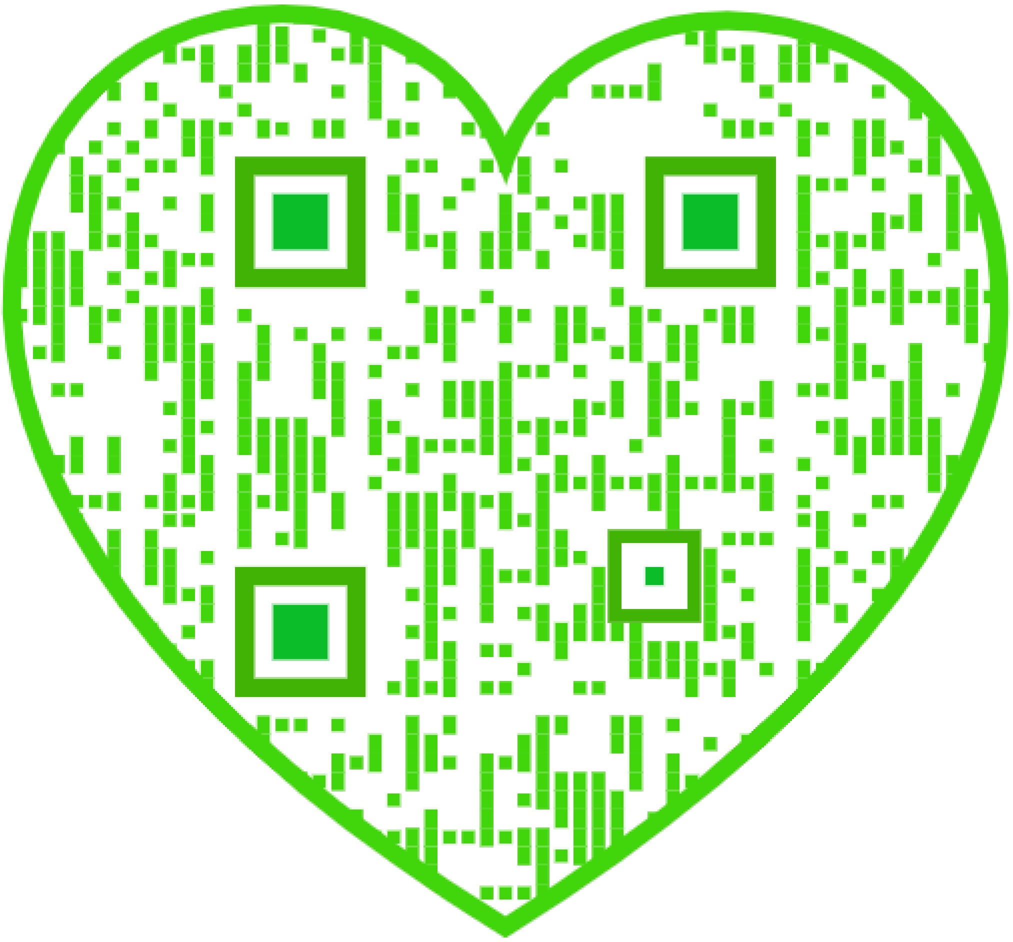
Bzzlletin. Jaargang 12

bron
Bzzlletin. Jaargang 12. BZZTôh, Den Haag 1983-1984

Zie voor verantwoording: https://www.dbnl.org/tekst/_bzz001198301_01/colofon.php

Let op: boeken en tijdschriftjaargangen die korter dan 140 jaar geleden verschenen zijn, kunnen auteursrechtelijk beschermd zijn. Welke vormen van gebruik zijn toegestaan voor dit werk of delen ervan, lees je in de gebruiksvoorwaarden.

dbnl digitale bibliotheek voor de Nederlandse letteren



[Nummer 108]

Jan van der Vegt
Want die het schrijft is het niet
Hans Andreus, een biografische verkenning

Elke dichter, elke schrijver, leidt tenminste twee levens: in zijn werk en in zijn persoonlijk bestaan. De broodschrijver natuurlijk daargelaten in wiens werk geen leven voorkomt.

De verbindingen tussen die beide levens liggen bij elke schrijver anders.

Soms moet men er diep naar graven, als men wil laten zien hoe het werk gevoed wordt vanuit het leven van de schrijver. Maar niet elke auteur schermt zijn persoonlijk leven zorgvuldig af voor de blikken van zijn lezers. Er zijn er ook die het als op een presenteerblaadje lijken aan te bieden. Ze schrijven autobiografische romans, ze voorzien hun hoofdpersoon van hun eigen naam en plaatsen hem in hun eigen levensomstandigheden. De wat naïeve lezer zal al gauw geneigd zijn voetstoots aan te nemen, dat alles ‘echt gebeurd’ is. Maar wie minder goedgelovig is, zal er achter komen dat in zulke gevallen van feit en fictie een sluier is geweven waar het ‘echt gebeurde’ zich geraffineerd onder verbergt. Zo'n sluier is een autobiografische mythe. Dichters liegen de waarheid, dat geldt hier wel heel sterk. Zo'n mythe is het leven dat de schrijver in zijn werk wil leiden en dat hij nadrukkelijk aan de lezer presenteert in autobiografische vermomming. Het is het levensverhaal dat voor de dichter meer geldigheid heeft als voedingsbodem voor zijn werk dan de ‘echte feiten’.

Bij weinig schrijvers tekent zo'n autobiografische mythe zich zo duidelijk af als bij Hans Andreus. Wie alles leest wat hij geschreven heeft, ziet niet alleen dat het probleem van de identiteit een kernthema in zijn werk is, maar ook dat er een levensverhaal verteld wordt waarbij de schrijver in allerlei schijngestalten zoekt naar wat zijn waarheid is. Dat hij tot het eind toe blijft zoeken zonder dat hij pretendeert *de* waarheid gevonden te hebben, maakt zijn werk alleen maar boeiender.

In dit opzicht spelen de prozaverhalen die Andreus naast zijn gedichten schreef een merkwaardige en niet onbelangrijke rol. Bij de novelle *Bezoek* is dat nog niet zo duidelijk het geval. Het is een lichtvoetig en charmant verhaal over een verliefde jongeman die in een Amsterdams souterrain woont en men moet al weten dat de schrijver omstreeks 1950 zo behuisd was, om er autobiografische aspecten aan te ontdekken. De roman *Valentijn* is een geval apart. Andreus noemde het zelf een parodie op een sleutelroman,[1.] waarin hij op een vriendelijke wijze de draak stak met zijn activiteiten in en om het tijdschrift Podium. Maar anders ligt het bij de roman *Denise*, een verhaal over een vurige en tragisch verlopende liefde, waarvan het autobiografische karakter evident is. Daarvoor hoeven we niet eens buiten Andreus' werk te kijken. We weten uit de gedichten dat hij in Parijs en Italië geweest is, waar *Denise* zich afspeelt. De naam van het meisje in het verhaal verwisselt hij met de naam Odile, die we ook tegenkomen in de opdrachten bij het werk uit die Parijse en Italiaanse jaren. Toch is *Denise* een roman en daarom geen betrouwbare bron voor biografische feiten. Andreus presenteert er zijn autobiografische mythe in. Dat doet hij nog veel duidelijker in zijn nagelaten verhaal *Uit het jeugdige leven van Melchior Blovoet.*

In dit nummer is een fragment daaruit opgenomen. In het begin zien we de verteller zijn Verzamelde Poëzie ter hand nemen. Hij beschrijft het boek en wie daar Andreus' *Gedichten 1948-1974* naast legt, ziet dat het - afgezien van de naam van de dichter

- allemaal klopt, tot en met de drukfouten die de bundel ontsieren. Op één ding na: het boek is in werkelijkheid geel en niet rood. Een kleurverschuiving die het spel van de autobiografische mythe symboliseert. En de dichtregels die van Blovoet geciteerd worden, zijn varianten van regels van Andreus zelf. De lezer is gewaarschuwd: Melchior Blovoet is Hans Andreus en hij is Hans Andreus niet. Melchior Blovoet belichaamt het levensverhaal dat Andreus als zijn waarheid beschouwde en samen met *Denise*, waar het een aanvulling op lijkt te zijn, vormt het een waardevol document voor het inzicht in de persoonlijkheid van de schrijver, dat wil zeggen de schrijver zoals die zich in zijn werk manifesteert.

Wie de mythe waar het hier over gaat, wil doorzien, zal feit en fictie van elkaar moeten onderscheiden. Maar voor het schrijven van de biografie van Andreus is het nog te vroeg. Wat hier volgt, is niet meer dan een vluchtige verkenning van een terrein waarvan de kaart nog veel witte plekken vertoont. Veel is nog niet gecontroleerd, documenten als brieven zijn nog onvoldoende verzameld. Maar de verkenning waarbij feiten en mythe voorlopig naast elkaar gezet worden, laat in elk geval zien dat Hans Andreus een fascinerend onderwerp is voor de biografie die in voorbereiding is.

Hans Andreus heette in werkelijkheid Johan Wilhelm van der Zant. Hij werd op 21 februari 1926 in Amsterdam in het Wilhelminagasthuis geboren. Hij kreeg dezelfde voornamen als zijn vader, die op 1 augustus 1902 te Amsterdam geboren was, en o.a. als verzekeringsagent werkte. De moeder was Willemina de Wit, geboren op 29 april 1904, ook te Amsterdam.

Hans Andreus op ongeveer 1-jarige leeftijd met zijn vader J.W. van der Zant Sr.

Namen en data waarachter zich geen echtelijk geluk verschuilt. Er is een fototje waarop de kleine Hans met zijn vader staat afgebeeld. Hij is dan misschien een jaar oud en zijn ouders zijn inmiddels gescheiden. Dat wordt ook in *Blovoet* verteld en daar lezen we dat Melchiors vader op Rudolf Valentino leek. Dat schijnt te kloppen met dit portret van Van der Zant Sr. en in *Blovoet* is waarschijnlijk die foto beschreven, een 'verlegen scheef lachtrekje bij de mond' inbegrepen. Als

het inderdaad dezelfde foto is, heeft Andreus zich die goed herinnerd, want hij was al sinds 1961 niet meer in zijn bezit. Ina Bouman, van wie hij toen scheidde, heeft het portretje bewaard.

Hans' moeder woonde in de volgende jaren met haar zoontje op een vijftal verschillende adressen in Amsterdam. In 1928 verhuisde ze zelfs drie keer. In 1930 hertrouwde ze met Martin de Jong en het nieuwe gezin vertrok op 20 juni van dat jaar naar Scheveningen. Er werden daar nog twee dochters geboren. Ook dat staat in *Blovoet*, maar er staat meer. Melchiors moeder, die artistieke aspiraties had, was niet zwanger geworden door toedoen van Blovoet Sr., maar door een avontuur met een oudere en getrouwde man. Als Oom Dan komt deze in Scheveningen van tijd tot tijd op bezoek en de kleine Melchior hoort zich op een keer bij toeval aanduiden als ‘die zoon van jou’. Oom Dan was joods en hij kwam volgens het verhaal om tijdens het bombardement van Rotterdam.

Hier zien we Andreus aan zijn autobiografische mythe werken. Het probleem van zijn afkomst zat hem hoog. In het interview met Paul Beers in De Revisor[2.] noemt hij zich ‘het hoogst ongewenste kind’. In zijn bundel *De witte netten van zon en maan* staat:

> Van een verzwegen vader
> de harde God van de joden,
> van de moeder een huichelend Kruis.
> Nergens stond mijn huis.

Dat schreef hij in 1974 of kort daarvoor, maar Ad den Besten herinnert zich, dat Hans Andreus al in de direct na-oorlogse jaren, toen ze elkaar leerden kennen, over zijn joodse afkomst praatte, en daarbij geïntrigeerd bleek door de relaties tussen Jodendom en Christendom.

In *Blovoet* staat, dat de moeder dit aan haar zoon vertelde toen deze al achterin de dertig was. Lukie Andreus weet dat haar man in de tijd dat hij met *Blovoet* bezig was, zijn moeder gevraagd heeft deze geschiedenis te bevestigen en dat zij toen teruggeschreven heeft, dat ze van ‘genoemde heer’ niets afwist. Het zou om een zekere Visser gaan. Deze brief van Andreus' moeder is niet bewaard gebleven.

In het *Blovoet*-manuscript lag een blad, waarop Andreus met grote letters had geschreven: ‘VISSER: AL OF NIET CONC. KAMP?’ Dat wijst erop, dat hij er nog over aarzelde, op welke wijze hij Oom Dan in het verhaal wilde laten omkomen. Want met Visser wordt kennelijk wel Oom Dan bedoeld. En ook niet onvermeld mag blijven, dat Ina Bouman mij erop wees, dat Andreus vaak tekeningen van een visser maakte. Dat beeld obsedeerde hem, misschien ook om de christelijke symboliek.

Hier doet zich de verstrengeling van het feit en fictie voor die kenmerkend is voor wat ik de autobiografische mythe noemde. Andreus weefde zo *zijn* waarheid, die geldig was voor zijn schrijverschap, waarbij hij misschien de feiten naar zijn hand heeft willen zetten. Dat noopt ons ook tot voorzichtigheid als het om mededelingen van Andreus zelf gaat. Niet omdat hij bewust de feiten verdraaide, maar omdat hij zo met hart en ziel een dichter was, dat *zijn* waarheid de feiten zo zwaar overschaduwde dat hij ze misschien niet altijd meer zag. De dichter die de waarheid liegt, is nog geen leugenaar.

Aan Wim Hazeu vertelde Andreus in een interview[3.] dat hij zijn lagere-schooltijd in Scheveningen heeft ‘doorgebracht met veel wandelen langs de zee of lopen langs de zee met jongens’. En: ‘je kon veel bendes vormen in de duinen, allerlei

zelfgemaakte tenten, allerlei toestanden'. Dat klopt met wat in *Blovoet,* met meer details, aan jeugdherinneringen van Melchior wordt opgehaald.

Op 22 december 1937 verhuisde het gezin De Jong weer naar Amsterdam, naar het adres Marnixplein 1211. De Jong werkte in de autohandel. Hans' moeder stuurde de jongen nog een jaar naar de École Wallone, waar het Franse onderwijs een basis voor zijn latere affiniteit met die taal gelegd zal hebben.

In de buurt waar hij woonde, raakte Hans bevriend met Bertus Swaanswijk. Lucebert vertelde later aan Jan Brokken[4.]: 'ik ken hem vanaf de tijd dat we nog in korte broeken rondliepen'. Meer details geeft Lucebert in Literama[5.], als hij over 'jeugdbendes' vertelt - waarbij we ons niets erg moeten voorstellen -, over een Rode-Pimpernelclub waar Hans zich bij aansloot, over een tijdschrift De Wereld en een geologische tentoonstelling. Verrassender is dat het schrijven er al vroeg inzat. Bertus Swaanswijk en Johan van der Zant, stellig nog niet wetend dat het op Lucebert en Hans Andreus zou uitlopen, beïnvloedden en inspireerden elkaar in die jongensjaren. En ze lazen wat ze in handen konden krijgen. Ze gingen, vertelde Lucebert in het interview met Brokken, naar de bibliotheek en lazen Marsman, Van Ostaijen, Hendrik de Vries, zelfs Nietzsche. Die wordt in *Blovoet* ook genoemd, met Marsman, Nijhoff, Slauerhoff, Roland Holst. Lucebert herinnert zich in Literama dat Hans gedichten schreef met een troubadourselement erin, over koningen en zwervers.

Dat klopt wel met sommige jeugdverzen die in het Letterkundig Museum bewaard worden. Hans is vanaf 1939 volgens eigen zeggen poëzie gaan schrijven. In 1940 ging hij naar de toenmalige H.B.S. aan de Keizersgracht en een schoolvriend, John Plemp, schreef de gedichten van Hans over in cahiers. Die in het Letterkundig Museum zijn gedateerd december 1941 en zomer 1942. Er werden al pseudoniemen gebruikt: Victor de Jong en J. Forban.

Er is een brief bewaard van Hans' moeder, die op 25 juli 1953 vol trots over haar zoon schreef aan Annie M.G. Schmidt, en daarbij vertelde dat Hans op de H.B.S. met declamatie een medaille had gewonnen. Maar verder is het beeld van die jaren nog vaag.

Lucebert zat niet op die H.B.S. In 1943 verloor hij Hans uit het oog. Bij de vrienden hoorde ook Wim Kraaykamp, de broer van de latere acteur. Ze groeiden op in de Jordaan, toen nog de echte volksbuurt, zoals ook *Blovoet* vertelt. Daar is maar sprake van één vriend, een zekere Tjoep die uit een gezin komt waar komisch talent hoog staat aangeschreven.

Hans heeft de H.B.S. niet afgemaakt. Hij ging in de vierde klas van school, want - staat in het interview met Hazeu - 'ik kon me iets wat ruimtelijk wordt, de stereometrie, niet voorstellen'. Hoe dat ook zij, in de verwarring van de oorlogsjaren verliezen ook wij hem uit het oog, al wordt in datzelfde interview nog verteld dat hij met anderen werd opgepakt, op Oudejaarsavond (daar moet 1944 mee bedoeld zijn) ontsnapte en in Laren ondergedoken heeft gezeten. Volgens *Blovoet* bij een zekere Maartje, een merkwaardig wijfje dat bij de relaties van Melchiors moeder hoorde. Het verhaal vermeldt nog dat Melchior en Tjoep in die oorlogsjaren op straat liedjes zongen, liefst bij de rijen voor winkels en distributiekantoren. Ook dat lezen we in het interview met Hazeu. Wat hier feit is en wat fictie, moet nog blijken.

Als de familie De Jong op 17 januari 1946 verhuist naar het adres Victorieplein 21, woont Hans nog bij zijn ouders. Hij is dan ook op de Toneelschool, waar hij in september 1945 is ingeschreven. Die Toneelschool is in *Blovoet* vermomd als een school voor Beeldende en Toegepaste Kunst, wat niet zo gek is, want ook op het gebied van tekenen had Andreus duidelijke talenten. Op de Toneelschool, waar hij in 1947 weer af ging, behoorden Luc Lutz (met wie hij goed bevriend raakte en ook op straat liedjes heeft gezongen), Andrea Domburg, Henk van Ulsen, Sieto Hoving

bij zijn jaargenoten. Bij de oudejaars zat Yda Andrea, en op haar is de keus van het pseudoniem Andreus geïnspireerd.

Een carrière bij toneel zat er niet in. Aan Hazeu vertelde Andreus, waarom het mis ging. Hij had in die tijd problemen met een oproep voor militaire dienst, voor de politionele acties in Indonesië waar hij niet aan mee wilde doen. Hij verzuimde zoveel lessen dat hij niet van de tweede naar de derde klas kon overgaan en toen is hij ook maar van deze school afgegaan. Hij heeft daarna nog even als corrector bij de Volkskrant gewerkt en dat is het enige betaalde baantje in zijn leven geweest.

Hij ziet wel een andere carrière voor zich: als schrijver. In augustus 1946 deed hij al een eerste poging bij Stols een bundel, getiteld *Neerslag*, gepubliceerd te krijgen. Het werk werd vrijwel ommegaand geretourneerd. Toen kende hij Ad den Besten al, aan wie hij in juni 1946 schreef[6]: 'Publiceer ook in Kentaur. Eén gedicht'. Dat gedicht, een sonnet over een fluitspeler, zou zijn debuut worden, maar het werd pas in november 1947 in Centaur, een internationaal cultureel maandblad, geplaatst. In brieven aan Den Besten in die jaren, blijkt

Andreus niet eens zo gretig te zijn waar het publicatie betreft. Hij laat hem zijn verzen lezen zonder te bedoelen dat ze aan Columbus, waar zijn vriend dan redacteur van is, worden aangeboden. Hij is zeer kritisch over het literaire klimaat in Nederland, vooral over de stroom kroningsverzen die in 1948 door kranten en tijdschriften spoelt. Andreus dweept met Frankrijk, waar mensen als Camus en Eluard schrijven en waar jonge dichters in goedkope edities gelézen worden.

Een klas van de HBS aan de Keizersgracht te Amsterdam 2e van links is Hans Andreus. De lange jongen met bril is John Plemp die Hans' jeugdverzen overschreef zodat ze bewaard zijn gebleven.

Maar zelf draagt hij aan vernieuwing nog weinig bij. Bij de ongedateerde brief waarin hij het bovenstaande schrijft, voegt hij een paar regels uit twee grote gedichten, ‘Het eiland’ en ‘Vergeefse legende’. Het eerste stuurt hij op 10 augustus 1948 tevergeefs naar Podium, het tweede wordt anderhalf jaar later door De Nieuwe Stem geplaatst. In maart 1950 schrijft hij er gegêneerd over aan Gerrit Borgers: ‘ik las een abominabel gedicht in De Nieuwe Stem: halfzacht, zwaarwichtig en stomvervelend. Als ik het niet zelf geschreven had zou ik er meer van moeten zeggen’. Men kan dit oordeel, de ‘Vergeefse legende’ lezend, alleen maar delen. Geen haar beter zijn de vijf gedichten ‘Voor Cynthia’ die in april 1948 in Ontmoeting verschijnen. In dat jaar krijgt Stols nog de bundel *Klein getuigenis* aangeboden en ook die blijft ongepubliceerd en is spoorloos verdwenen.

Intussen heeft Andreus het ouderlijk huis verlaten. In maart 1947 schrijft hij aan Ad den Besten, dat hij bij de familie Kroon intrekt, in de Coppelstockstraat. Dit zijn de ouders van zijn vriendin Josje, met wie hij niet lang daarna samenwoont. Lang is hij daar niet in huis, want op 26 november 1947 verhuist hij naar Jo Melgers, die aan jonge toneelspelers en andere artiesten kamers verhuurt in de Bilderdijkstraat 67 III. Luc Lutz heeft daarover een anekdote op schrift gesteld: ‘Wij waren op kamers bij Jo Melgers, een unieke vrouw, die veel studerende jonge kunstenaars huisvestte. Op zekere dag kon Jo het niet langer aanzien, Hans maar bewegingloos in een hoek te zien zitten. ‘Hans’ zei Jo op een toon van milde terechtwijzing, nou heb je al zes weken niets gedaan. Zal je nou niet eens ergens mee aan de gang gaan! ‘Niets gedaan Jo’ zei Hans laconiek, ‘Ik heb zes weken lang nagedacht’.[7.]

Van poëzie alleen kon hij niet leven als het toneel zijn roeping niet zou zijn. Hij schreef daarom cabaretteksten en had zelfs een kinderverhaal af, ‘Tjirp de Krekel’ waarvoor hij blijkens een brief van oktober 1946 aan Ad den Besten in Assen een uitgever had. Maar dat was hem te ver weg. In 1961 verscheen onder die titel een kinderboek bij uitgeverij Holland. Als hoorspelschrijver debuteerde hij op 26 december 1947 bij de VARA met een bewerking van Wilde's verhaal ‘The Canterville Ghost’.

En in het blad Het Geladen Schip verschenen van 1948 tot 1950 prozaverhaaltjes van hem.

Bij het literaire leven raakte hij verder betrokken, toen hij in de loop van 1947 Nico Verhoeven leerde kennen, een jonge dichter die Hans Andreus invoerde in de literaire kring van zuster Frieling en haar broer in Amsterdam-Zuid. Daar kwam jong en wat ouder talent bijeen en Andreus ontmoette er o.a. Jan Elburg en Bert Schierbeek. Zij publiceerden in het blad Het Woord en Hans probeerde het - vooralsnog tevergeefs - bij Podium.

Af en toe woonde hij weer bij de familie Kroon in de Coppelstockstraat en toen Nico Verhoeven in april 1949 uit zijn kamer aan de Herengracht 345 ging, trok hij daarin. Langer dan een paar maanden bleef hij er niet, want op 16 augustus verhuisde hij naar het souterrain van Stadhouderskade 95. De novelle ‘Het bezoek’ (Later in boekvorm heet het verhaal *Bezoek*) geeft de sfeer van dat verblijf mooi weer, al is het verhaal over het winkelmeisje waarschijnlijk meer Dichtung dan Wahrheit. Die novelle verscheen in september 1950 in Podium, waar hij dan als vast medewerker geaccepteerd is, sinds in het nummer van juni/juli 1949 voor het eerst drie gedichten van hem waren geplaatst.

Zijn stijl van schrijven maakte in die jaren een snelle ontwikkeling door van traditioneel en weinig verrassend naar modern en autentiek. In die traditionele stijl zal de bundel *Hart op schrift* nog wel geschreven zijn, waarmee Andreus in oktober 1948 een derde vergeefse poging bij Stols ondernam. Maar in 1949 schreef hij *Raffia,* een bundeltje dat dankzij Simon Vinkenoog, de grote archivaris van de generatie van de Vijftigers, wel bewaard is gebleven. Het bestaat uit zo'n dertig korte gedichten in een speelse stijl, die wat doet denken aan werk van Paul van Ostaijen, vooral aan diens ‘Nagelaten gedichten’. Dit bundeltje, waaruit de Podiumredactie drie gedichten koos voor Andreus' eerste publicatie in het blad, is een voorstadium van *Muziek voor kijkdieren*, Andreus' eerste gepubliceerde bundel. Uit brieven aan Ad den Besten, die aan uitgeverij Holland verbonden was, blijkt dat Andreus in de

loop van 1950 deze bundel heeft samengesteld. De rake titel van die debuutbundel is na lang zoeken pas gevonden. Op een briefkaart van 24 oktober 1950 gaat het over *Partituur*, een voorstadium waarover hij in januari al aan Gerrit Borgers had geschreven, en dat hij naar Podium had gestuurd. In januari 1951 heet de bundel die Den Besten in zijn reeks De Windroos gaat publiceren *Weer of geen weer*, maar al is de redacteur zeer te spreken over die titel, Andreus vindt hem bij nader inzien te banaal en stelt *Muziek van brekend glas* voor. Ook dat wordt het niet. In een brief van april 1951 vindt hij *Het leven der letters* wel acceptabel, maar stelt hij ook iets anders voor: *Muziek voor kijkdieren*. 'De heer Andreus is visueel mocht men het niet weten' schrijft hij en hij voegt eraan toe: 'maar die (titel) vind je vast niet mooi'. Als Andreus dat aan De Besten schrijft, zit hij al in Parijs bij Simon Vinkenoog.

In 1949 en 1950 had Andreus meer mensen uit de jonge dichtersgeneratie leren kennen. Naar aanleiding van Blurb schreef hij op 17 juni 1950 een eerste, ironisch-beleefd gesteld briefje aan Simon Vinkenoog in Parijs en dat leidde snel tot een geanimeerde correspondentie en tot vriendschap.

Bij Podium is dan een kentering gaande. Met name redactiesecretaris Gerrit Borgers stimuleerde de openstelling van het blad voor de jonge generatie. Dat riep spanningen binnen de redactie op, maar het kwam er door. Hans Andreus werd redacteur met ingang van januari 1951 en het eerste nummer van de nieuwe jaargang werd het beroemde 'doorbraaknummer'. De Vijftigers hadden een podium. Gerrit Borgers vertelt in zijn artikel 'Hans Andreus en Podium'[8.] meer bijzonderheden hierover en hij maakt duidelijk welke belangrijke rol Andreus hierbij speelde. Hij was het die zorgde voor kopij van mensen als zijn oude vriend Lucebert, Kouwenaar, Polet, Elburg, Schierbeek, Vinkenoog, Campert. Na dat zeer enthousiaste begin, is Andreus wat afstandelijk bij Podium betrokken gebleven, wat natuurlijk ook na zijn vertrek naar Parijs onvermijdelijk was.

Blovoet is over de jaren van 1945 tot 1951 globaal en wekt nauwelijks een autobiografische schijn. In *Valentijn* wordt het literale bedrijf met zijn secten en stromingen op milde wijze belachelijk gemaakt en Andreus relativeert er vooral zijn eigen rol in als hij vertelt hoe de jeugdige flierefluiter Valentijn de redactie van De Valreep wordt binnengelokt omdat men iemand nodig heeft voor het plakken van wikkels. Aan die nuttige activiteit heeft hij jaren later wel meegedaan, maar in 1950 ging het om belangrijker zaken.

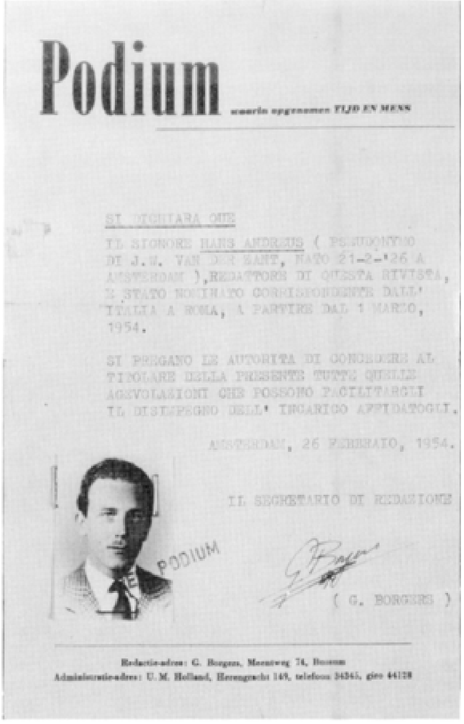
Hij werkte hard in die tijd en was - in tegenstelling tot zijn personage Valentijn - bij de literatuur heel emotioneel betrokken. In december 1950 schreef hij aan Vinkenoog over 'een van mijn veelvuldige hypochondrische en doodvermoeide buien'. Zulke depressies had hij ook later in zijn leven en de opmerking in die brief plaatst achteraf de anekdote van Luc Lutz ook in een wat ander licht.

In april 1951 vertrok Hans Andreus naar Parijs, waar hij ging logeren bij Simon Vinkenoog, die hem al herhaaldelijk had uitgenodigd. Hij begon er meteen aan een nieuwe bundel, met klankgedichten en verzen in het Frans. In mei schreef hij aan Den Besten: 'Ik blijf in Parijs'. Kort daarna was hij even in Nederland terug en in een ongedateerd briefje suggereert hij dat de verhouding met Josje Kroon is vastgelopen. Geen wonder, Parijs had hem in haar ban. Uit de Parijse brieven van 1951 spreekt een toon van haast overspannen roes, een extase. En hij had er Odile ontmoet.

Vinkenoog werkte toen bij de UNESCO, Odile Liénard ook. Zo kwam Hans met haar in contact en dat werd een vurige liefdesverhouding. Ze maakten een reis naar Italië en Sicilië en in Parijs gingen ze samenwonen in een hotel in de Rue de Verneuil.

In november 1951 krijgt Den Besten een brief waarin gedichten aangehaald worden uit de latere bundel *Italië* en in diezelfde maand schrijft Andreus aan Borgers

dat hij twee bundels, twee grote gedichten eigenlijk, af heeft. Dat zijn *De taal der dieren* en *Italië.* De Bezige Bij krijgt de eerste bundel en Stols neemt, als hij in Parijs op bezoek is, de tweede mee. Andreus schrijft in Parijs ook nog de bundel *Dronkenschap en Vagebondage* die ongepubliceerd bleef. Na de 'experimentele' uitbundigheid van de twee verzenreeksen uit 1951 - waarover hij met Ad den Besten in polemiek raakt - keert hij in een tweetal bundels die hij in 1953 in Parijs voltooit, terug naar een strakkere vorm. Het zijn *Schilderkunst*, geschreven voor een regeringsopdracht, en *Eenvoudige kleuren*, dat hij aan Den Besten stuurt, maar al gauw weer terugtrekt. En naast al die poëzie werkt hij ook aan een roman.


Podium waarin opgenomen TIJD EN MENS

SI DICHIARA CHE

IL SIGNORE HANS ANDREUS (PSEUDONYMO DI J.W. VAN DER ZANT, NATO 21-2-'26 A AMSTERDAM), REDATTORE DI QUESTA RIVISTA, E STATO NOMINATO CORRISPONDENTE DALL' ITALIA A ROMA, A PARTIRE DAL 1 MARZO, 1954.

SI PREGANO LE AUTORITA DI CONCEDERE AL TITOLARE DELLA PRESENTE TUTTE QUELLE AGEVOLAZIONI CHE POSSONO FACILITARGLI IL DISIMPEGNO DELL' INCARICO AFFIDATOGLI.

AMSTERDAM, 26 FEBBRAIO, 1954.

IL SEGRETARIO DI REDAZIONE

(G. BORGERS)

PODIUM

Redactie-adres: G. Borgers, Meentweg 74, Bussum
Administratie-adres: U.M. Holland, Herengracht 149, telefoon 34345, giro 44128

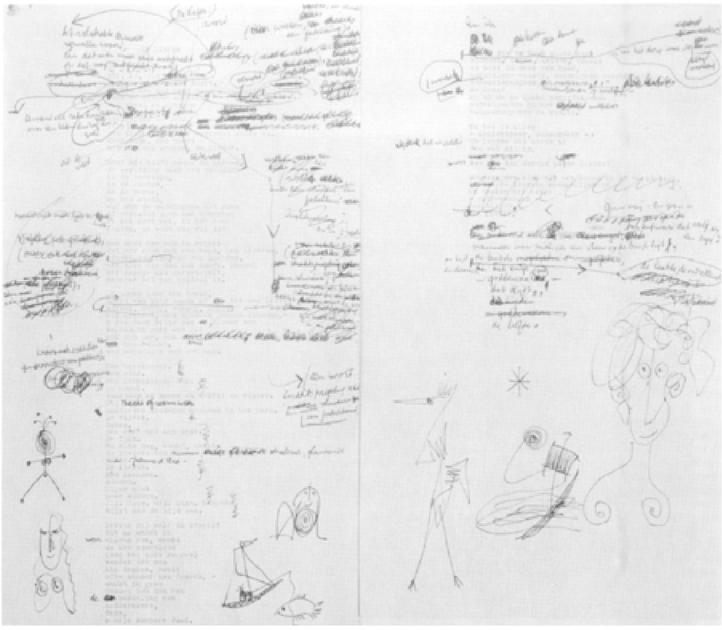
Hans Andreus vroeg Gerrit Borgers om blanco briefpapier van Podium met handtekening en fabriceerde daar deze 'perskaart' van die hem in Italië status verleende.

Dat is na allerlei voorstadia - in het Nederlands *Nicole* getiteld en later in het Frans *Le monde des apparences* - waarvoor hij geen uitgever kon vinden, uiteindelijk *Denise* geworden. In dat boek komt de autobiografische mythe voor het eerst tot ontwikkeling. Het enige fragment dat in het Frans bewaard is gebleven, dat correspondeert met het vierde hoofdstuk van *Denise,* vertelt over het in Holland achtergebleven meisje. Of dat 'blond meisje met grijsgroene starende ogen' inderdaad Josje Kroon is, laat ik nu in het midden, maar de schrijver rechtvaardigt hierin het verhaal, dat hij haar verlaten heeft. Hoe treurig haar verdere lot ook was, ze werd uiteindelijk toch gelukkig. In zijn waarheid is hij hier niet schuldig.

Odile en Hans vertrekken in het voorjaar van 1953 naar Italië met de bedoeling er te blijven. Odile kreeg een baan bij de Food and Agriculture Organization van de Verenigde Naties in Rome. Hans houdt van die stad. Hij verwerft er zelfs een zekere reputatie met portrettekenen, hij werkt er verder aan zijn roman, aan nieuwe bundels, aan prozagedichten over de oude natuurfilosoof Empedocles, waar reizen naar Sicilië hem toe geïnspireerd hebben. Hij komt er Hugo Claus weer tegen, op wiens kamer hij een tijd verblijft. Pas vroeg in 1954 vinden Odile en hij een vast adres. Hij probeert links en rechts werk gepubliceerd te krijgen: hij heeft zoals steeds veel geld nodig. In Parijs wordt Vinkenoog daarvoor ingeschakeld, want Andreus wil zijn roman bij Gallimard of de Éditions du Seuil uitgegeven hebben. Hij heeft van het boek een zeer hoge dunk: één van de beste Franse romans van na de oorlog.

In juli 1953, als hij met Odile in Procchio op Elba is, schrijft

hij aan Vinkenoog: ‘ik ben zuiver als een door de zee gewassen steen’, maar in november staat in een brief uit Rome: ‘Soms aanvallen gehad van dicht-bij-waanzin, en soms vervuld van absolute lichtheid en kalmte’. Zowel het een als het ander wijst op sterke spanningen. Andreus heeft al voor zijn vertrek van Amsterdam naar Parijs het uiterste van zijn creativiteit geëist en in Parijs heeft hij als in een roes van scheppingsdrang geleefd. In juni 1954 meldt hij Vinkenoog vanuit het baddorp Fregene dat hij zeer vermagerd is. Hij leefde en werkte zo dat hij zich tot op het bot uitputte en natuurlijk gaat het dan mis.



Op een wikkel voor Podium schreef Andreus dit gedicht.

Op 29 juli 1954 wordt Hans Andreus vanuit Amsterdam nog officieel overgeschreven naar Rome. Tot dat moment had hij op Luceberts adres een domicilie aangehouden. En kort daarna moet er zoiets gebeurd zijn als wat aan het slot van *Denise* wordt beschreven. Denise, die in het verhaal de rol van Odile speelt (de verteller geeft haar een keer spelenderwijs allerlei namen, waaronder haar echte), en Bert, Andreus' alter ego, zijn al in het begin van hun verblijf in Italië, in een vissersdorp ten zuiden van Genua. Ze liggen op het heetst van de dag op de rotsen ‘en ik stond plotseling op, pakte een stuk rots en wilde Denise vermoorden. De hersens inslaan. God mag weten waarom’. Het 26e gedicht uit de ruim twee later geschreven *Sonnetten van de kleine waanzin* vertelt over hetzelfde, maar situeert de gebeurtenis op Elba: ‘het eiland van de eerste ballingschap/van een keizer’. En: ‘Een man doodt wat hij liefheeft’. In het interview met Beers bevestigde Andreus wat in *Denise* verteld wordt.

Zo kreeg een acute psychische crisis, hoe en waar die in werkelijkheid zich ook afspeelde, een plaats in het werk. Dat er tegenstrijdigheden in details zijn, hoort bij het karakter van die autobiografische mythe.

Hans Andreus is overhaast naar Nederland teruggegaan. Hij heeft nog een goede week doodziek door Amsterdam gezworven, tot men zich over hem ontfermd heeft. Toen is hij opgenomen in de Rudolf Steinerkliniek in Den Haag en in september 1954 is hij daar in behandeling. Hij blijft er doorwerken aan nieuwe bundels en heeft ook blijkens een briefje aan Gerrit Borgers zijn interesse in Podium niet verloren. Wel hinderen de kalmerende medicijnen hem. In februari 1955 kan hij de kliniek verlaten en gaat hij in Den Haag op een kamer wonen in de Van Boetzelaerlaan.

Odile heeft hem in de tijd opgezocht, ze heeft hem financieel geholpen en ook geassisteerd met zijn werk, en ze hebben zowel in Den Haag als in de Parijse voorstad Clamart, waar Andreus in de loop van 1955 een paar keer heen gaat, geprobeerd hun liefde te redden. Maar dat is niet gelukt.

Andreus kan aan de Van Boetzelaerlaan niet blijven wonen, omdat hij problemen krijgt met ‘damesbezoek’. Hij heeft het in brieven aan Vinkenoog over allerlei kortstondige avonturen, hij vindt ondedak in de Van Blankenburgstraat en in het najaar van 1955 trekt hij voor lange tijd in Bussum bij Gerrit en Annie Borgers in. Die woonden aan de Meentweg in een enorm groot huis met elf kamers. Hans kwam er wel vaker langs en op een dag in september is hij gebleven. Andere Vijftigers, Kouwenaar en Campert, volgen zijn voorbeeld. In een sfeer van vriendschappelijke gastvrijheid kan ieder zijn eigen gang gaan, en Hans bewoont in dat huis een zolderkamer. De redactiesecretaris van Podium had zo de literatuur onder eigen dak en in die tijd heeft ‘Valentijn’ inderdaad wikkels helpen plakken. Belangrijker is, dat Andreus daar in Bussum zijn indruk-

wekkende bundel *Sonnetten van de kleine waanzin* kon schrijven, waarin hij zijn crisis en de genezing daaruit verwerkte.

Hans Andreus.

Wat was die crisis? Als het incident met Odile ongeveer zo plaatsgevonden heeft als het in *Denise* wordt verteld (dat pas jaren na de crisis, in 1962, zijn definitieve vorm kreeg), dan is dat toch niet meer dan een incident geweest. De oorzaak moet dieper gelegen hebben en dat de crisis acuut werd, zal door uitputting en overspanning zijn veroorzaakt. In een ongedateerde brief aan Vinkenoog, die vanuit de kliniek is geschreven, raakt Andreus wellicht de kern met de zin: 'Ik geloof dat ik nooit ik geweest ben'. Die twijfel aan eigen identiteit loopt ook als een rode draad door zijn werk. Als hij in het najaar van 1954 in het dieptepunt verkeert, schrijft hij aan Den Besten enkele emotionele brieven die wijzen op een religieuze dimensie van zijn psychische problemen, iets wat hij 'lijden aan God' noemt. Maar de psychiater Peerbolte heeft Andreus behandeld en genezen door hem een oorzaak van zijn identiteitscrisis aan te reiken. Peerbolte was de specialist van het prenatale trauma. Hij ging uit van de gedachte, dat elk mens in een heel vroeg stadium deel uitmaakt van een tweeling. Eén helft van de tweeling overleeft ten koste van de ander en dat kan de basis van een diep schuldbesef zijn. En onbewust zoekt men die tweeling terug in een geliefde. Aan het slot van *Denise* wordt dit dan ook als verklaring van de aanval op het meisje gegeven: een traumatische herhaling van wat in de moederschoot al gebeurd was.

Deze antroposofisch gekleurde verklaring knoopt bij een oud en wijd verbreid thema in de literatuur aan. Men kan aan de vele dubbelgangersverhalen denken, aan de geschiedenis van Siegmund en Sieglinde uit de Nibelungen-sage, maar ook aan de moderne roman *Les Météors* van Tournier. Ze heeft Hans Andreus zonder twijfel een 'schok van herkenning' gegeven en ze verschafte hem de metaforen van spiegel en dubbelganger die in zijn poëzie zo'n essentiële betekenis krijgen als het om de identiteit van het ik gaat. En ze knoopte aan bij wat er al was, bij de uitroep 'ik wil twee zijn' uit *De taal der dieren*, bij de voorstellingen van een steeds wisselende

identiteit in *Empedocles de ander.* Daarom was hij steeds de rusteloze zoeker die een ander wilde zijn.

In *De sonnetten van de kleine waanzin* heeft hij het prenatale trauma (blijkens een brief uit januari 1956 aan Den Besten niet zonder scrupules) een plaats gegeven als het 'Groot Grand Guignol de negenmaandse schoot', maar ook in latere poëzie komt hij er steeds op terug. Maar het belangrijkste in de sonnettenbundel is de klimax in het slotsonnet, waarin hij door de sterke spanning van de vorm de tegenstellingen in zichzelf voelbaar maakt, en zowel crisis als genezing uitdrukt in die ene zin: 'Want die het schrijft is het niet'. Dat is ook de bevrijding in het 'vogelvrij ogenblik':

> Herinner mij. Ik heb mij neergeschreven
> op de rand van nu en daarna en toen,
> omdat ik niet anders kon, wilde doen
> en ik leven moest, het uitriep van leven.
>
> Vergeet mij - want die het schrijft is het niet
> en wat hij schrijft laat niet los van zijn vingers
> dan ondanks hemzelf. Er is niets geringers
> dan een mens en iets beters is er niet.
>
> Dubbele tong. En daarin de waanzin
> en de zin, het haast onuitspreekbaar tasten,
> onderwoords aftasten van een begin-
>
> nend geluk, geluk waar? Overal waar ik
> doodga aan ik, leef door mij niet meer vast te
> houden, - hier: in het aards en ruimtelijk
>
> vuur, - hier: in het vogelvrij ogenblik.

Wat hem vanuit zichzelf bedreigde, heeft hier vorm gekregen in een magistraal gedicht en is daarin voor een ogenblik ongevaarlijk geworden. Niet voorgoed. Psychische crises in de vorm van depressies bleven zich voordoen, al is het niet meer nodig geweest dat Andreus ervoor verpleegd werd. In het levensverhaal dat zijn poëzie vertelt, lijkt dat overigens wel het geval. In *De ruimtevaarder* van 1968 staan de Christus-gedichten waarin hij duidelijker dan tevoren verbeeldt hoe hij in een ziekenhuis ligt en waarin hij de verschijning van Christus oproept, niet als een trooster maar als een kermende dwaas met wiens lijden hij zich kan identificeren. In *Om de mond van het licht* uit 1973, de bundel waaraan hij de ondertitel 'een kleine case history' gaf, en die hij aan zijn vrouw Lukie en aan zijn vriend Peerbolte opdroeg, beschrijft hij zichzelf opnieuw als een zieke man, treurend om het 'ongeboren spiegelkind' en zoekend naar genezing. De gedichten suggereren een terugval in de crisis, maar ook een herstel. In feite verwerken ze, evenals de Christus-gedichten, de winter van 1954/1955.

Het prenatale trauma duikt in zijn latere bundels telkens weer op, tot het zoeken naar de vader dat ook een zoeken naar de God van die vader is, het naar de achtergrond dringt. Het identiteitsprobleem blijft, maar in *Jubal* van 1971 kan Andreus er toch lichtelijk de draak mee steken.

In 1956 krijgt het werk van Andreus er een dimensie bij, als uitgeverij Holland zijn eerste kinderboek publiceert: *De reis van Langbaard de Twaalfde.* Uitgever Van Ulzen kon kiezen uit een la vol manuscripten. Verder stort Andreus zich om den brode op het reclamewerk.

In de zomer van 1957 verhuist hij van Bussum - de familie Borgers is van plan later in het jaar in Leidschendam te gaan wonen - naar Amsterdam, waar hij eerst

aan de Amstel woont op een weinig comfortabele zolder, en daarna op het adres Herengracht 561.

Bij wederzijdse vrienden ontmoet hij in Amsterdam de tien jaar jongere Ina Bouman, die in Delft bouwkunde studeert. Ze worden verliefd op elkaar, gaan samenwonen en trouwen op 23 september 1958, met tot veler verbazing een receptie en diner in het deftige Krasnapolsky. Heel wat literaire vrienden zijn op de foto's daarvan te zien, en ook John Plemp, de jeugdvriend van de H.B.S. die Hans' vroegste gedichten bewaard had.

Minder deftig is het huis waar het echtpaar gaat wonen: een souterrain aan de Plantage Muidergracht 29. Na ongeveer een jaar kunnen ze verhuizen naar de Logosberg 6 in Laren, waar ze over de helft van een huis kunnen beschikken, dat prachtig gelegen is aan de rand van de hei. Ina Bouman karakteriseerde hun geluk als ‘symbiotisch’, maar een schaduw is het verdriet om het dochtertje dat geestelijk invalide is geboren en dat maar twee jaar geleefd heeft. In de opdracht van de bundel *Groen Land* uit 1961 klinkt dat verdriet door: ‘Ver achter de woorden/staat je naam,/kleine dochter Inez’.

Voor Hans Andreus was een kind heel belangrijk. Al lang wilde hij graag vader worden en het is niet voor niets dat in *Denise* zo nadrukkelijk een abortus wordt beschreven, met alle pijn en bloed en treurigheid. Odile wilde geen kinderen en men kan haar geen ongelijk geven, want zonder haar werk

hadden zij en Hans in Parijs en Italië nauwelijks in leven kunnen blijven. Maar 'dokter Jan' die aan het slot van *Denise* veronderstelt dat de aanval op het meisje om dat kind was dat niet mocht komen, is misschien in de autobiografische mythe een projectie van Andreus' verwijt hierom aan Odile.

Hans en Ina kunnen maar een paar maanden op de Logosberg blijven wonen. Na een kort verblijf in Blaricum verhuizen ze op 2 augustus 1960 naar Eemnes, naar een 'huis in een rijtje', waar al te rumoerige buren een kwelling zijn.

Vaak spreekt uit Andreus' gedichten een diep schuldbesef en het is daarom geen wonder dat hij ook ten opzichte van het kind een schuldgevoel ontwikkelt. Dat, gevoegd bij zijn psychische onevenwichtigheid, is er mee de oorzaak van dat de spanningen in het huwelijk te hoog oplopen. Ina gaat weg met het kind, maar Hans haalt haar zo gauw mogelijk terug.

Andreus heeft zijn persoonlijke omstandigheden soms wel en soms niet openhartig in gedichten en verhalen verwerkt. Hij heeft voor Ina de prachtige, warme liefdesgedichten en erotische verzen in *Al ben ik een reiziger* geschreven, een aan haar opgedragen bundel, en in *Zoon van Eros.* In *Groen land* klinkt door hoe hij tegelijk verbitterd en aan haar gehecht is, waarna hij in *Aarde* heel expliciet de breuk tot thema van een gedicht maakt.

Die breuk komt niet meteen. Ina en Hans verhuizen op 19 november 1960 naar de Prinsengracht 6631 in Amsterdam en daar hebben ze nog enkele gelukkige maanden, maar het herstel is tijdelijk. Als in mei 1961 de scheiding wordt uitgesproken, verwacht Ina haar tweede kind. Dat wordt een zoon, Arjen. Het heeft Hans Andreus niet onberoerd gelaten. In een brief van 7 augustus 1961 schrijft hij aan Roland Holst dat hij een zoon heeft, die zonder zijn vader op zal groeien en daardoor wel dichter zal worden. Het is een ironie die pijn laat voelen.

Van links naar rechts: Remco Campert, Hans Andreus, Sonja Prins, Coert Poort en Ad den Besten.

Maar in diezelfde brief vertelt hij ook over Lucretia, zijn nieuwe liefde die hij kort daarvoor had leren kennen: 'Het klinkt als Cellini's autobiografie'. Lukie Paulides was met haar vriendin Liesbeth List vanuit Friesland naar Amsterdam gekomen. Op 20 februari 1962 trouwt ze met Hans. Ze wonen na de Prinsengracht in de zomer van 1964 nog enkele maanden in de Vechtstraat in Amsterdam en verhuizen op 12 augustus van dat jaar naar Scherpenzeel. Daarna is Hans Andreus met zijn gezin niet meer naar de stad teruggekeerd.

Ze krijgen drie kinderen, de zoons Herre en Friso en als jongste hun dochter Karianne. Het gezin verhuist nog drie keer: vroeg in 1967 naar 't Harde, in april 1971 naar Hoevelaken en in december 1973 naar Putten.

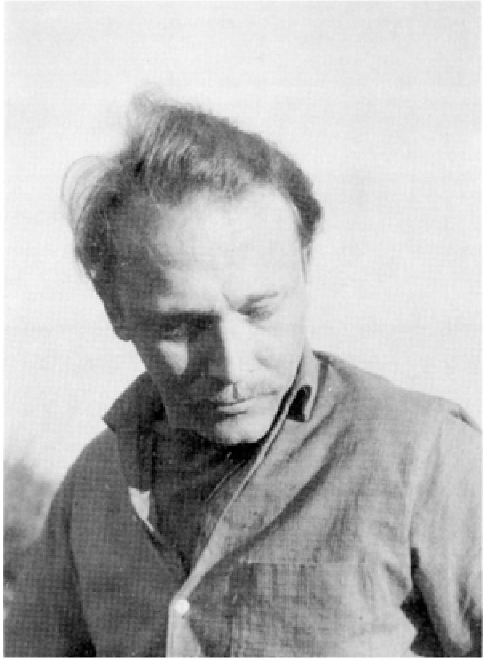
In die dorpen heeft Andreus een teruggetrokken leven geleid, ver van het straatrumoer in de Republiek der Letteren. De Greta Garbo van de literatuur, noemde hij zich op een keer,[9.] met de zelfspot die even kenmerkend voor hem was als zijn charme, zijn beminnelijkheid, maar ook zijn depressieve buien, zijn neiging zich in zichzelf terug te trekken.

Reizen deed hij niet meer. Hij fietste graag wat door de bossen. In *Blovoet* zit de dichter thuis terwijl zijn gezin met vakantie is en dat gezin van Melchior met zijn vrouw Jelske en hun drie kinderen, lijkt sprekend op het gezin van Hans en Lukie. Maar het vastgelopen eerdere huwelijk van Melchior Blovoet en een zekere Gea heeft met dat van Hans en Ina Bouman feitelijk niets te maken. Dat hoort bij het ernstige spel van het Blovoet-verhaal.

Andreus werkte hard en spaarde zichzelf daarbij niet. Hij schreef zijn vele kinderboeken, stelde zichzelf nog voor de zware opgave van een Rimbaud-vertaling, en publiceerde een reeks bundels, waarvan sommige critici zeer ten onrechte meenden dat ze ver bij zijn eerdere werk achter stonden.

In die bundels kunnen we ook zijn levensverhaal verder volgen: de Veluwse dorpen en hun omgeving waarvan hij even-

veel hield als eerder van de zee, de ‘verzwegen vader’ en de diepe, ook religieuze, betekenis die die ontdekking voor hem had. Beelden van rust en geluk in zijn gezin, in *Holte van licht* van zijn dochtertje dat schaterend danst. Mooie verliefde gedichten voor Lukie, waarvan de aan haar opgedragen ‘10 liefdesgedichten’ uit *De witte netten van zon en maan* met hun uitgeslepen, riskante vorm, wel het hoogtepunt zijn. Ook het zoeken naar een kader voor zijn bestaan in de moderne fysica waardoor hij gefascineerd werd. En de angst voor het zwarte gat te staan dat met het licht - dat uit zijn poëzie niet weg te denken is - ook zijn bestaan zal opslokken. Maar dan weer de aanvaarding van het niets als het uiteindelijke rustpunt.

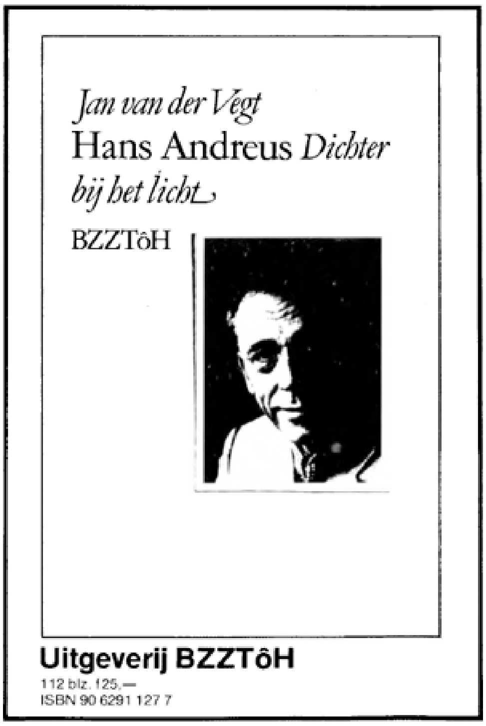


Hans Andreus.

In 1976 rondde hij met *Blovoet* het levensverhaal af, waarin hij zelf de hoofdpersoon is en het tegelijk niet is, zijn autobiografische mythe. Zo wilde hij zichzelf zien: terechtgekomen in een gelukkig gezinsleven, maar op de achtergrond een vader door wiens toedoen hij een ‘dubbele vreemdeling’ was. Melchior Blovoet, een nieuwe schijngestalte, na Empedocles die altijd de ander is, na de Valentijn uit de vroege gedichten van wie ook niet te zeggen valt wie hij is, na Jubal die tegen het vaste personage is, ‘omdat het jeukt’. ‘Want die het schrijft is het niet’.

In 1977 werd Hans Andreus ziek. Hij had kanker. Hij werd in het Academisch Ziekenhuis in Leiden opgenomen en in de maanden die hij daar heeft doorgebracht - een tijd waarin hij behalve degenen die hem het naast stonden liefst zo weinig mogelijk mensen zag - heeft hij zijn bundel *Laatste gedichten* samengesteld, die na zijn dood is verschenen en die wordt afgesloten door een ‘Laatste gedicht’ waarin hij over het licht, zijn bestaan, God misschien, alleen nog onbeantwoorde vragen kan stellen en waarin hij zijn dood zonder aarzeling onder ogen ziet.

Hij heeft zijn ziekte met grote moed ondergaan. Hij is naar huis teruggekeerd en is daar op 9 juni 1977 gestorven, rustig en vol zelfbeheersing. Hij is in Putten begraven en daarna liep een lange stoet stil door de straten van dat dorp.



Eindnoten:

1. Behalve op de bronnen die in de noten zijn vermeld, is deze biografische verkenning gebaseerd op gesprekken met: Lukie Andreus, Ad den Besten. Gerrit en Annie Borgers en Ina Bouman. Bovendien op speurwerk verricht door Mariëtte Haarsma van het Letterkundig Museum en Documentatiecentrum voor de Andreus-tentoonstelling die in 1979 werd ingericht, parallel aan de vier uitzendingen die het Literama-programma van de NCRV-radio aan Hans Andreus wijdde (op 5, 12, 19 en 26 november 1979). Ieder die denkt biografische informatie te kunnen verschaffen over Andreus of over documenten beschikt, wordt vriendelijk verzocht contact op te nemen met: Jan van der Vegt, Ewisweg 26, 1852 EK Heiloo.
   In: Jan van der Vegt: 'Ogenblik van licht'. Een overzicht van de poëzie van Hans Andreus, gevolgd door een gesprek met de dichter. Kentering, 15e jg. nr. 2, december 1975, p. 49.
2. 'Overlevende van een tweeling'. Paul Beers in gesprek met Hans Andreus. De Revisor, 3e jg. nr. 3, juni 1976, p. 28-34.
3. 'Omdat ik het dagelijks licht liefheb', een gesprek van Wim Hazeu met Hans Andreus, dat basis was voor een televisiefilm over de dichter. Dimensie, 2e jg. nr. 7, april 1978, p. 6-16 (in een speciaal aan Andreus gewijde aflevering).
4. Jan Brokken: 'Lucebert de Keizer in ballingschap'. Haagse Post 22.4.1978. Opgenomen in: *Archief de Vijftigers II*, samengesteld door Hans Dütting, uitg. De Prom, Baarn 1983, p. 50-70.
5. Lucebert over Andreus, Literama-Magazine, 14e jg. nr. 7/8, november/december 1979, p. 282-284. (Literama-Magazine publiceerde in november 1979 een extra nummer dat geheel aan Hans Andreus was gewijd en plaatste bovendien in de aflevering van november/december 1979 een aantal bijdragen over Andreus).
6. Brieven van Hans Andreus zijn vaak niet of onvolledig gedateerd. Verder moet opgemerkt worden dat het wel waarschijnlijk maar niet zeker is dat het debuut-gedicht in de brief bedoeld is.
7. De notitie is aanwezig in de documentatie van het Letterkundig Museum.
8. Gerrit Borgers: 'Hans en Andreus en Podium'. Literama-Magazine. Hans Andreusnummer, 14e jg., p. 233-236.
9. Meegedeeld door Gerrit Borgers, Literama-Magazine, 14e jg., nr. 7/8, p. 279.

Ron Sijthoff
‘Wij hebben het woord gezocht, dat niet bedorf als een spiegel’
Hans Andreus en de poëtische traditie

Het moet onder aardrijkskunde geweest zijn, want we hadden een leraar voor dat vak, die zo prozaïsch was, dat alleen al daarom iedere poëtische compensatie voorgoed in de herinnering verankerd ligt. Bovendien was het na een middagpauze; een pauze waarin ik een einde had gemaakt aan een typische middelbare schoolliefde met de woorden: ‘Ik heb niet zo'n zin meer’. Kan het gruwelijker? Ze heette Hannie en ik zie haar nog staan: natte ogen (van de herfstregen), de handen diep weggestoken in de zakken van haar blauwe jopper, een meter van mij af, leunend tegen een bouwvallige schuur in een steeg ergens in Gouda. Stilte en de weg terug naar de H.B.S.; iedere uitleg en blik vooral vermijden. 's Middags keek ik haar agenda in om het preciese aantal pagina's van een proefwerk over te nemen en daar, bij de zaterdag, in krullende, nog natte letters: *‘Ik heb je lief. Men kan het niet, nooit helpen./Ik ben een wond. Ik ben niet meer te stelpen.’ Hans Andreus.*

Ik blader, nu beroepshalve, nog wel eens door schoolagenda's en die activiteit leert mij, dat de stelling ‘Andreus schreef treffende liefdeslyriek’ in feite onweersproken dient te blijven. Immer nog wordt op een 24e januari een jongensnaam vergezeld van *‘Wanneer ik morgen doodga,/vertel dan aan de bomen/hoeveel ik van je hield’.* Soms amper drie weken later vind ik dezelfde naam terug, ‘mijn’ citaat erbij geschreven in een fel realistisch getekend, gebroken hart. Ach ja, tussen Hannie en mij wilde ook niets moois groeien.

Waarom is Andreus' poëzie een troost voor de ‘weggeworpen geliefde’ van toen, nu en hopelijk, altijd? Meerdere antwoorden maken aanspraak op de waarheid. De ‘weggeworpen geliefde’ is eenzaam en herkent zich slechts in een spiegel: eenzame poëzie, die zichzelf als zodanig accentueert door een niet-aflatende roep om ‘de ander’.

Andreus' gedichten zijn niet definiërend: de in taal omgezette gevoelens lijken slechts te ‘vangen’ onder grote woorden als liefde, haat, verlatenheid, angst, leven. Dit maakt zijn oeuvre tot kunst: een privaat gevoel is zodanig verbeeld, dat het herkenbaar wordt voor velen. Bij de puberale ‘weggeworpen geliefde’ gaat dit proces snel; haar tranen zijn per definitie belangwekkender dan het gedicht dat ze opwekt. ‘Hineininterpretieren’ is voor haar in het algemeen al volstrekt legitiem, maar de poëzie van Andreus komt haar daarin ook nog tegemoet. Wellicht is hij één van de weinige dichters, die op juiste wijze wordt misbruikt; hoe paradoxaal dat ook klinkt.

Vele gedichten van Andreus zijn niet expliciet in hun betekenis. De woorden drukken niet uit wat gezegd wil worden, er wordt om woorden heengedraaid, de poëzie zoekt soms wanhopig en betreurt dan weer zachtjes haar eigen onmogelijkheid. Hier en daar tracht ze extatisch af te dwingen, maar waar zij een poging doet tot een meer rationele benadering, faalt zij. Zij is empirisch in de meest extreme zin van dat woord: er is amper sprake van ‘constateren’ - in welk woord immers de notie van de ratio al doorklinkt -, slechts van een zintuiglijk of gevoelsmatig ‘beleven’. Causaliteit wordt genegeerd en ze lijkt zich nauwelijks bewust van het bestaan daarvan.

Als poëzie in een bovenstaande terminologie valt te karakteriseren, ligt het voor de hand, dat zij de schoolgaande jeugd bekoort. Het op gevoel opereren, met vallen en opstaan, onzeker en eenzaam, is juist voor hen herkenbaar, omdat het de wankele peilers zijn van hun eigen levensfase; peilers die keer op keer ter aarde storten, waarna ze de brokstukken oppakken en verder tasten naar een ‘betere’ tijd.

Iemand die niet bekend is met de poëzie van Andreus, maar een oordeel moet vellen op grond van mijn beschrijving, kan zich laten verleiden gebruik te maken van frases als ‘kitsch, vage sentimentaliteit, onvolwassen liefdesperikelen’. Wie Andreus' poëzie kent, weet dat dit aperte onzin is. Klopt de beschrijving dan niet? Zeker wel, alleen is het oeuvre van Andreus ontstaan vanuit een andere behoefte dan het troosten van een ‘weggeworpen geliefde’. Of - omdat ik bij het neerschrijven van de bovenstaande zin twijfel, met redenen, aan het waarheidsgehalte ervan -, al stond die behoefte wèl aan de wieg van vele gedichten, dan is de dichter uitstekend geslaagd in het creëren van kunst in de eerder gestelde betekenis. De poëzie van Andreus is vaag, eenzaam, poly-interpretabel, empirisch en impliciet, maar zij is dat *met opzet* en *uit noodzaak*! De reden van die opzet en die noodzaak maakt de poëzie belangwekkend (niet enkel ‘mooi’) voor mij, voor u en voor iedereen. De mogelijkheid Andreus' poëzie te kunnen karakteriseren als ‘opzettelijk impliciet’ en ‘noodzakelijk falend’ maakt Andreus tot een belangwekkend en groot dichter. Niet, juist niet, groot op eenzame hoogte, maar een schakel in een rij van grote dichters. Dit betoog doet een poging, de schakel, de ketting en de verbinding daartussen te beschrijven.

I. Van de tragiek naar de kunst.

Hans Andreus is één van de dichters die niet in eerste instantie een filosofisch of religieus idee tot uitgangspunt van zijn lyriek heeft genomen, maar daartoe is gekomen vanuit de worsteling met een persoonlijke tragedie. Hiervoor is gesteld, dat poëzie slechts als kunst valt te karakteriseren, als de dichter erin is geslaagd de persoonlijke tragiek te ont-individualiseren, te brengen op een hoger ‘plat’, waar het gedicht algemeen menselijke gevoelens verwoordt en aldus herkenbaar wordt voor haar lezers. Zowel de persoonlijke tragiek als het zich daaruit ontwikkelende filosofische idee - dat nu reeds het grondaxioma, het éne thema van Andreus' poëzie genoemd mag worden - zijn het best verwoord in *De Sonnetten van de kleine waanzin*[1.], die door velen dan ook terecht worden beschouwd als een hoogtepunt in zijn oeuvre.

In een interview van Paul Beers stelt Hans Andreus omtrent de thematiek van de *Sonnetten* het volgende: ‘er is een bovenlaag die een vrij normaal échèc van een liefdesverhouding weergeeft, maar daaronder zit het prenatale verlies van een tweeling met negatieve moederprojectie en dat soort zaken’[2.]. Het gaat dan specifiek om het 11e sonnet[3.]:

> Groot Grand Guignol de negenmaandse schoot,
> wanneer de liefde niet een warme wand is.
> Tweelingdier, broer, tast ik nog waar je hand is
> of ben je al dood, klein en bloedend rood, -
>
> ergste maaltijd voor mijn dom overleven,
> terwijl je resten rotten op de vaalt?
> Ik heb je nu mijn leven lang vertaald,
> maar nooit de waarheid over ons geschreven.
>
> Men weet niet van je, leest je niet in boeken,
> blijft ver van de voormenselijke angst.
> Maar ik lig veilig in de nachten van de angst.
>
> Monstergod, ik moet je overal zoeken,
> want ik ben van de meesten wel het bangst.

Ik wil toch leren ons niet te vervloeken.

Een zeer direkte beschrijving van wat Andreus noemt ‘het prenataal verlies’, maar het sonnet kan verder ingevuld worden met woorden uit het reeds aangehaalde interview: ‘en zo'n tweeling wordt dan geabsorbeerd door de placenta. (...) En dit uit zich in de overlevende helft in een eeuwig terug willen zoeken van die tweeling. Liefdesverhoudingen en andere relaties zijn dan veelal tweelingprojecties, ook omdat de verhouding tussen zo'n tweeling bijna telepathisch was’. Het trauma mag duidelijk zijn: een levenslang terugverlangen naar een hereniging met de gestorven broer. De ‘vertalingen’ van de broer uit regel 7 van het sonnet moeten we interpreteren als de projecties van de broer in de geliefde. De thematische structuur van de *Sonnetten* is uiterst komplex, omdat de ‘waarheid’ en de ‘vertaling’ - i.e. de projectie van de broer in een verloren geliefde - naast, maar vooral dóór elkaar spelen. Woorden als ‘wij’ en ‘jij’ zijn praktisch nergens in de bundel eenduidig in te vullen; gaat het om de gestorven broer of om de verloren geliefde? Wanneer het in enkele passages een uitgemaakte zaak lijkt, dan wordt dat vrijwel steevast ‘ontzenuwd’ door de projectie evident te maken of door de eenduidigheid in de terzinen terug te nemen. Een voorbeeld van de eerstgenoemde mogelijkheid tot ‘ontzenuwing’ vindt men in sonnet 37: *‘En van wie ik hield/leeft ook niet meer of leeft ontzield’*. Indien het voegwoord niet ‘of’ maar ‘en’ was geweest, zou het duidelijk zijn: de niet-levende als de broer, de ontzield-levende als de geliefde. Door het gebruik van het woord ‘of’ gaat deze mogelijkheid tot benoeming verloren; de projectie is daardoor echter gewonnen. Een voorbeeld van de als tweede genoemde mogelijkheid tot ‘ontzenuwing’ is sonnet 32:

> Ik kan niet terug, niet terug naar jou.
> De werkelijkheid heeft andere ogen
> dan wij hadden. Wij hebben mooi gelogen:
> rode god, zei je en ik: licht in vrouw.
>
> Het was nog waar ook, maar zo zelden waar.
> Jij liep door een doodsbang magnetisch veld
> en ik was doodsbang, leefde uitgesteld.
> Wij zaten als vampieren in elkanders haar.
>
> Het kan zo niet. Iemand kan niet
> verdubbeld staan aan het panisch begin.
> Ik ga alleen en sta alleen en in
>
> het einde kan ik misschien en misschien
> je zeggen: er zijn werelden te zien
> waar de dood leeft. Men weet niet wat men ziet.

Het octaaf geeft Andreus' ‘vrij normaal échèc van een liefdesverhouding’ te zien. Het eerste terzine (vooral de tweede regel) wijst echter weer direct naar de tweelingverhouding, waardoor de bovenstaande duiding van het octaaf op z'n zachtst gezegd niet evident meer is[4.]. De volta wordt voorbereid door de laatste regel van het octaaf: gewapend met de kennis van het sextet kan men hier de situatie van een prenatale tweeling in de baarmoeder herkennen. Aanduidingen daarvan, zij het niet altijd even expliciet, zijn talrijk in de *Sonnetten* en juist het impliciete maakt wederom de projectie van de broer in een beminde geliefde mogelijk:

> Waarschijnlijk heb ik niets met je te maken
> of minder en steeds minder dan het scheen,
> toen je je lichaam vouwde om mij heen.   Son. 6

En jij slaapt weer in die holte der vrouwen:
de nacht die te klein is voor levensgroot. Son. 10

Ik kan dus niet meer komen bij je huid
en jij kunt niet meer komen waar ik ben. Son. 18

De dichter raakt zelf verstrikt in de wederzijdse projecties en daarin moet men wellicht de reden zoeken voor het niet-invullen van de woorden ‘wij’ en ‘jij’ en het telkens aanspreken in termen als ‘jij’, ‘andere’ en ‘mijn gemis’, of, zoals de dichter het zelf uitlegt in sonnet 10: *‘Ik zoek je wel hier, maar zoek ik die vrouw?’*

‘Wij zijn niet meer wij’ stelt het 2e sonnet en, de verwisselbaarheid in het ‘wij’ in aanmerking genomen, de dichter heeft broer en geliefde verloren. De schuldvraag is even komplex van aard als de verwisselbaarheid binnen het ‘wij’. Voor de dood van de broer kan hij, theoretisch gezien, niet verantwoordelijk zijn; toch blijkt er een groot schuldgevoel aanwezig:

-ergste maaltijd voor mijn dom overleven. son. 11

(...) Ik ben kopschuw
van wat niet eens meer een verdriet kan heten,
wat meer is dan dat: bloed sijpelt erachter

en mijn dode wordt door geen mens geweten. son. 29

De schuld aan het verlies van de geliefde vertoont een opmerkelijke eigenschap.

Wij werden een misdaad niet te beramen. son. 2

Wij ging... - Maar niet nog eens. Wij: het gebeurde.
Het gebeurde dat wij de levende vruchten
hebben gedood. Vergeef ons, nacht die nu valt. son. 24

Niet een ‘ik’ heeft hier schuld, maar een ‘wij’! Vooral het tweede citaat refereert zeer sterk aan een abortus. Met deze referentie zijn we in feite aangeland op het terrein van de biografische gegevens. Andreus heeft ons echter een roman bezorgd, die het mogelijk maakt een ‘niemandsland’ af te bakenen tussen de literatuur en de biografische feiten: de roman *Denise*[5.]. In deze roman aborteert Denise, de geliefde van de Hollandse schrijver Bert, zich op een hotelkamer, waarna ze op vakantie gaan naar Elba. Als ze daar op een middag in de gloeiende zon liggen, tracht Bert Denise te vermoorden. Daarop keert hij terug naar Holland en tijdens zijn psychische verpleging stellen de artsen: ‘Het is om dat kind dat jullie niet kregen. Het was de traumatische herhaling van een prenatale tweelingverhouding, waarbij één van de tweeling werd geaborteerd, in de buik van de eigen moeder dus,’[6.].

De overeenkomst tussen dit gegeven en een combinatie van de sonnetten 11 en vooral 26 is ronduit frappant[7.]. We mogen aannemen, dat het ‘doden van de levende vruchten’ terugslaat op de in *Denise* beschreven abortus. Het meervoud ‘vruchten’ in de *Sonnetten* is de in *Denise* genoemde ‘traumatische herhaling’: deze abortus herinnert aan een veel oudere! Of, ‘*door hoeveel doden moet een mens heen’ (son. 33)*

De komplexe vermenging van het verloren geliefde-gegeven en het prenatale trauma heeft geleid tot een ‘kleine waanzin’, die zich in de *Sonnetten* manifesteert in schizofrenie en waanbeelden.

ik ben tweezelvig, besta half voorheen,
half in het nu: mijn raket naar de maan.   son. 2

Ik raak de draad onophoudelijk kwijt.   son. 8

Maar - maar meer. Het nu schuw woord engel hier,
engel langs de weg, engel in de kamer.
Niemand gelooft het. Ook ik niet. Geen zier
geloof. Angst grijpt een wapen: een hamer,   son. 12

Ik die blijf, ben ver heen.   son. 29[8.]

Belangwekkender dan het volledig willen maken van deze lijst is de vraag hoe de dichter zich een uitweg denkt uit deze hybris van persoonlijke (on)gesteldheden. Het persoonlijke antwoord ligt voor de hand: de dichter verlangt naar een hereniging met wat verloren ging. In de poëzie van Andreus manifesteert zich dit op diverse manieren. Soms wordt het verlangen 'simpel' verwoord: *'Ik reis door de ruimte, zoek de dood en zoek naar wat verloren ging*[9.]. Hiervan gaat de suggestie uit, dat een hereniging met wat verloren ging wellicht na de dood moet worden verwacht; een gegeven dat voor het vervolg van dit betoog niet onbelangrijk zal blijken te zijn. Veelal wordt ook melding gemaakt van het feit, dat de dichter het liefst wenst te

‘vergeten’; het verlangen naar rust overheerst dan het verlangen naar hetgeen eens verloren ging. Opmerkelijk in dit verband is een zin uit de *Laatste Gedichten* dat in 1977 verscheen. Ik wijs op het gedicht ‘Ooit’ waarin de volgende zin voorkomt: *‘naar een vrede door geen herinnering vervalst’*[10.]. Herinnering is immers een fenomeen dat refereert, of zoals dichter het in de bundel *Tweespraak* al noemde[11.]:

Herinnering: een waanzinnig zoeken naar het verlorene,
het wonder waarmee men leefde,
een bliksemschicht lang?

Eeuwig herhaalt zich de ander
en altijd zal men aan ons sterven
en gaan wij dood aan die ander.

De dichter op zoek naar wat verloren ging, zo kan men de persoonlijke tragedie van Andreus noemen. Hij die dacht een volmaakt menselijk geheel te zijn, is op tragische wijze tot het besef gekomen, dat zijn bestaan gekenmerkt wordt door een verregaande onvolmaaktheid:

Een dacht ik dat wij waren: halvelingen
heel geworden; ik dacht toen dat het kon.
En misschien wel. Maar het laat zich niet dwingen:
wie sterft van dorst verdrinkt in de bron. son. 22

De dichter weet, dat zijn onvolmaaktheid slechts kan worden opgeheven door een hereniging met wat verloren ging. Of is het niet *zijn* onvolmaaktheid? Kiest de dichter bewust voor een poëtische verwoording waarin begrippen als ‘jij’ en ‘wij’ niet eenduidig zijn in te vullen, niet alleen omdat die invulling voor hem zelf niet duidelijk is, maar ook omdat hij zijn persoonlijke tragiek slechts - en ik zeg het oneerbiedig - ter illustratie wil aanwenden bij de verwoording van een algemeen menselijke conditie? Is het *onze* onvolmaaktheid? Ik meen van wel; reden waarom ik de gedichten van Andreus als kunst beschouw, maar laat ik, als beste ‘bewijs’ voor deze verbreding van het persoonlijke drama, de dichter zelf aan het woord laten[12.]:

De woorden die blijven staan
en ik die daartussen beweeg -
ik leef
om een dubbelganger neer te schrijven,

dacht ik, maar ik denk
dat er meer is:
een gemis
als een hand wenkende,

lege hand alles
wegvagende,
wenkende, vragende:
kom.

II. Het verlangen wordt ‘Licht, mijn woord van liefde’.

Het verlangen van Andreus richt zich op de opheffing daarvan door een hereniging met wat verloren ging. Andreus vond hiervoor een beeld, dat als een rode draad door zijn poëtische oeuvre loopt: het licht. 'Het licht is en blijft voor Andreus, welke betekenis het dan ook voor zijn bestaan heeft, een natuurwetenschappelijk verschijnsel', aldus Jan van der Vegt in het aan Andreus gewijde Literama-nummer[13.]. Als veel in dat artikel lijkt mij die constatering op zichzelf juist, maar het gaat nu juist om de 'betekenis die het voor zijn bestaan heeft'. Die betekenis ligt m.i. in de natuurwetenschappelijke opvatting van het licht, m.a.w. van der Vegt is dicht bij de waarheid. Wat is licht? Een niet poëtisch leken-antwoord is dit: 'iets' dat zich met zo'n snelheid verplaatst, dat het lijkt stil te staan. Een poëtisch antwoord is het volgende:

> Oneindige snelheid
> is geen snelheid
>
> maar een heelal vol
> rustend licht
>
> dat geen licht is maar
> helderheid, meer
>
> te vergelijken met
> bodemloos transparant water.[14.]

In deze puur fysische benadering is het licht datgene, wat de absolute tegenstellingen in zich heeft opgeheven!! Denkend aan de zo bitter aangevoelde onvolmaaktheid van de dichter kan hij het licht enkel zien als iets goeds en vredigs; het is zijn beeld voor de volmaaktheid, voor de verenigde tegenstellingen. Het 15e sonnet van de *Sonnetten van de kleine waanzin* eindigt dan ook als volgt:

> '(...) dit woord en een oer
> woord dit doorschemerend, ik wil nu ook
> stilstaan, rond zijn, vanzelf zijn als licht is.

De dichter is niet bang voor het licht, zoals van der Vegt suggereert; het licht is 'vanzelf' en wordt gerelateerd aan begrippen als 'rust' en 'rond'. Vooral gezien het begrip 'rond' (ook voor hem[15.]) volmaaktheid suggereert; geen einde, geen begin en vanaf het middelpunt is elke afstand tot de omtrek gelijk.

> wij zijn o.a.
> de som der delen
> het laatste cijfer reperepetent
>
> wij naderen tot oneindig wij [16.]
>
> je bent niet vierkant
> het getal 1933 is vierkant
> 1+9+3+3=16
> je bent zo ovaal als de helft van het heilige cijfer acht[17.]

Het tweede citaat geeft de rondheid in optima forma, maar daarbinnen in weer het samengaan van twee in één ('wij') belangrijk, daarom niet het heilige cijfer 0, maar het heilige cijfer 8: twee rondjes! In het wiskundige symbool van het eerste citaat is dit begrip visueel gemaakt. Het licht is in de rondheid, haar tegenstellingen verenigende gesteldheid het beeld bij uitstek voor de dichter die de volmaaktheid wil verwoorden. Werkelijk 'zijn', voor Andreus dus volmaakt zijn, is slechts mogelijk

als er tegenstellingen worden verenigd, hetgeen aan tal van zaken wordt gedemonstreerd:

De relativiteit van de ralativiteit.[18.]

Een mooi spel om te spelen,
dat van veld en wereldlijn
en wat je verder maar wil,

maar ik geloof het wel,
geloof het dus, maar wacht
tot ik versnel, verstil

tot het enig ongedeelde
en niet min of méér kan zijn
en zo werkelijk als ik maar wil.

Zo ook in het schitterende beeld uit het gedicht ‘Boombeschrijving’[19.]:

Naar een boom
ziende zie ik
hemel en aarde in elkanders
armen.

Want een boom,
een boom is een bruiloft.

Ik schoof de door van der Vegt gedane suggestie, dat de dichter bang is voor het licht, terzijde. Toch is er een relatie tussen angst en licht, en wel de volgende:

Het licht
van het licht
in het het licht.
Goed dan.
Maar hoe dan,
dat licht
van dat licht
in dat licht?[20.]

Dit gedicht komt uit de bundel *Klein boek om het licht heen*, die niets anders probeert, dan het licht in woorden te vangen. In het woord moet het licht gepakt worden; ik herinner aan het slot van het 15e sonnet: het ‘oerwoord’ moet het licht ‘doorschemeren’. Te vaak blijft het woord, zoals de titel van de bundel al aangeeft, ‘om het licht heen’. Het woord, werktuig bij uitstek van de dichter, geeft vaak de mislukking als enig loon, zoals in het 37e sonnet van de *Sonnetten* moedeloos wordt uitgesproken:

Alles wat ik gezien en geleefd heb,
was niet waar. Ik moest in woorden thuisblijven

en ging erin dood en kon niet, kon niet meer
tot leven komen.

Dit soort mislukkingen veroorzaken diverse reakties. Enerzijds zien we het afdwingen door zeer affirmatief te geloven aan het dichterlijke kunnen:

De dichters weten wat zij niet weten.
Zij spreken in hun vreemde taal;
zij gaan de dood in tot het begin;
zij ontdekken leven -
en zien de wereld aan met hun
hartstochtelijke onschuld
en veranderen de aarde
in de werkelijke aarde.[21.]

Anderzijds wordt er gesmeekt om het verlossende woord:

Jij - ik kan je niet zeggen. Woord: breek.
Woord, geef mij de pink van een letter,
zodat ik de hele hand kan nemen. Ik
wil toch alleen maar schrijven,
dat wij wel de spiegels zijn van elkander,
maar dat daarachter
het oorspronkelijk dier hunkert.[22.]

De dichter zoekt een woord dat de volmaaktheid kan brengen; voor Andreus moet dat een woord voor het licht zijn, want het licht, in fysische en in filosofische zin, symboliseert de volmaaktheid, de verenigde tegenstellingen. Het is dan ook zeker geen toeval, dat het laatste gedicht van Andreus eindigt met de vraag naar dat verlossende, volmaaktheid-brengende woord.

Laatste gedicht[23.]

Dit wordt het laatste gedicht wat ik schrijf,
nu het met mijn leven bijna is gedaan,

de scheppingsdrift me ook wat is vergaan
met letterlijk de kanker in mijn lijf,

en Heer (ik spreek je toch maar weer zo aan,
ofschoon ik me nauwelijks daar iets bij voorstel,
maar ik praat liever tegen iemand aan
dan in de ruimte en zo is dat wel

de makkelijkste manier om wat te zeggen), -
hoe moet dat nu, waar blijf ik met dat licht
van mij, van jou, wanneer het vallen, weg in

het onverhoeds onnoemelijke begint?
Of is het dat jij me er een onverdicht
woord dat niet uitgesproken hoeft voor vindt?

III. Filosofisch intermezzo.

Hans Andreus heeft zijn persoonlijke problematiek in zijn poëzie veralgemeniseerd tot ‘een gemis’, dat slechts vrij vaag valt in te vullen: mensen lijden aan het besef, dat er meer moet zijn. De opheffing van dat gemis ziet Andreus in het opheffen van tegenstellingen; vanuit de persoonlijke problematiek in eerste instantie een tegenstelling tussen een ‘ik’ en een ‘jij’. Het opheffen van die tegenstelling wordt gesymboliseerd in het begrip ‘licht’, waarvoor de dichter een woord zoekt. Dat Andreus zelf van mening was, dat het willen opheffen van de tegenstelling tussen de ‘ik’ en de ‘jij’ zijn persoonlijke toepassing was van een algemener ‘gemis’, blijkt ondermeer uit het motto dat hij meegaf aan *Om de mond van het licht*: ‘The story of one is the story of all, no matter the different symptoms and symbols’.

Het idee, dat de mens onvolmaakt is gedurende zijn leven, omdat hij geen weet heeft van zaken waarop zijn verlangen is gericht, is ouder dan de weg naar Rome. Van Plato tot Heidegger - en dit eindpunt is willekeurig - is in de filosofie een ‘konstante’ zichtbaar, die we ontologisch kunnen noemen: men vraagt naar het wezenlijke van het menselijke zijn. Die vraag wordt veroorzaakt, doordat men de mens geplaatst ziet in een twee-eenheid, die hij maar niet of nauwelijks kan oplossen. In Plato's termen: men onderscheidt een ware wereld van de zintuigelijk waarneembare. Aangezien de zintuigelijk waarneembare wereld er één is van verschijnselen, onvolmaakt, onbestendig en vergankelijk, verlangt de mens naar kennis van de ware wereld[24.]. Over een eventuele bevrediging van dit verlangen hebben diverse filosofen zich verschillend uitgelaten. Plato acht kennis van de ware wereld bereikbaar voor de denker in eerste instantie èn voor de dichter, zij het dat de laatste gebruik maakt van taal, een secundair verschijnsel, dat de filosofie nodig heeft om verklaard te kunnen worden. Voor een ken-theoreticus als Kant richt ons verlangen zich op een kennis-ideaal; het ‘Ding an Sich’ is en zal altijd een streefmoment blijven. Het is een nog te bereiken stadium van ons weten en ieder bereikt stadium roept ogenblikkelijk een ‘nog-niet-bereikt-stadium’ op. Vandaar dat het ‘Ding an Sich’ voor de mens immer onkenbaar is, het maakt geen deel uit van de kenbare wereld, die noodzakelijk gelimiteerd is door de grenzen van het ‘zuivere denken’.

Wat betreft de kenbaarheid van het wezenlijke zou men Heidegger in zekere zin een tegengestelde van Plato kunnen noemen. De mens, gesitueerd in het beangstigende en tijdgebonden Dasein, zoekt de waarheid, de onverborgenheid. Hij wil het wezenlijke ont-dekken, het Zijn. Heidegger geeft hiertoe niet de denker

de middelen in handen, maar de dichter. De taal is voor Heidegger het medium waarin het Zijn tot spreken komt: in het ‘gezegde’ wordt de ontdekte, onverborgen waarheid van het Zijn manifest. De poëzie verdient hierbij een plaats op het erepodium: het is immers een taaluiting die met opperste precisie streeft naar een zodanige beschrijving van een fenomeen dat het de lezer als nieuw en origineel voorkomt. Heideggers studies over de poëzie van Hölderlin en Rilke zijn in dit verband exemplarisch.

Hans Andreus heeft deze filosofische ‘konstante’ korter verwoord dan ik het kan:

> ik denk,
> dat er meer is:
> een gemis
> als een hand wenkende,

Het streven naar de opheffing van de gescheidenheid is het grote thema van zijn poëzie. De ‘ik’ aan de ene kant, de gestorven broer en de verloren geliefde aan de andere kant, het licht als symbool van het bevredigde verlangen, dit alles behoort tot de persoonlijk poëtische toepassing. Andere dichters kozen voor andere toepassingen, maar het eerder geformuleerde thema zou wel eens hèt thema bij uitstek kunnen zijn van de moderne Nederlandse poëzie. Zeker is, dat dit thema moeiteloos valt te vinden bij een aantal grote dichters van deze eeuw; Andreus dient men dan ook in die rij te plaatsen.

IV. ‘Wij hebben het woord gezocht’.

Als dichters wier oeuvres het dualisme tussen menselijk

bestaan en menselijk verlangen tot thema hebben, kunnen (in ieder geval) genoemd worden Van Ostayen, Nijhoff, Bloem en Achterberg. De verschillen tussen hen in de poëtische praktijk dienen verklaard te worden vanuit het feit, dat zij diverse aksenten hebben gelegd op facetten van hetzelfde probleem. Laat ik dit summier toelichten.

Paul van Ostayen benadert Heideggers gedachtengang over de kracht van het woord wellicht het meest[25.]. 'Uit heimwee naar een vaderland van het volmaakte weten en uit het besef om de ijdelheid van elk menselijk pogen daarheen, uit dezelfde dubbele oorzaak van verlangen en machteloosheid die wekster is van het gebed, spruit de poëzie', aldus Van Ostayen in de *Gebruiksaanwijzing der lyriek.* De discrepantie tussen bestaan en verlangen wordt hier als een onontkoombaarheid gepresenteerd. De kracht van poëzie ligt niet in haar 'slagingskans' als zij een poging doet iets te weten te komen van dat 'volmaakte vaderland': poëzie kan niets anders meedelen 'buiten het uitzeggen van het vervuld-zijn-door-het-onzeg-bare'. Een gedicht is niet het resultaat van een ondernomen poging, maar het verslag daarvan. Het laat ons zien hoe het woord in het onderbewuste op zoek gaat naar de verborgen zijde der fenomenen, teneinde die geheimzinnige zijde mee terug te voeren naar de oppervlakte, waar dus een identiteit bewerkstelligd zou kunnen worden tussen het fenomeen zoals we dat zintuigelijk waarnemen en de transcedente facetten daarvan. Van Ostayen kende de poëzie, het woord, dit vermogen toe; zijn theoretische werk is hier duidelijk over. Poëtisch moest hij nogal eens de teleurstelling ervaren als het woord de 'feitelijk lyrische taak' niet kon volbrengen. Exemplarisch in dit verband is het gedicht 'Geologie'[26.]: een immanente poëtica, waarin het werk van de zeeman die zijn dieptelood laat zakken symbolisch is voor het werk van de dichter die het woord laat resoneren in het onderbewuste. Het gedicht eindigt als volgt:

> gelijk een dier dat jaagt en aan zijn blinde vingers vindt
> alleen het herhalen van het gedane doen
> gelijk een dier zo
> zo zinkt het lood
> des zeemans
> Moest dit zinken langs uw ogen zijgen gij kende niet
> een groter leegheid.

Het Heideggeriaanse ont-dekken der fenomenen, poëzie-theoretisch door Van Ostayen benadrukt, blijkt in de praktijk van de poëzie veelal een illusie. Een uitzondering hierop moet gemaakt worden voor het kind. In het zo vaak geciteerde 'Marc groet 's morgens de dingen' blijkt een kind in staat te zijn tot hetgeen de volwassen mens zo graag wil, maar zo zelden kan: het 'simpelweg' benoemen van fenomenen. Filosofisch gezien is deze gedachte niet nieuw: het kind is meermalen voorgesteld als een al-wetende die (nog) niet geplaagd wordt door het dualisme tussen bestaan en verlangen[27.]. De dichter die, meer nog als Van Ostayen, het kind zonder uitzondering in bovenbedoelde betekenis in zijn poëzie heeft gebruikt, is Martinus Nijhoff.

Nijhoff noemde de taal eens 'een noodbrug om tot verstaanbaarheid van de ook de dichter zelf obsederende dingen te geraken'. Dezelfde discrepantie tussen de fenomenen en hun 'geheimzinnige zijde', tussen menselijk bestaan en menselijk 'verlangen-naar-meer'. De dichter moet - niet in de laatste plaats uit het nijpende besef van de vergankelijkheid - het woord ter hand nemen om zijn verlangen naar een gelukzaliger toestand dan de condition humaine te realiseren. Een gelukzaliger

toestand, omdat de mens, lijdend aan eigen vergankelijkheid, geen ruimte heeft voor een ander mens: de condition humaine maakt eenzaam.

Als water woelden in de nacht de landen
Onder het huis; wij voelden hoe een groot
Waaien ons aangreep, hoe de wieken van de
Vaart van den tijd ons droegen naar den dood.

Wij konden ons niet bij elkaar verschuilen:
Een mensch, eenzaam, ziet zijn zwarte eenzaamheid
Dieper weerkaatst in de oogen van een ander -[28.]

Het wordt een Sysifus-arbeid voor de dichter, in tegenstelling tot wat hij zich herinnert uit zijn kindertijd. Het kind heeft bij Nijhoff geen moeite om ‘de wond'ren woord te laten worden’. Het ene woord waarnaar de dichter zoekt en dat de mogelijkheid biedt het wonder weer in de greep te krijgen, blijkt immer weer in het bezit van het kind, dat echter vaak niet bij machte is dit woord aan de volwassene mee te delen; men vergelijke de gedichten ‘De wolken’, ‘Het steenen kindje’ en het beroemde schrijvende kind uit ‘Het kind en ik’.

Het besef op zoek te zijn naar het ‘wonderen-makende woord’ is een conditio sine qua non geweest voor het dichterschap van Nijhoff. Ik geloof dan ook geenszins aan een scheiding tussen een ‘hemelse- en aardse Nijhoff’, zoals wel eens is betoogd. Nijhoff heeft het woord overal gezocht, in religieushemelse wolkengebieden zowel als op aarde. Zijn vermeende terugkeer naar het aardse is niets meer of minder dan een uitbreiding van het terrein, waarop het ene woord mogelijkerwijs gevonden zou kunnen worden; een uitbreiding niet uit ideëele factoren, maar uit wanhoop, omdat het ene woord nog immer niet is gevonden. Nijhoff heeft dit beter uitgesproken, dan ik het kan, dus ik laat hem aan het woord:

Elk woord, terwijl hij schreef, ging ademhalen
En riep een ander antwoord in zijn oor,
Telkens kwamen tusschen de bergen door
Vogels met nieuwe tekst, en uit de dalen
Drong zulk een landelijke blijdschap door,
Zoo heerlijk zelfs begon de rots te stralen
Van 't langs geen enkelen weg meer te achterhalen
Woord uit de zon, dat hij zijn spraak verloor.

Hij ziet omhoog: wolken uiteen geworpen
En een zwerm vogels die naar 't zuiden trekt.
Hij ziet omlaag: hij ziet verspreide dorpen
Een waterput, een paard dat balken trekt.
Zoo ziende wordt hij op een kruis geworpen
En in vertwijfelingen uitgerekt.[29.]

De poëzie van Bloem wordt gedomineerd door de aanwezigheid van tijd. Zijn verlangen, zijn mineurstemmingen, zijn statische landschapsbeschrijvingen adstrueren keer op keer het besef van de vergankelijkheid. Hierom is de mens onvolmaakt en wordt hij gekweld door een verlangen. De bevrediging van dat verlangen wordt door Bloem als volgt ingevuld: ‘wanneer ons hart schreeuwt naar vervulling en hijgt om genade voor al wat op aarde *vervallen van zijn oerbeeld ronddoolt* en haakt naar bevrediging van wat het verontrust, een *vereniging van wat hier gescheiden is*’[30.]. Hoezeer moeten deze woorden reminiscenties oproepen aan de poëtische toepassing die Andreus heeft gebruikt. Uit het citaat spreekt de gedachte, dat voor het leven een gelukzaliger toestand bestond. We ontkomen er niet aan, aan zoiets als ‘ziel’ te denken, waardoor Bloems woorden uiterst Platoons

worden. Twee verwachtingen keren concluderend in Bloems poëzie terug. Ten eerste het idee, dat het kind meer mogelijkheden had zich te ontrekken aan het verlangen of zich ervan afzijdig te houden: ‘verloren zijn de prille wegen om te ontkomen aan detijd’. Het kind immers kan gekarakteriseerd worden als een menselijk stadium, dat dicht bij een ‘voorleven’ staat. Ten tweede zien we meermalen het idee opduiken, dat na de dood het verlangen zal ophouden ons te kwellen: ‘Een mens, die niet meer bloedt uit duizend wonden/maar 't leven eindelijk overwonnen heeft’. Er wordt een identiteit gesuggereerd tussen voor-leven en dood, oneindige periodes waarin de mens kennelijk niet vervallen is van zijn oerbeeld en niet lijdt aan een aangevoeld dualisme: ‘het is tussen twee stiltes even luid geweest’. Het verlangen ‘eindelijk te zijn’ wordt begrensd door geboorte en dood, maar is tevens binnen die begrenzing onvervulbaar.

Wat valt er in dit verband nog over Gerrit Achterberg te zeggen zonder in herhalingen te vervallen? Het filosofische thema van zijn poëzie is identiek aan dat van hiervoor genoemde dichters: de scheiding tussen een gekendheid en een ongekendheid moet worden opgelost om in een gelukzaliger toestand te geraken. Het woord dient de dichter daarbij als werktuig. Het grote probleem blijkt, dat het verlangen slechts bevredigd lijkt te kunnen worden in een gebied dat per definitie niet het

levensgebied is, maar gesitueerd wordt voor of na het leven. De persoonlijk poëtische toepassing van Achterberg op dit thema komt zeer dicht bij die van Hans Andreus: ook hier worden gekendheid en ongekendheid ingevuld door een 'ik' en een daarvan gescheiden 'jij'.

> Van voor dat ik u kende
> zijt gij de afgewende;
> ik blijf u blind ontberen.
> Gij kunt u niet vermeren
> tot in dit leven.
> Ik kan mij in de dood begeven,
> maar ik heb te beheren
> een ingegaan gebied,
> dat van u weet, grond voor het lied,
> dat ik moet transformeren
> tot de verstaanbaarheid
> aan beide zijden van den tijd.[31.]

Wellicht nergens is de dwang die de dichter voelt tot het schrijven van een gedicht zo helder geformuleerd als hier: 'grond voor het lied', c.q. materiaal, stof waaraan het gedicht zijn ontstaan dankt alsmede oorzaak van, is het feit, dat dit gebied - het leven - weet van het bestaan van een ongekendheid. Er moet door de dichter, door middel van het woord, zodanig worden 'getransformeerd', dat de gekendheid en de ongekendheid samengevoegd worden tot een volmaakte identiteit, een Zijn zonder begrenzing 'aan beide zijden van de tijd'.

Het woord moet die samenvoeging creëren en wordt daartoe gesommeerd:

> Nu ik zo zuiver thuis ben met mijzelf
> zie ik de bodem van mijn zelfbesef.
> Tijd en vertrek verdwijnen in
> een ongevormd begin.
> Woorden, ontwaak, ik ben uw naam,
> ik ben uw enige bestaan.
> Ik zie mij ongeboren aan.
> O kern, hoe ben ik u nabij,
> alleen de dood is tussen u en mij.[32.]

Wat de dichter zo 'zuiver zichzelf zijnde' ziet, is de volmaaktheid, de volledigheid, die gevormd wordt door een samenvallen met de 'kern'. De dichter, 'Zuiver ziend', ziet hetgeen hem uiteindelijk bezighoudt: 'de bodem van mijn zelfbesef'. Wat ziet hij dan? Zichzelf vòòr het leven, het 'ongevormd begin', dat gekenmerkt wordt door de absolute absentie van tijd en ruimte: 'tijd en vertrek'. Deze gegevens keren terug in het tweede deel van het gedicht. De 'bodem van mijn zelfbesef' keert terug als het woord 'kern'; het 'ongevormde begin' zien we terug in de notie 'ik zie mij ongeboren aan'. Dit ongeboren stadium is gespeend van de bepalende grenzen van menselijk zijn: tijd en ruimte. Door Kant worden deze 'gegevens' noodzakelijk geacht om te denken over existentie; het 'Ding an Sich' was een kennisideaal, dat niet tot de denkbare wereld gerekend mocht worden, omdat het niet te denken viel in tijd en ruimte. Het gebied voor het leven is dus grens-loos, niet bepaald door de door Bloem zo vervloekte tijd, niet getekend door vergankelijkheidsbesef. De laatste regels stellen, dat de lijn van dit voorleven na de dood weer kan worden opgepikt: tussen de 'ik' en de 'kern' staat slechts de dood en als dat ultimatum van het vergankelijke leven voorbij is, valt men terug in een bestaan, dat volmaakt en

grenzenloos is. Die verwachting maakt ongeduldig, vandaar dat de dichter dwingt; hij dwingt zijn werktuig: 'Woorden, ontwaak'.

Hans Andreus. Foto: Edith Visser.

Zo hebben we tenslotte alle houdingen ten opzichte van het dichterlijke werktuig de revue zien passeren. Paul van Ostayen zoekt geduldig het ont-dekkende woord, Martinus Nijhoff hoort men in 'Het steenen kindje' om het woord smeken, Bloem zien we in zijn gedichten het verlangen uitdrukken door een zeer subtiele verstechniek, wat niets anders is dan een zeer behoedzaam omgaan met woorden en Achterberg, bijna als de opponent van Bloem, wil het woord dwingen. Hoe verschillend hun omgaan met het woord ook is, hoe verschillend hun poëzie op de lezer mag overkomen, hun uitgangspunt kan onder één noemer worden gebracht. Allen waren gefascineerd door het gevoel van menselijke ontoereikendheid, onvolmaaktheid, veroorzaakt door het idealistisch filosofische idee van een dualisme tussen de verschijnselen en het ware Zijn. Dit ware Zijn wordt tijd- en ruimteloos gedacht, waardoor de aantrekkingskracht op de tijdgebonden mens bijzonder groot is. Hun aller werktuig ter verkrijging van kennis was het dichterlijke woord. Er wordt veel van verwacht, vaak is echter de teleurstelling het enig resultaat. Het gebied waarin de bevrediging van het verlangen als zekerheid werd gedacht, bleek niet het levensgebied, waardoor de taak van het woord omvangrijker en moeilijker werd; het moest als het ware over de rand van het leven heen kunnen kijken zonder daarbij evenwel het leven achter te laten. De gedachte, dat het voorleven en de dood in wezen identiek zijn, zorgde voor een preoccupatie van nogal wat dichters met de prenatale of prille levensfase. Men neemt aan, dat de mens in die fase een 'volmaakt wetende' is of, in het geval van Andreus, een volmaaktheid op zichzelf.

Dit brengt mij terug bij Hans Andreus. De overeenstemming in thema tussen Andreus, Van Ostayen, Nijhoff, Bloem en Achterberg acht ik voldoende geëxpliciteerd. Zoals reeds opgemerkt, komt zijn poëtische invulling van dit thema dicht bij Achterberg wat, laat ik maar zeggen, de 'hoofdzaak' betreft. Er blijken echter nog wel meer poëzie-technische facetten en enkele ideeën omtrent het bereiken van de volmaaktheid uit het werk van Van Ostayen, Nijhoff, Bloem en Achterberg terug te keren in het oeuvre van Andreus. Laat ik tenslotte deze apotheose citaatsgewijs aan u ontvouwen.

De gesignaleerde preoccupatie met het woord heb ik bij alle dichters gesignaleerd, ook bij Andreus. Laat ik dit nogmaals benadrukken, door een aantal versregels te citeren, die een parafrase zouden kunnen zijn van Achterbergs bekende versregel: ‘En nochtans moet het woord bestaan/dat met u samenvalt’.

> Want ergens ben je te vinden
> in het mysteriespel der letters
> in de vertaling der woorden
> in het wereldwonder der taal.[33.]

Wie de ‘je’ in ‘het wereldwonder der taal’ heeft gevonden, heeft Achterbergs ‘samenvallende woord’ gevonden, heeft Nijhoff's ‘steenen kindje’ gebaard en heeft het lood van Van Ostayens zeeman niet vruchteloos laten zakken. Het creëren van neologismes speelt hierbij een aanzienlijke rol. Het is de wil, door middel van nieuwe woorden, trachten te ontdekken wat maar niet ont-dekt wil worden. Zo dicht Andreus:

> mijn zijdelings mond zal woorden zeggen:
> dodenlied/stemband/ortolaan/lievevrouwenbedstro/tus-
> sen scylla en charybdis/liefste zo dwaas als liefste/
> lied om te leven of niet/lied

en:

> Ik noemde je: droomlijf,
> handdier, ooglicht, lijfzon; -[35.]

en:

> Ik weet je naam wel, maar hoe wil je heten:
> Springveer, Wilde, Kleine Clown, Vogelhaar,
> Brood Dat Je Proeven Moet Om Op Te Eten,
> Tot Ziens, Adieu, Nooit Meer of Toch of Maar?[36.]

Maar ook Gerrit Achterberg geeft, zoals Rodenko het terecht betiteld heeft, ‘een opsomming van de noembaarheden’: hij doelt dan op:[37.]

> Penduulslag, zoete snik,
> bloedleeuwerik;
> van 't gonzend bloeiveld jij-ik
> loodrecht ogenblik

Rodenko heeft in een essay uitvoerig gesproken over het feit, dat Achterberg van zijn probleem een mythe heeft gemaakt, die telkens in nieuwe symboliseringen, ‘van oude als Orfeus en de Rattevanger, tot nieuwe, als begrippen uit de wetenschap wordt beschreven’[38.]. Ik meen te moeten benadrukken, dat wat Rodenko ‘nieuwe symboliseringen’ noemt, m.i. gebieden zijn die door de dichter uit wanhoop worden betreden met de gedachte, aldaar het verlossende woord te vinden. Aan de wieg van deze nieuwe symboliseringen staat dus dezelfde gedachte, die verantwoordelijk is voor de neologismes. Ik verwijs hierbij naar hetgeen ik eerder opmerkte over Nijhoff's vermeende terugkeer tot het aardse. Zo meen ik eveneens, dat de elders door Rodenko gestelde ‘democratiseringstendens van het woord’, die hij ondermeer bij Achterberg konstateert[39.], op zichzelf wel juist is, maar dan toch in het geval van Achterberg (en ook Andreus) meer de vrucht is van het huwelijk (dat dan wellicht als een ‘moetje’ beschouwd moet worden) tussen de dichter en de wanhoop, dan een welbewuste doorbreking van bestaande poëzie-reglementen.

Dit laatste mag ook gelden voor de verklaring die C. d'Haen heeft gegeven voor het ontstaan van de paradoxen in het werk van Achterberg[40.]. Achterberg zoekt uit wanhoop in, letterlijk alles. Daarom gebruikt hij ‘nieuwe symbolen’, daarom zoekt hij in stof, energieën, psyche, magische formules, wetenschappelijke termen, religie etc. en niet, zoals d'Haen stelt, omdat ‘de geliefde uiteengevallen is en haar atomen nieuwe verbindingen zijn aangegaan’. Als men trouwens het absolute thema van Achterbergs poëzie formuleert als zijnde een poging de nieuwe volmaaktheid te creëren door het opheffen van tegenstellingen, dan ziet men in de paradox een

interessante parallel; de paradox is immers een voor het verstand geldende kontradictie tussen twee samengevoegde uitspraken, die voor gevoel of verbeelding toch een nieuwe waarheid vormen. Deze paradoxen keren in het werk van Andreus terug met m.i. eenzelfde intentie; niet omdat de geliefde uiteen gevallen is, maar uit behoefte twee tegengestelde uitspraken in één formulering mogelijk te maken. Vanwege de beschreven waanzin en schizofrenie komen ze in *De Sonetten van de kleine waanzin* nogal eens voor:

> ruimtes waar men stikte van de doden
> (Son. 1)
> Ik loop waar ik val en mij op moet rapen
> (Son. 4)
> Ik vlieg omhoog. Ik denk toch dat ik val
> (Son. 3)
> Jou die mij zonder mij te lezen leest?
> (Son. 18)
> Ik die blijf, ben ver heen
> (Son. 29)
> Overal waar ik doodga aan ik
> (Son. 39)

Voor de enorme hausse aan natuurwetenschappelijke begrippen in de poëzie van Andreus kan dezelfde verklaring gelden als hiervoor gesteld bij de zogenaamde nieuwe symboliseringen van Achterberg. Andreus' bundel met als titel *Syntropisch* staat wat dit betreft dicht naast Achterbergs bundels *Osmose, Inertie, Energie* etc. Overigens lijkt Andreus de door mij gegeven verklaring voor het ontstaan van deze nieuwe symboliseringen te hebben onderschreven door een dichtregel als:

> Uit *noodzaak*
> onderzoek ik het heelal.[41.]

De tijd als de eeuwige schaduw op de mens, een schaduw die Bloem zo heeft benard, vinden we veelvuldig terug in Andreus' poëzie:

> Nog is de slaap der beminden niet ziende. Want alleen een
> blinde met de ogen van de ruimte kan de uren en ogen-
> blikken tot in het oneindige verlengen, de tijd overmeesteren en de wereld
> tot een volgeling maken.
> Men weet het maar wie weet het?[42.]

en:

> ‘Maar wat weet je van achter de tijd?’
>
> Zonder te willen antwoorden: ik verlangde het vuur. Blijft bij
> mij nu het water, gedachteloos oppervlak, stilstaande wereld
> zonder metamor-/foses?
>
> Laat mij dwars door de dood heengaan. Geef mij een dood om te leven.[43.]

Hier, zo blijkt uit de laatste regel, speelt tevens het bij Bloem, Nijhoff en Achterberg gesignaleerde verlangen om over de grens van het leven heen te willen kijken. De tijd in z'n opperste, destructieve werking, dat wil zeggen, altijd maar doorgaand en van niemand maar voor iedereen gelden, dus eigen aan het leven, zoals bij Bloem, zien we in:

> Mijn tijd, niet jouw tijd, niet de uwe, niet de jaren.
> De dood herhaalt zich in lasso's van leven:

een kunststuk, een klein circus, een treurige vertoning-
waar zijn de clowns? En ik een treurig publiek.[44.]

Er mag dan staan ‘mijn tijd’, maar onmiddellijk daarop wordt dit uitgebreid: het opperste idee van tijd, de dood, herhaalt zich altijd. Deze angst voor de tijd, die Bloem zo kenmerkte, en de verwoede pogingen om aan die tijd te ontkomen, worden verwoord in Andreus' schitterende sonnet ‘Al ben ik een reiziger’[45.], waarin zijn poging om te ontkomen aan de tijd gezocht wordt in de erotische liefde, een aspect dat zeer belangrijk is voor zijn poëzie, maar dat in dit betoog buiten beschouwing heeft moeten blijven.

Al ben ik een reiziger, ik woon hier
en heb wat hier ook woont min of meer lief:
man, vrouw en kind, bomen, gras en rivier,
dier en geliefde. Maar ik ben een dief

als ik met een vrouw wegloop? Nee, ik heb haar lief
in het lang en nachtelijk speelkwartier
of overdag, in het hard perspectief
van het licht. Want een vrouw is een heilig dier.

Maar hier te wonen en hier te bestaan
is dodelijk ook: de tijd houdt niet stil
en angst laat een mens doen wat angst maar wil.

En de liefde wou dat zij meer zijn kon
dan de woedende waanzin van de maan
en de gloeiende kogels van de zon.

Ook de bij Bloem gesignaleerde gedachte omtrent de dood als een voortzetting van het voor-leven vinden we terug bij Andreus. Een gedicht, waarin hij dit heeft verwoord, gekoppeld aan het idee, dat het verlangen door het dichterlijk woord, dus in het gedicht, tot bevrediging moet worden gevoerd, is het gedicht '*Horen*'[46.]:

Luister want
de dood is niet het sterven.
Dat wat men de dood noemt ligt in
omgekeerde richting,
achter ons, in ons, achter ons.
En wat aan het leven eindeloos is,
men vindt het overal en daar,
hier en daar,
hier.

Wat aan het leven 'eindeloos is', vindt men 'daar', i.e. in de dood die achter ons ligt, en 'hier', m.a.w. in dit gedicht. Tenslotte, bij Van Ostayen en Nijhoff heb ik gesproken over het kind als een al-wetende, die niet leed onder het dualisme van de volwassen mens. Het volgende gedicht van Andreus kan ik daar zonder verder kommentaar bij laten aansluiten, vooral als men bedenkt welke rol het begrip 'licht' speelt in de poëzie van Andreus:

Kinderen
horen aan
het licht

en dat zit nog goed in
hun handen en voeten

en hun buik
en hun hoofd,

ze gaan er dagelijks mee om
zolang er niemand tussenkomt

die er met een boos
oog
niet in gelooft.

V. Nawoord

In het hiervoorgaande betoog heb ik getracht Andreus een plaats te geven die hem toekomt, nl. die van een groot dichter, geschaard in een rij van grote dichters. Eens niet getoetst aan de poëtica van Vijftig, maar aan een filosofisch thema dat een

grote rol heeft gespeeld in de moderne poëzie. Er is een overeenkomst op thematisch vlak tussen het oevre van Andreus, Van Ostaven. Nijhoff, Bloem en Achterberg. Ondanks het verschil in poëtisch onderwerp, dat ik dus nadrukkelijk scheid van het thema, valt er zelfs een gelijkenis waar te nemen in de poëtische verwoording van dat onderwerp. Onder (of boven of naast) dit alles staat hun thema: door middel van het woord een volmaaktheid willen creëren door het opheffen van tegenstellingen. Dat alle 'verwoordingen' van dit thema, zoals ze bij Van Ostayen, Nijhoff, Bloem en Achterberg summier zijn aangeduid, terug te vinden zijn in het werk van Hans Andreus bewijst, dat we in hem een groot dichter moeten zien, die niet enkel een thematische verwantschap heeft met źn illustere voorgangers, maar ook qua poëtisch vakmanschap niet voor hen hoeft onder te doen. Grote dichters, in de ruimste zin van dat woord, troosten niet slechts weggeworpen geliefdes, zij maken het ook mogelijk te kunnen spreken van een filosofische konstante in de Nederlandse twintigste-eeuwse poëzie, een konstante vanaf een twintiger als van Ostayen tot en met een Vijftiger als Andreus.

Het woord dat zij zochten hebben zij niet gevonden: dat is triest, maar dit wordt verzacht door het feit, dat de mislukking verantwoordelijk is voor een ware schat aan poëzie. Wellicht heeft Heinrich Heine gelijk gehad, toen hij zei: 'Of is poëzie alleen de ziekte van de mens, zoals de parel eigenlijk alleen de ziektestof is waar de arme oster aan lijdt'. Laat ik Hans Andreus het laatste woord geven, door een paar fragmenten te citeren uit een gedicht, dat d veelzeggende titel draagt '*Leven met woorden*'[48.]. Als men in deze citaten het woord 'wij' invult met de namen van Ostayen, Nijhoff, Bloem, Achterberg en Andreus, dan heeft u de mooiste en de kortste samenvatting van wat ik in dit betoog naar voren heb willen brengen.

> Wij hebben het woord gezocht,
> dat niet bedierf als een spiegel,
> maar staan bleef, een obelisk in het zand,
>
> **(...)**
>
> Wij hebben de woorden gewild,
> waarmee wij opstonden en niet
> in slaap konden komen
>
> **(...)**
>
> Al waren wij óók de warme
> trillingen tussen de letters,
> al waren wij ook de trillende
> dirigeerstok boven de musicerende stilte,
> boven aan het eenzame orkest van het woord.
>
> Maar het woord dat wij hebben gewild
> met gulzige handen en dorstige lippen,
> met een driftig ongeduldig lichaam,
>
> Dat woord bedreft als een spiegel
> en het zal sterven, eens, gelijk een mens.

Zo is het leven met woorden.[34.47.]

vervolg op pag. 31

Eindnoten:

1. Eerste publikatie in Podium. 11e jrg. (1956) pp.321-340
2. De reservoir. 3e jrg. (1976) nr.3. p.31
3. *Gedichten 1948-1974,* p.116 (*Sonnetten van de kleine waanzin*)
4. Een voorbeeld is de nu poly-interpretabel geworden notie: 'Licht in vrouw'.
5. H. Andreus: *Denise.* 2e dr. Amsterdam, 1970. Eerste publikatie is van 1962.
6. *Denise,* p. 155
7. Het is ronduit opvallend, hoevéél overeenkomsten er zijn tussen *Denise* en de *Sonnetten,* soms zelfs in praktisch indentiek woordgebruik. Hiervan een opsomming te geven, zou echter buiten het bestek van dit artikel omgaan. Wel wil ik even wijzen op de gelijkenis die bestaat tussen genoemde werken en de feitelijk biografische gegevens. Hans Andreus is in 1951 naar Parijs gegaan, waar hij logeerde bij Simon Vinkenoog: de vriend bij wie de schrijver Bert in *Denise* logeert, wordt als volgt beschreven: 'mijn vriend lang, blond en jong, soms zijn vreemde muizetandjes blootlachend vanonder een vreemde loszittende mond' (p. 7). Hoewel de gelijkenis niet vleiend genoemd kan worden, is hij wel frappant. In Parijs ontmoet Andreus het meisje Odile, aan wie hij *De taal der dieren* van 1953 opdraagt (haar naam komt overigens ook voor in de namenreeks uit *Denise* p.61. In 1953 gaan ze samen op vakantie naar Elba (men vergelijke sonnet 26) en na een incident aldaar stuurt Hugo Claus Andreus terug naar Nederland. Daar is hij in Den Haag verpleegd in een antroposofische kliniek, waar men door analyse tot hetgeen gekomen is, dat we uit zijn eigen mond kennen via het Revisor-interview.
8. Men bemerkte de schitterende poly-interpretabiliteit van dit vers.
9. *Gedichten 1948-1974,* p.59 (*Empedokles, de ander*)
10. *Laatste gedichten,* p.7
11. *Gedichten 1948-1974,* p.77 (*Tweespraak*)
12. *Gedichten 1948-1974,* p.220 (*Natuurgedichten en andere*)
13. J. van der Vegt: 'Het laat zich niet groeten'. In *Literama.* 14e jrg. (1979) p.253
14. *Gedichten 1948-1974,* p.269 (*De witte netten van zon en maan*)
15. Achter deze gedachte schuilt een filosofische traditie, die teruggaat tot aan de Pythagoreeërs.
16. *Gedichten 1948-1974,* p.31 (*De taal der dieren*)
17. *Gedichten 1948-1974,* p.37 (*De taal der dieren*)
18. *Gedichten 1948-1974,* p.195 (*Syntropisch*)
19. *Gedichten 1948-1974,* p.133 (*Zoon van Eros*)
20. *Gedichten 1948-1974,* p.182 (*Klein boek om het licht heen*)
21. *Gedichten 1948-1974,* p.79 (*Variaties op een afscheid*)
22. *Gedichten 1948-1974,* p.131 (*Zoon van Eros*)
23. *Laatste gedichten,* p.31
24. De leer van de anamnesis leert, dat de menselijke ziel zich het eeuwig-zijnde herinnert vanuit een bestaan, voor hij 'opgesloten' werd in het menselijk lichaam. Daardoor weet de tijd-gebonden mens van het tijd-loze.
25. Deze zin moet waarschijnlijk niet letterlijk worden opgevat, aangezien de chronologie ons parten speelt. Van Ostayens *Gebruiksaanwijzing der Lyriek* is van 1926, het eerste deel van Heideggers *Sein und Zeit* verscheen in 1927.
26. P. van Ostayen: *Verzameld werk. Poëzie 2.* 5e dr. Den Haag, 1974, pp.216-217
27. Men vergelijke ook de christelijke uitdrukking: 'wie niet is als de kinderen, zal het koninkrijk Gods niet binnenkomen'. Naast het feit, dat een dergelijke uitspraak zelfs een 'volkswijsheid' is geworden, kunnen we konstateren, dat het kind in de mystiek eenzelfde rol wordt toebedeeld. Ik noem als voorbeeld de mysticus Angelus Silesius, die in *Der cherubinischer Wandersman* (1675) o.a. stelt: 'Kind oder Gott gilt gleich: hast du mich Kind genannt So hast du Gott in mir und in Gott gekannt!'
28. M. Nijhoff: *Lees maar, er staat niet wat er staat.* 7e dr. Den Haag. 1974, p.110
29. M. Nijhoff: *Lees maar,* p.190
30. J.C. Bloem: *Doorschenen wolkenranden.* (*Over het verlangen*) p.85
31. G. Achterberg: *Verzamelde gedichten.* 5e dr. Amsterdam, 1974. p.157
32. G. Achterberg: *Verzamelde gedichten,* p.91
33. *Gedichten 1948-1974,* p.42 (De *taal der dieren*)
35. *Gedichten 1948-1974,* p.102 (*Het land van horen en zien*)
36. *Gedichten 1948-1974,* p.123 (*Sonnetten van de kleine waanzin*)
37. Inleiding op *Voorbij de laatste stad,* p.29
38. P. Rodenko: *Don Quichotte in het schimmenrijk.* In: *Commentaar op Achterberg.* Den Haag, 1948. pp.115-149.
39. Inleiding op *Nieuwe griffels, schone leien* (9e dr. Den Haag, 1974) p.10
40. C. dHaen: De *paradox als één der centrale aspecten van Achterbergs barokstijl.* In: *Nieuw Commentaar op Achterberg.* (Den Haag, 1966) pp. 113-120
41. *Gedichten 1948-1974,* p.54. Cursivering van mij, RS (*Schilderkunst*)

42. *Gedichten 1948-1974,* p.57 (*Empedokles, de ander*)
43. *Gedichten 1948-1974,* p.60 (*Empedokles, de ander*)
44. *Gedichten 1948-1974,* p.141 (*Zoon van Eros*)
45. *Gedichten 1948-1974*, p.144 (*Zoon van Eros*; oorspronkelijk opgenomen in de bundel *Al ben ik een reiziger* van 1959)
46. *Gedichten 1948-1974,* p.84 (*Variaties op een afscheid*)
48. *Gedichten 1948-1974,* p.149 (*Zoon van Eros*)
34. *Gedichten 1948-1974,* p.25 (De *taal der dieren*)
47. *Gedichten 1948-1974,* p. 267 (*De witte netten van zon en maan*)

Peter Berger
Hans Andreus: Hebben en Zijn/Staan en Gaan

Eens was Hans Andreus een gevierd dichter. Lang echter vóór zijn tragische, dappere en te vroege dood leek hij al begraven en vergeten te zijn. In ieder geval, ofschoon hij bundel na bundel bij Holland bleef publiceren kan men niet volhouden dat zijn werk bleef leven onder de mensen. Andreus was een dichter terwijde geworden. Schrijvend over Hans Andreus merk ik dat ik niet om de vraag heen kan wat hier aan de hand is geweest.

Behorende tot een generatie waarvoor de beweging van Vijftig een openbaring was, heb ik voor een persoonlijke benadering gekozen. Ik bedoel: ik merk dat deze benadering zich zo sterk bij me opdringt dat het me niet lukt met te wringen in het harnas van de afstandelijkheid. Als ik de gedichten van Andreus herlees, dan herlees ik een stuk van mijn eigen verleden. Een verleden beginnend op schoolpleinen waar de stukgelezen dichtbundels van Hans Andreus van hand tot hand gingen.

Natuurlijk is het een uiterst subjectieve waarneming, want ik was deelnemer. Maar ik geloof toch te kunnen zeggen dat mijn generatie, ik van 1936, zich sterk op de Vijftigers en hun artistieke omgeving heeft georiënteerd. Als ik over generatie spreek dan bedoel ik overigens niet alleen de latere penvoerders onder hen, de Zestigers zoals ik ze nog steeds trouwhartig noem. Met generatie bedoel ik ook, en voorlopig vooral, die horde van jongens en meisjes die in de jaren vijftig met literatuur begonnen om te gaan en die voorzichtig in cahiers en schoolkrantjes wat probeerden in de hoop dat het naar poëzie ging ruiken. Prille probeersels die niettemin een aura van dichterschap verleenden. Er werd toen wat afgeschreven, en de omgang met literatuur had evenveel prestige als de betere sportprestatie.

Hans Andreus. Foto: Giny Oedekerk.

De experimentele generatie, de Vijftigersbent bracht iets teweeg dat veel verder ging dan het besef dat men de dingen ook in een verstoethaspelde, duistere en toch begrijpelijke taal heel direct kon zeggen. Voordien was de literatuur soms mooi, soms verheven, soms zelfs ontroerend. Maar in de laatste geval wel alleen als het over liefde ging en aansloot bij de jonge gevoelens. De schok die de Vijftigers bij

de opgroeiende middelbareschoolkinderen van de jaren vijftig teweeg bracht was: poëzie dat ben jezelf.

Dat is merkwaardig genoeg. Want de thema's die de Vijftigers aansloegen waren bekend van de klassieke schrijvers, en die vlogen toch meestal erg hoog over. Maar nieuw was die onmiddellijk voelbare lichamelijkheid. Nieuw was die onmiddellijk voelbare lichamelijkheid.

Ik schrijf mijn woorden met lichaam en handen... zo zal Andreus dat later, in *De sonnetten van de kleine waanzin* noemen. In die bundel, geschreven als de neerslag van een crisis in Andreus' leven wordt het wezen van deze poëzie scherp en bewust gedefiniëerd. Het is een uitvloeisel van zelfobservatie, standpuntbepaling. En dan is het met de zorgeloosheid allang gedaan. Maar die eerste bundels, dat was alleen maar leven met ogen en tastzin. Leven als *zien.* De titels van een aantal vroege bundels spreken voor zichzelf: *Muziek voor kijkdieren, Schilderkunst, Het land van horen en zien...* Duistere taal? Ach ja, dat produceerden die Experimentelen ook wel. Maar de eerste gedichten waarmee Andreus aandacht vroeg, daar hoefde niets bij uitgelegd te worden. Neem die eerste regels uit zijn eerste bundel waarmee hij entree maakt. Een entree ook van een eerstgeborene in de morgen van de wereld. Een geboorte van de jeugd:

Ik groet het morgenlicht maar of het zich laat groeten
de voeten der voorbijgangers laten zich beter groeten
wij moeten zeggen zij ondanks het morgenlicht
ik knik ze toe houd moed zeg ik het licht maakt je toch blij
ze knikken terug maar ze geloven niet ze gaan voorbij...

Het treffende van deze regels is dat op een volkomen spontane manier de wereld omarmd wordt met de frisheid van de eerste verrukking te kunnen leven en zien (wat in dat begin nog hetzelfde is), maar dat meteen al in eenzelfde spontane beweging de leefwijze der volwassenen wordt afgewezen. Merkwaardig wat daar staat: het licht laat zich misschien niet groeten. Is het licht daarvoor te onverschillig, zoals een onpersoonlijke god onverschillig is? Dat zou betekenen dat de dichter, hier althans, niet één is met de dingen. Hij krijgt geen antwoord van het licht dat hij groet. Die momenten van totale en zalig verzinken in de dingen, waarbij het licht wél 'spreekt' en de dichter antwoordt, die vinden we in de eerste bundel trouwens ook:

Ik *hoor* het licht het zonlicht pizzicator
de warmte *spreekt* weer tegen mijn gezicht
ik lig weer dat gaat zo maar niet dat gaat zo
ik lig weer monomaan weer monodwaas van licht.

Ik lig languit lig in mijn huid te zingen
lig zacht te zingen *antwoord op het licht*
lig dwaas zo dwaas *niet buiten mensen dingen*
te zingen van het licht dat om en op mij ligt.

Ik lig hier duidelijk zeer duidelijk lig zonder
te weten hoe of wat ik lig alleen maar stil
ik weet alleen het licht van wonder boven wonder
ik weet alleen maar alles wat ik weten wil.

(cursiveringen van mij, P.B.)

Een moment van volkomen eenwording met de dingen, de hele wereld en ook: met alle mensen. En het slot bevat een mooi understatement. In deze, wat in filosofische taal zo mooi, en zo afstandelijk heet 'een dialoog met de wereld', in deze dialoog met het licht, in deze volkomen aaneensluiting van vraag en antwoord weet de dichter niets, want hij hoeft in filosofische zin niets meer te weten. Als hij niets meer wil weten weet hij in zijn (mono-)dwaasheid immers alles. En dat alles is 'alleen maar' wat hij weten wil: alle streven, alle jacht naar wijsheid komt nooit verder dan de simpele dwaze wijsheid van de gelukzaligheid die niets wil en die niets hoeft. En zeker niet het 'wij moeten' van de volwassenen zeggen. Een eenvoudige levenswijsheid, maar ook een bijna onmogelijke. Een levenswijsheid die alleen in de volkomen overgave aan zintuigen en op de dingen verliefde en argeloze taal, 'zingend in de huid', een artistiek waar wordt. Waarheid in de in het gedicht opgeroepen *beleving* van de gelukzaligheid.

Dat is niet blijvend, zo'n geluksgevoel, en in het eerste gedicht, in de eerste hier geciteerde regels is er, bij alle argeloosheid, toch al sprake van een zekere breuk. Het licht antwoordt niet (meer). In die eerste gebrokenheid is er ook (bovendien) geen eenheid met de mensen meer. De mensen die, omdat ze een mond hebben, kunnen antwoorden op de groet van de dichter knikken wel terug 'maar ze geloven niet ze gaan voorbij'. En dan, aangeraakt door een eerste ontgoocheling, roept de dichter met de vitaliteit van de zich verzettende jeugd zijn medemensen op tot eensgezindheid. Want waar liefde is daar is weer het begin van eenheid en geluk. Dat klinkt, zo op het droge van de toelichting, nogal evangelisch, hypocriet zelfs. Maar het is ook hier de toon die de muziek voor de kijkdieren maakt. En die muziek is hier fris en spontaan en in zijn natuurlijkheid zonder zwaarwichtigheid en ethische presiositeit. De wereld is daarvoor nog te pril:

> de dingen kunnen in het morgenlicht geloven
> het water van een gracht wordt zonder kleren aan
> zo heilig als de heilige sebastiaan.

En dan is zo'n roep tot eensgezindheid, 'wij moeten zeggen wij', in het geheel niet geforceerd. Vooral niet in het licht van die paar sombere slotwoorden: 'het licht gaat eenmaal dicht'. Er zit au fond een wijsheid in die schijnbaar zo lichtvoetige begroeting van het leven. Het leven is het enige. Geniet ervan en leef het, want wat de mensen er met hun liefde van maken is er de enige zin van.

Het aardige van het gedicht is ook, dat het uit naam van een betere wereld, die de dichter in zijn goedheid ervaren heeft, zich richt tégen de volwassenen, dat wil zeggen tegen de volwassenheid als krampachtige plichtsbetrachting en verzaking van het werkelijke leven. 'Wij moeten zeggen zij', de volwassenen, en zij lopen aan het licht voorbij. Waarop de dichter: wij moeten niets. Behalve één ding: wij zeggen. In feite is dit manifest, want dat is het, hetzelfde als het parool dat in de jaren zestig de vlag van de jeugdcultuur der bloemenkinderen zou sieren: make love, not war.

Goed, men kan dus wel commentaar geven op zo'n gedicht. Maar het hoefde allemaal niet. Hoorniks gedicht 'Hebben en zijn' misschien ging dat wel zo'n beetje over dezelfde grondnoties. Over de tweespalt tussen het zuivere bestaan, het zijn, en het hebben als najagen van bezit, het gehoorgeven aan plichtsbesef en ordening, het hebben als vervalste wijze van leven. Met enig nadenken geeft zo'n gedicht zich wel prijs aan een middelbare scholier. Maar over die regels van Andreus hoefde niet nagedacht te worden. Ook daar staat bevrijding tegenover plichtpleging en levensverzaking. Het zure hebben tegenover het spontane 'wij-gevoel' van de liefde,

het zijn. Maar in die versregels van Andreus werd die wijsheid niet wijsgerig bespiegeld om uit te monden in een onschrijfbare levenshouding. Het voelbaar en zichtbaar maken van een nieuwe, pas ontdekte wereld, het ondergaan van het leven, dat *is* de essentie van zijn dwaze wijsheid zelf. Er werd niet gedacht maar er werd gedaan: het doen en het nietsdoen, het gaan en liefhebben en kijken, als hoogste vorm van begrijpen, van weten wat men weten wil. Een lichamelijke ervaring tot stand komend in het *uitspreken* van die lichamelijke ervaring in een sensitief, kijkend en strelend taalgebruik dat de dingen rondom tot leven brengt. Geen scheiding tussen voelen en denken. Het is natuurlijk een levenshouding, een denkwereld. Maar dan een denkwereld die de abstractie vermijdt. Of zoals Andreus het later zal zeggen:

> Mensen doen alsof. Bestaan in ijskoude,
> denken, denken, denken, denken dat zij bestaan.
> Geen mens kent een mens.
> *(De sonnetten van de kleine waanzin)*

Het is het denken dat zijn wijsheid vindt in het niet-denken, in muzikale taal vol warmte en liefde en die de ander, de vreemdeling, verleidt om het leven in zijn dans tussen leven en dood mee te leven.

Deze gedichten, nu we het toch over dialoog hebben, gaven een rechtstreeks antwoord op wat in de jeugd leefde. De regels sprongen direct in het jonge hart. Andreus, kortom, die dacht niet pijnlijk en moeizaam nà over het leven. Met de luchthartige ernst van de wijze dwazen dééd hij het in zijn poëzie: uit leven gaan. Uit flierefluiten zeg ik haast. Andreus stapt de literatuur binnen als een luchthartige zanger van levensliedjes, als een troubadoer de er onbekommerd een deuntje op losblaast, even luchtig als ernstig (ik weet *alleen maar* wat ik weten wil). Zijn ernst (leven is, in het aangezicht van de dood nu eenmaal een vrij ernstige zaak) - zijn ernst IS zijn vrolijkheid, zijn wijsheid de ontkenning van de abstracte wijsheid ten gunste van de diepere wijsheid van het speelse. Men zie het volgende gedicht: Onwijsheid (onwijs stuk hout) dat in zijn dartelheid alle ernst ontkent, elk najagen van levenszin (zomaar en nergens om) en dat daarin zijn eigen wijsheid van de flierefluiter vindt:

> Fluitspelen
>
> Ik sta maar in de tijd
> en blaas steeds weer altijd
> de klanken die ik vond
> met een gebroken mond
>
> door een onwijs stuk hout
> dat ik verborgen houd
> binnen mijn handen ik
> speel maar speel maar mijn muziek
>
> ik weet niet meer waarom
> ik weet niet meer waartoe
> zomaar en nergens om
> het doet er ook niet toe.

Hier was de dichter geen filosoof. Hier was de dichter als ‘een zwerver verliefd’, de straatmuzikant. De moderne minstreel die de kant van de jeugd koos, het licht en de morgen, de zorgeloosheid en de onbevangenheid.

Hij koos mét de jeugd en met zijn jeugd partij tegen de volwassenen als plichtplegers, plechtige denkers, de zwaarwichtige predikers en de neurotici van het bezit.

Vertel in eigen woorden na. Met dat bars bevel werden (en worden) de kinderen in de schoolbanken tijdens de literatuurles opgezadeld en ze vertelden braaf in eigen woorden na. Want er worden in de literatuurles heel wat oneerbare voorstellen gedaan. En zo werd ook in eigen woorden naverteld wat Ed. Hoornik bijvoorbeeld met hebben en zijn bedoelde, en de slimsten haalden er ook nog wat existentialisme bij. Maar wat Andreus maakte, nee zei, nee deed, dat was geen poëzie die naverteld hoefde te worden. Dit was de werkelijkheid van de jeugd zelf, er werd daadwerkelijk, 'experimenteel' om zo te zeggen, op hoop van zegen 'gezijnd' in een taal die alle starheid en nadenkendheid van het willen hebben had afgelegd in een heerlijk overnieuw beginnen van een wereld die voor het eerst weer wordt gezien zoals zij is (pasgewassen trams) en die ook de *verrassing* heeft van de eerste: liefde die voor altijd jong en oneindig lijkt. Leven als feest en spel.

Alle roekoemeisjes
van vanavond
alle toedoemeisjes
van vannacht
wat zeggen we daar na wel van?

Er valt veel te vertellen over poëzie. Maar deze poëzie was zo warm en direct dat de kinderen die het lazen achter de dichter mee de straat opgingen om zelf ook hun jeugd te vieren. Jong zijn en doordrongen te zijn van dat besef, dat was meteen: dichter zijn. Er moest niet naverteld worden, in eigen woorden. Hier kon alleen *nagedaan* worden.

Ik gaf het hiervoor al even aan: door de Experimentelen ontdekte de na hen komende generatie niet alleen een nieuwe poëzie. Zij ontdekten ook zichzelf in hun jong-zijn. Er ontstond een nieuw 'generatiegevoel' van de jeugd. Het jong-zijn werd in al zijn onrijpheid ervaren als een eigen en authentieke wijze van in het leven staan. Dat is nu, na twintig en meer jaren ervaring met een heel eigen jeugdcultuur die inmiddels ook heel wat, zij het tijdelijke en inmiddels weerzorgvuldig weggepoetste maatschappelijke veranderingen teweeg bracht, zo gewoon geworden dat we ons nauwelijks de verrassing kunnen indenken waarmee het zich presenteerde als iets nieuws. Natuurlijk, het fenomeen van de jeugdcultuur, in het kielzog van de romantiek, is op zichzelf niet nieuw. Men denke aan de studentenverenigingen, de Wandervögel, de AJC, Scouting voor mijn part, of de Hitler Jugend. Maar dat waren vormen waarin de jeugdbeweging beleefd werd als een oefenschool voor de volwassenheid, als inauguratie voor de maatschappelijke verantwoordelijkheid. Nieuw nu was de opstelling *tegen* de volwassenheid, de opstelling tegen het 'hebben' van een leeftijdsgroep die in haar jeugd een eigen, in zijn onrijpheid rijpe en in zichzelf voltooide levenshouding ervoer. Nieuw was het extreem poëtische van die levenshouding, die, geheel in de stijl van Andreus, het type van de verliefde zwerver dicteerde.

Het uiterlijk was natuurlijk niet meer dat van de minstreel die liedjes tokkelend en liefde bedrijvend er wat op los vagabon-deerde. De outfit en verschijningsvorm was wat hedendaagser. De Parijse 'existentialist' die in Tabu kwam en luisterde naar Juliette Gréco en Mouloedji, de beatnik en de blouson noir. Hoe nieuw dat type was, eens, bleek wel uit de verrassing toen Jan Vrijman twee van die typen (overigens uit een lagere sociale status), in Parijs al lang gemeengoed, met hun vetkuif in Vrij Nederland portretteerde. Produkten van een aarzelend op gang komende welvaartstaat waarin ouderen niet veel meer hadden om zich op te beroemen dan de puinhoop van de Tweede Wereldoorlog en het fraais van de politionele acties en de jongeren niet alleen makkelijk gelijk hadden met hun 'alternatieve' levenshouding, maar zich ook financiëel een eigen levenshouding konden veroorloven. Wat vroeger alleen de student zich kon veroorloven, als 'vrijgestelde' vorm te geven aan een eigen jeugdcultuur, dat kon nu op een veel grotere schaal. De jeugd ontdekte zichzelf. De volwassenen ontdekten gaandeweg ook dat de jeugd zichzelf ontdekt had. Een *10 voor de tieners*, zo heetten de bloemlezingen waarmee Nijgh en Van Ditmar de bloem van de schoolkrantjes-productie bijeenbracht. En toen de tieners, in de jaren zestig aanbeland, twens werden, toen was de jonge generatie met zijn eigen generatiegevoel al zo ingeburgerd, dat hun vraag naar een eigen levensstijl naast en tegen die van de volwassenen, al als een gat in de markt was ontdekt. TWEN heette het blad dat probeerde op die nieuwe, poëtische levensstijl en op die nieuwe vraag van een nieuw koperspubliek in te spelen.

Andreus had in de jaren Vijftig de jongeren hun filosofie van de vrolijke vagebond gegeven. Of liever: hij had de jeugd zichzelf aan zijn flierefluitersfilosofie laten ontdekken. Het was vooral Vinkenoog, die er het uiterlijk van de bijpassende levensstijl bij verschafte in zijn korte roman *Zolang te water.* Het wereldje van de artistieke outcasts in Parijs, dat Mekka der 'existentialisten'. Allemaal diepe treurigheid natuurlijk, met veel klamme beddelakens en landerig gevrij. Maar toch ook zo heerlijk onburgerlijk in zijn als hoogst interessant ondergane wanhoop om het bestaan. En zie eens hoe mooi dat nagedaan wordt, dat jong en poëtisch zijn, in dat nog steeds ontroerende boekje van Joan van der Keuken. *Wij zijn zeventien*, zo heette die trotse ontdekking van het eigen 'generatiegevoel' der toen zeventienjarigen. Hij portretteerde niet alleen zijn leeftijdgenoten op prachtige foto's, hij portretteerde niet alleen peinzend aan de pijp lurkende jongens, en, rijper en mooier, de meisjes. Het is ook het door prille intuïtie omfloerste portret van een nieuw zelfbewustzijn, het zachte besef dat dit portret van een generatie ook het portret van een tijd zelf is.

De eerste stap in een nieuwe, luchtige en loodzware jeugdcultuur, prachtig van gave en zelfverzekerde onbeholpenheid.

Als men wil weten wat de poëzie van Andreus vooral bij zijn nieuwe lezers teweegbracht, de lezers die hem van binnen uit begrepen, dan moet men die foto's erbij halen.

Andreus, zo zei ik, leverde de filosofie en de nieuwe taal. Vinkenoog, met zijn genie voor de uiterlijke verschijningsvorm van de tijdgeest, leverde de gedragsregels, de wijze van doen. Het moet ook geen verbazing wekken dat toen het besef dat in de jaren vijftig doorbrak; het gepoëtiseerde leven, het zwerversleven, de eerste tekenen van commercialisering begon te vertonen, het juist Vinkenoog was die daar in TWEN de reclameformule voor vond: *geschreven op de huid van de tijd.* De jongeren schreven, leefden zinnelijk op poëtische wijze en dat was (nog) zo nieuw dat de *tijd* in het teken van het nieuwe generatiebesef van de jeugd ging staan, en daar nog lange tijd in zou blijven staan. Want we leven dan nog aan de vooravond van Provo.

Het is bon ton om te zeggen dat het vooral Hans Lodeizen was die die generatie die in de jaren vijftig tot lezen kwam ook het schrijven bijbracht, resulterende bijvoorbeeld in een bloemlezing waarin meer dan vijftig dichters paradeerden: *Dichters van morgen.* Wel, het is onzin om nu voor de verandering de enorme invloed van de Lodeizen op het jonge dichtersvolk te bagatelliseren. Maar de invloed van Andreus, óók op de prosodie, maar zeker op de levenshouding, was minstens zo groot.

Lodeizen, Andreus, Vinkenoog, dat waren aanvankelijk de smaakmakers van een nieuwe poëzierage.

Niet Lucebert, al werd hij als de grootste gezien. Zeker had deze Keizer der Vijftigers met de hoge vlucht van zijn verheven en soms ook zo rechtstreeks aan de schutting ontleende prachtgelal iets losgeslagen. Lucebert opende ongetwijfeld de ogen voor een even maatschappelijke als sociale revolte die de poëzie als daad van verzet en van liefde (hetzelfde, hier) dichtbij de huid en de hand bracht. Maar Lucebert is ook nog steeds in oorlog; de politionele acties zijn voor hem een prolongatie van de Tweede Wereldoorlog. En wat hij, woedend en orakelend uitbraakt aan visioenen van schoonheid en pijn, dat imponeert en schokt wel. Maar het raakt de kinderen van de eerste welvaart niet meer in hun eigen situatie van luxe en liefde.

Hier is duidelijk een kloof. De kloof tussen hen die de oorlog wel en niet bewust hebben meegemaakt.

We stuiten hier meteen natuurlijk op een raadsel. Hoe kon het nu, dat Hans Andreus, die de oorlog nog op een veel lijfelijker wijze had meegemaakt, zo, dat hij

de kruitvlekken nog op zijn gezicht droeg - hoe kon Andreus dan zo zachtmoedig, liefdevol en kinderlijk zijn. Ik denk dat zelfs de meest vergaande kennis van Andreus' feitelijke leven hier alleen maar ruimte voor gissingen laat. Het zal wel altijd een raadsel blijven. Wat ik erop verzonnen heb - maar het is niet meer dan dat - is dit: ik denk dat Andreus de oorlog lijfelijk net iets te dicht had meegemaakt om zich nog te kunnen veroorloven zich in de echte gruwel ervan te kunnen verdiepen. In de oorlog had hij nog niet jong kunnen zijn. En toen na de oorlog een nieuwe generatie, waartoe hij rechtens behoorde, zich van de zonden der oude beschaving schoonwaste uit naam van een nieuwe cultuur van vernieuwing, toen was het juist Hans Andreus die zijn jeugd nog moest inhalen. En die zich reinigde in een totale overgave aan zijn jeugd, en vooral: aan het zinnelijk en vitaal en totaal beleven van het moment. Het moment dat hij had overwonnen op de dood.

Zo gezien is hier sprake van een totale overgave aan de verrukkingen van het jong zijn als vorm van uitgestelde wanhoop. En dat verklaart dan ook die plotselinge uitbarsting van *De son-*

netten van de kleine waanzin die het verslag zijn van een acute existentiële crisis. Een crisis, evenzeer als vroeger het geluk nu ook in het moment zelf beleeft: het wordt het levende verslag van een tocht door de hel zelf. Maar juist dat gevoel voor het ogenblik, die directheid van beleven en die directheid van de neerslag van de gevoelens, zo onmiddellijk dat we niet eens van neerslag kunnen spreken (beleven en registratie van de belevenis komen in een en dezelfde daad van het spreken tot uitdrukking): dát ook maakt het grote verschil uit tussen een dichter als Campert en een dichter als Andreus. Want, doorgaande op de beïnvloeding van de generatie na die van Vijftig: men zou veronderstellen dat Campert, als de dichter van de jeugd bij uitnemendheid, veel invloed zou hebben gehad. Natuurlijk, hij werd grif gelezen. Maar veel invloed? Ik geloof er niets van. Dat is merkwaardig genoeg, want de melancholie die ook nu nog zijn werk doordringt wortelt in het besef dat de jeugd de enige gezegende staat is waarin een mens gelukkig kan zijn. Maar Campert is daarvan steeds zo doordrongen geweest, van het begin af aan, dat zijn verzen van meet af aan de weemoedige reflectie waren op het jongzijn. Campert ervoer zijn jeugd al als afstand tot de eigen jeugd, afstand gevuld met droefheid. Nu zal ik de laatste zijn dat de jeugdervaring geen spleen kent - het tegendeel is waar. Om dat te zien hoeft men de ogenschijnlijk zo levenslustige Andreus al direct in zijn eerste bundel te raadplegen. Maar jeugd als het voortdurend gevoel van het voorbij-zijn van de jeugd, het niet kunnen loslaten van wat al als voorgoed verloren wordt beleefd, dat is toch wel typisch voor Campert, zowel toen als nu. Hij is steeds vermoeid en ironisch geweest, als een vroegwijze, die in een kind verdwaald is geraakt en geen contact meer kan krijgen met de eigen kinderlijkheid. In hulpeloze ouderdom kon hij zichzelf alleen maar *bekijken.* Hij was en is de dichter van het afstandelijke, melancholische niet meer kunnen doen. Een met ironie afgedekt bezeerd-zijn. Natuurlijk herkennen opgroeiende mensen dat wel. Ook zij kennen die droevige momenten van zelfbespiegeling. Maar in de zelfontdekking van het eigen ‘generatiegevoel’ school teveel verzet en beginnend zelfbewustzijn om zich met de passieve, vroegwijze droevige afstandelijkheid van de schuchtere en zachtmoedige Remco Campert echt te kunnen identificeren. Remco Campert gaf een *beeld* van een nieuwe generatie. Maar hij was en bleef zijn eigen navolger (het is zonder enige twijfel aan de authenticiteit van zijn dichterschap gezegd). Hij bleef zijn eigen eeuwige buitenstaander. En om deze passage over beïnvloeding nog even rond te maken. Jan Elburg en Gerrit Kouwenaar werden ook geen voorman van de nieuwe generatie - d.w.z. Kouwenaar werd het later pas. Want beiden richtten zich in hun aanvankelijk verzet tegen de ‘oude waarden’ op een nieuwe heilstaat in het teken van het socialisme. Geheel in lijn trouwens met de Cobra-manifesten van Constant. Maar voor de nieuwe generatie, de eerste kinderen van de nieuwe welvaartstaat was dit te abstract, en te veel ook: de afgetrapte schoenen van een idealisme dat zijn machteloosheid wel bewezen had. Dit soort ernst, de ernst van de volwassenen die geloofden in stelsel in plaats van in de warme eenvoud van de liefde - dat had voorlopig afgedaan.

Wat ik zeggen wil, heel wat dichters van de generatie der Vijftigers zijn successievelijk koploper geweest bij een zich ontwikkelende volgende generatie van Zestigers. Maar toen zich nog nauwelijks zo'n generatie van Zestigers aftekende en, nogal aarzelend tegenover zoveel verbaal geweld van de directe voorgangers, uit de horde van dichtende jongens en meisjes van de jaren vijftig zich iets van een nieuwe *literaire* generatie begon af te tekenen - voorlopig ook nogal voorzichtig de postexperimentelen genaamd - toen was nog geruime tijd Hans Andreus een van de grote voorgangers. Méér dan Lucebert, méér dan Kouwenaar, méér dan Elburg,

meer dan Schierbeek, méér dan Campert, om van Sybren Polet - voorlopig - helemaal maar te zwijgen.

Het was Hans Andreus, die de rattevanger van Hamelen werd voor een jeugdcultuur voor wie het verzet tegen de volwassenheid en de overgeleverde cultuur werd: het zachtjes meedeinen van de eigen kleurige lustgevoelens. Een invloed die zich ook in de eerste probeerselen van de postexperimentelen voortzette. Hij vertegenwoordigde, ik heb het al voldoende toegelicht, het poëtische prototype van de zwerver. Voor hem blijft 'zijn' een kwestie van de wereld direct ondergaan, van reizen. En reizen, dat is een notie die men in zijn werk steeds tegen blijft komen Ook als het niet vrolijk meer is.

Dat reizen is een hoofdstuk apart.

Ik zal een greep doen uit teksten:
ik drijf als een wolk de hemel weet waar
(Muziek voor kijkdieren)
En wij wijzelf gaan wonderlijke wegen:
wij varen om de tropen van de noord
figuurlijk zelfs met ons figuur verleren.
(Muziek voor kijkdieren)
En staan op straat en lopen toch weer door...
(Muziek voor kijkdieren)
En ik loop door de brede straten
en spreek de trams aan en de autoos
(Muziek voor kijkdieren)
Ik loop maar in mijzelf
verzonken in mijzelf
(Muziek voor kijkdieren)
je loopt met luie passen langs de straten
(De taal der dieren)
maar wij lopen en liggen met bagnogezichten
(De taal der dieren)
de straten zien je lopende heupen
(De taal der dieren)
Er lopen byzantijnse meisjes door de straten
(De taal der dieren)
wij zijn de versteende voetstap van dieren
(De taal der dieren)
wanneer ik zeg liefste dan zeg ik straten
(De taal der dieren)
wij zijn het reisverhaal
van ons zwerven zonder landkaart
(De taal der dieren)
Zo nog besta ik, toch vermoeider en verweesder,
maar gaande, vlug en waakzaam, in de tekens van het vuur.
(Schilderkunst)
IJzige flitsen van bergland
verbazen de reiziger en overheersen hem.
(Schilderkunst)
Welke wegen gaan onze vingers?
(Schilderkunst)
Bergtocht (titel)
(Schilderkunst)
Ik ga niet onder maar verder
(Schilderkunst)
...En zo gaat het verder.
Zo gaat het verder: uranium de glimlach van de mens.
(Schilderkunst)

Ik jaag de wind en word gejaagd over de aarde.
(Schilderkunst)
Daarna gaan wij verder.
(Schilderkunst)
en zo zou ik kunnen leven: altijd gaande, diep verlangend,
rustend soms: - een klank.
(Schilderkunst)
Misken niet hun reisvaardigheid.
Dood, laat u lang wachten.
(Schilderkunst)
ik volg te voet de wetten der wegen,
(Schilderkunst)
Maar nu toch verlang ik naar andere landen:
(Schilderkunst)

Nu ben ik nog maar aangeland bij *Empedokles, de ander.* Het overzicht wordt nog veel saillanter als men bedenkt dat de hele bundel *Schilderkunst* in feite staat in het teken van onrust en verder trekken tegenover (tijdelijke) rust. De citaten zijn alleen de meest uitgesproken uitingen van *leven als reislust.*

Om niet in een brei van citaten te verzanden geef ik uit de rest van het werk alleen nog maar enkele voorbeelden:

Mijn vrolijkste ontmoetingen vonden plotseling plaats: een onvoorzien gelukkig lichaam,
een ster tot mij sprekend, een beker wijn tijdens een reis, een zwerftocht.
(Empedocles, de ander)
Altijd dezelfde weg, bezaaid met dood, bloemen en lachen:
(Empedocles, de ander)
Ogen, mijn reizigers, reizigers door
het wilde gewest,
het land Ja en Nee.
(Land van horen en zien)
Sta. En ga
(Tweespraak)
Reisde ik over de wereld.
(Variaties op een afscheid)
Overal waar wij *gaan en zijn*
(Variaties op een afscheid)

Dat laatste cursiveer ik maar even. Het is duidelijk dat de dichter dit pregnant gebruikt, en gaan en zijn met elkaar gelijk stelt. Gaan is de enige wijze om te zijn.

Nog een paar:

Ik loop waar ik val en mij op moet rapen.
(De sonnetten van de kleine waanzin)
Tekens van reizen
...
En liefde verandert niet dan in naam. Wij zijn het zelf,
achter de leugens, de lieflijke of bittere,
van hemels en regens en aarde
en reizen en sterven.
Want reis ik, dan sterf ik. Maar waar zijn je handen.
(Zoon van Eros)

Commentaar: reizen blijft in zijn vluchtigheid gelijke tred houden met het leven dat snel vervliegt. Het IS dus leven, de ervaring van het eeuwige juist in het tijdelijke: voortdurende confrontatie met de dood. En *dus* is reizen evengoed leven als: sterven. ‘Maar waar zijn je handen.’ In het steeds afscheid moeten nemen dat reizen is wordt het voordurende sterven pijnlijk. Of, zoals de fransen al zeiden: partir c'est mourir un peu.

Al ben ik een reiziger, ik woon hier
(Zoon van Eros)

Overigens, na deze constatering, en dat ligt ook voor de hand, neemt de reislust van Andreus aanzienlijk af. Ik wil dat nu eens op een andere manier aangeven dan met citaten. In de poëzie van Andreus komt men aanvankelijk *nergens* observaties tegen, in de zin van geïsoleerde gebeurtenissen. In zijn haastig zwerven neemt hij veel waar, kleuren, indrukken. Maar het blijft algemeen. Het gaat over vogels, over mensen. Niet over die vogel, die mens. Maar in Andreus' tiende bundel *Aarde,* lezen we, vrij verassend:

Zacht knetterend
als voetzoekers van kobolden
gaan de bladeren af,
waarin een dikke vogel
zich baadt en zich schudt, zich schudt...

De dichter heeft de rust om één ding met precisie te observeren. Goed, in het volgende gedicht is er weer sprake van:

> dat goden en godinnen hollen door ons lichaam,

en het slot van de bundel luidt, veelzeggend genoeg:

> reis ik af,
> dan zie ik mijn terugkomst.

Nietemin wordt het oeuvre hierna, als Andreus zijn condition humancine op de hiernavolgende wijze nog eenmaal kort en als het ware als conclusie van zijn levensvisie heeft omschreven, rustiger:

> Het eeuwig dier hierbeneden
> kan op zijn eeuwige aarde
> rennen en slapen en sterven.

De tragische conclusie van een leven dat als zwerftocht zo vrolijk begon. Maar waar zou leven dat zichzelf onder ogen komt anders op uit moeten komen? Reizen was uitstel van de dood terwille van het ogenblik. Maar reizen is ook de omschrijving van het leven als doortocht naat het einde zelf. Onverbiddelijk komt het moment voor deze conclusie aan het eind van de reis.

Van meet af aan is er trouwens in de ‘vrolijke wetenschap’ van Andreus een gedesillusioneerde ondertoon. Er is die opgetogenheid in het kijken:

> Er rijden blauwe bussen
> door de wijnrode straten
> er lopen paarse mensen
> alle mensen zijn paars.

Wie voor het eerst kijkt ziet de dingen buiten hun sociale context, die ziet de dingen daarom als louter *kleur.* Een ervaring die ook de LSD schijnt vrij te maken. De fenomenen hebben een van hun eigen zin vervulde betekenisloosheid. De zin der dingen is de verukking van hun onmiddellijke kleurige zichtbaarheid. En zie de precisie zo eigen aan deze naïeve manier van zien. Eerst wordt geconstateerd: er lopen paarse mensen. Maar dan haalt de verrukking dat in met de *exactheid*, kinderlijke verwondering eigen: *alle* mensen zijn paars. Stuk voor stuk. Stuk voor stuk worden ze in de prille kinderblik opgenomen en opgetogen bekeken in hun wonderlijkheid. Niet één is er anders. De dichter is hier inderdaad een kijk-dier, die leeft in zijn kijken.

Maar het gedicht eindigt toch in mineur:

> Maar alles is gelogen
> waar alles hier is grijs
> alleen de bussen rijden
> blauw maar eenzaam de straat uit.

Ook nu is de wijze waarop de wereld zich voordoet: kleur. Maar als de melancholie toeslaat is dat grijs. En alleen de bus die niet een authentieke kleur van zichzelf heeft, maar die opzettelijk geverfd is, valt nog op door zijn kleurigheid. Maar die maatschappelijke ‘kleur’, die verf maakt duidelijk dat er bedrog in het spel is. De kleurigheid was maar even gezichtsbedrog. De werkelijkheid van de wereld is grijs.

Het bijzondere van dit gedicht, vind ik, is dat deze sensatie van voorbijzijn en treurigheid zich *echter toch in de onmiddellijke waarneming blijft voltrekken.* De

kleuren verliezen alleen hun intensiteit. Maar er ontstaat geen reflexie. Er ontstaat geen kloof tussen de dichter en de wereld. Althans, deze wordt niet zo groot dat er ruimte voor weemoedige *gedachten* ontstaan. De onmiddellijke ervaring blijft in stand. Alleen: het *zien* wordt verdrietig.

Hetzelfde is het geval met de regen. Zoals de warme zon meteen een geluksgevoel oproept, zo is, voor deze zwerver, droefheid de sensatie van de regen. Al is hij dan wel zo verstandig, om even binnen te blijven:

> Het regent buiten niemand weet waarom
> de regen valt maar doet maar dom
> ik voel mij tot geen regen nat hoofd verplicht
> ik ben niet goddeloos ik duld en wacht het licht.

Het lijkt een simpel optimistisch levensliedje. maar er is ook in gezegd dat de droefheid een soort skandalon is: een staat van goddeloosheid. Verbanning uit de eenheid met de dingen die, ook voor het kijkdier, natuurlijk steeds dreigt.

In het laatste gedicht van *Muziek voor kijkdieren* wordt het al ernst:

> maar wat weten de sterren niet eens mijn adieu
>
> niet eens mijn adieu het moment dat ik wegga
> niet eens mijn ik wil wel de tijd dat ik blijf
> niet eens maar een vogel met ogen van sterven
> niet eens maar een wereld van liefste en dood.

Ook het morgenlicht, zo zagen we in het openingsgedicht, was in feite al onverschillig. Maar hier openbaart zich een heel heelal in al zijn verschrikkelijke onverschilligheid. De sterren weten niets van de wereld. Het laatste woord is, letterlijk: de dood.

In dit laatste gedicht van Andreus zien we trouwens iets merkwaardigs. Het begint zo:

> Duizelig van moeheid na het schrijven van letters
> schrijf ik weer letters en woorden en zinnen
> ik kan het niet helpen het schiet mij te binnen
> het schiet mij te binnen ik schrijf het maar neer.

In de eerste gedichten van Andreus zat al de vaart van het steeds maar doorgaan. Hij moet met zijn taal de indrukken bijhouden anders verliest hij de snelheid waardoor het moment verleden wordt en het vernietigende denken binnendringt. Hier krijgt die vaart al iets hollends. De dichter moet zichzelf voorblijven. In *De gedichten van de kleine waanzin* zal dat een stamelende paniek worden.

Ik citeer weer:

> Ik loop waar ik val en mij op moet rapen,

en:

> Preek ik of spreek Ik? *Woord buitelt, wil zien* (curs. van mij).

Tegen de schendende droefheid en angst haalt de dichter in De *taal der dieren* machtige wapens van stal: die bundel is één grote ode aan de liefde en de zinnelijke verrukking: ik heb mijn handen van goden gestolen.

In zijn volgende bundel wordt de vrolijke vagebond al méér een haastige reiziger die de dood vóór wil blijven in de genieting van het steeds wisselend moment:

> Ik jaag de wind en ik word gejaagd over de aarde.
> Ik snijd een bloem en ik geur en ik stierf

Het proza in *Empedocles, de ander* geeft dan even een filosofisch rustpunt. Er staat dan wel '... zo sloot ik vriendschap met (...) de spotvogel van mijn *onrust, -...*'. Maar vriendschap betekent ook een moment van vrede. En dat staat er ook. De vriendschap wordt gesloten, 'later, op een *stil* uur, onder een dreigende lucht'. Een moment van stilte en filosofische beschouwelijkheid onder dreigende voortekenen. Die voortekenen bedriegen niet.

De teneur van de volgende bundels wordt steeds somberder. *Het land van horen en zien* roept de krachten van optimisme en jeugd op om de melancholie te bestrijden:

> na het onweer noodweer, na de droefheid,
> o goden van mijn ziel,
> wordt vuur weer, vuur
> en onbelemmerd licht.

De ernst van deze bede maakt duidelijk dat het allang gedaan is met de speelsheid van eertijds. De kloof tussen ik en wereld dreigt onverbiddelijk te worden. En in de volgende bundel, een der mooiste van de hele na-oorlogs poëzie, *De sonnetten van de kleine waanzin*, slaan wanhoop en paniek in volle omvang toe.

Het wapen van Andreus is steeds de taal. Zijn jagende taal vol vaart om de val in de ruimte voor te blijven.

Ik schrijf dit wat ik schrijf snel: een ijlbrief.
Ik voer mijn oorlog als een zeer bang man,
weet niet of ik het einde halen kan,...

Maar het is diezelfde haast waardoor hij ook zò lichamelijk verbonden blijft met de verschrikking, dat de angst een onmiddellijke sensatie is: de waanzin. Het is een gevecht van taal met hollende taal. De taal roept de verschrikkingen op, en de taal moet de verzoening tot stand brengen.

Directe aanleiding is, denk ik, het verlies van een geliefde vrouw. Maar het is meer: zonder liefde is deze tedere en warme dichter van zijn goden verstoken. Zonder liefde staat hij eenzaam tegenover de koude van de dood. Afscheid nemen, zwerven was zijn leven. Maar nu openbaart dat leven zich in wat het is: snel sterven. En met snelle taal, vaart moet hij dat ongedaan zien te maken:

De oude woorden hebben nu geen zin
en wat ik schrijf is een gejaagd begin.

Is de warme, de ander, de goddelijkheid, de liefde nog te achterhalen in deze krankzinnig geworden maalstroom van woorden? Meer dan een groot liefdesgedicht is *De sonnetten van de kleine waanzin* het gevecht om het licht. Om de God waarvan Andreus weet dat hij leegte is.

En nu kom ik op het punt van Andreus' latere vergetelheid - hoewel, het is nog lang niet te laat.

Dat Andreus eens populair was, is begrijpelijk als men het ziet aan het begin van een jeugdcultuur die zijn taal verstaat als op het eigenlijf geschreven. De wederwaardigheden van de jeugdcultuur laat ik daar, al zijn de lotgevallen verder interessant genoeg. Maar boeiend is dat er dan een splitsing optreedt. Vanuit de confrontatie met de Vijftigers (o.a.) ontwikkelt de jeugdcultuur zich een tijdlang in literaire bedding Vinkenoog, natuurlijk hij weer, heeft dat in Hoogseizoen aardig beschreven. In Gard Sivik/De nieuwe Stijl, in Barbarber zelfs nog zijn er verbindingen tussen de literaire cultuur en de jeugdcultuur. Maar dan toch komt die splitsing. De jeugdcultuur wordt meer en meer een massabeweging. De literatuur trekt zich steeds meer in zichzelf terug. De schrijver als vagebond is allang 'uit'. Het zijn de echte (pop)zangers die voortrekker zijn.

En de poëzie? De poëzie, van huis uit een vorm van omgang met het metafysische, trekt zich zó in zichzelf terug dat het in voortdurende zich uit de wereld der mensen terugtrekkende zelfomschrijving de énige plek is waar het metafysische levensbesef stanhoudt. Dat wil zeggen: verder is het nergens dat besef. Poëzie wordt de ontkenning van het metafysisch zinvolle. Dat gaat tenslotte zover, dat de poëzie de drager wordt van het inzicht dat dit levensbesef zinloos is, zelfs in de poëzie. Alles wat zweemt naar god en de goden, al zijn het de pijnlijk verdwenen goden, dat is onzin. Techniek en tekst, daar gaat het om. Om de kunstmatige stylering van het leven.

En wat moet Andreus daar nog? Hij is niet koud, hij is een eeuwig verliefde, een wanhopig aan het leven verslingerde dichter, op zoek naar medemensen, op zoek naar een goddelijke vonk.

Hij weet dat die goddelijke vonk in de poëzie schuilt, in het scheppende vermogen van de taal. Maar hij heeft ook ervaren dat die taal dat vermogen kan verliezen als het vaart verliest en de bezinning, de overbewustheid de vlam dooft. Andreus: hij is zacht, menselijk, religieus in zijn bange ongeloof en heimwee naar het goddelijke.

Religieus in zijn vermogen tot liefde en, schrik niet, zijn gevoel voor zijn mede-aardbewoners.

Wat zou hij nog, in een poëtisch klimaat waarin de poëzie vijandig wordt aan Andreus' poëzie als levensvorm: de jacht van geluk onder de dreiging van de onontkoombare dood. De poging het onacceptabele daarvan niet alleen te accepteren, maar het, uit naam van een onmogelijk dichterschap, zinvol te maken.

En hoezeer hij, Andreus daarin slaagde, daarvan getuigt wel zijn 'Laatste gedicht'.

De god die niet bestaat, maar die toch de dichter van alles is. De schepper die de stervende dichter uitspreekt als woord in een voor eeuwig onnoemelijk, onuitgesproken gedicht.

Dat is de zin van het dichterschap dat goddelijk is, terwijl er geen God is. De dichter roept het op, en zolang hij leeft is het er. Dat is zijn zin. En dat maakt het onverdragelijke verdragelijk. Uit naam van de korte tijd van zijn bestaan, het vluchtige, zinloze leven dat de dichter met zijn wanhoop bewoonbaar maakt. Dichten zonder levensmoed is geen dichten. Andreus' einde is zijn bewijs.

Rob Schouten
De enige specialist in reflectie en eenzaamheid
Over de sonnetten van de kleine waanzin van Hans Andreus

Vergis ik mij niet dan heeft Hans Andreus zijn bescheiden faam voor een niet onaanzienlijk deel te danken aan de *Sonnetten van de kleine waanzin* (van hier af S.) Héél erg beroemd is hij overigens niet geworden, men kent zijn naam maar lang niet altijd zijn gedichten. Dat hij vroeg doodging heeft daaraan weinig verholpen. Toen hij zijn verzen schreef was hij wellicht beroemder dan nu. Vestdijk noemde hem ooit de 'kroonprins' van Lucebert en Hoornik bestond het zelfs Andreus als de belangrijkste van de weinige, wezenlijke dichters uit de jaren vijftig te beschouwen en als 'de enige die althans de mogelijkheden bezat zijn voorgangers te evenaren', en met die voorgangers bedoelde hij Achterberg en Vroman. Nu waren Vestdijk noch Hoornik erg Vijftigers-minded en de lof die ze Andreus toezwaaiden is dan ook een beetje dubieus. Ze trachten hem enigszins los te weken van de experimentele stroming, waartoe hij toch echt wel behoorde. Pierre Dubois, een andere oudere criticus, zei het onomwonden: in het werk van Andreus trok hem een zeker 'klassiek-zijn' aan, bepaald niet een eigenschap waarop Vijftigers en verwanten prat gingen.

De S. kregen, toen ze in 1957 verschenen een goede tot uitstekende pers, enige wanklanken daargelaten. Voor Dolf Verspoor kon het in De Nieuwe Linie helemaal niet op: het was 'een van de klassieke monumenten van de moderne Europese letterkunde'. Hoornik (Elsevier), Dubois (Het Vaderland), Morriën (Het Parool), Govaart (De Nieuwe Eeuw) en J.C. Kelk (De Groene Amsterdammer) vonden het ook allemaal heel mooi, evenals de Commissie voor het boek van de maand, die van oordeel was dat die sonnettenbundel van Hans Andreus de aandacht van een ruimer publiek verdiende dan gewoonlijk een verzenbundel ten deel valt. Die waardering van een wat oudere garde is wel begrijpelijk; te midden van de keet die de experimentelen in de tot dan toe door braaf symbolisme en realisme beheerste Nederlandse poëzie aan het schoppen waren, was Andreus' poëzie tenminste begrijpelijk en betekenisvol en ook heel menselijk, het ging immers om leven, liefde en dood in de S.

Zijn eerdere poëzie werd in het algemeen charmant gevonden, speels en ook een weinig, zoals Morriën opmerkt 'voor meisjes'. Dat aankleefsel van 'meisjesachtigheid' is Andreus voor mijn gevoel nooit helemaal kwijtgeraakt; ook de S., het diepste en ernstigste wat hij schreef, gaan er enigszins onder gebukt. Ik vond ze vooral mooi toen ik puberde want dat is deze poëzie bij veel anders ook: voedsel voor dolende en twijfelende zoekers. Toen ik ze onlangs, voor het eerst sinds lange tijd weer eens las, stelden ze me hevig teleur. Ze leken me opeens zeer gedateerd en zelfs behoorlijk candlelightesk en 'soft'. Ik zag er niet direct 'de met ontstellende kracht zichtbaar gemaakte verschrikking' van Hoornik in en ook niet dat 'hij aan menselijke verscheurdheid stem heeft weten te geven met een hartstocht en een felheid die zonder meer aangrijpend zijn' (Dubois). Daarentegen begreep ik wel iets van Hendrik de Vries' afwijzende oordeel in het Haagsch Dagblad. Hij vond het 'bekentenissen van onmacht en onwil' en bovendien 'hangerige, waggelachtige verzen'. De S. zijn niet (meer) gebaat bij een eenmalige lezing, daarvoor hebben ze aan de oppervlakte te veel taalgebruik dat herinnert aan de quasi-diepzinnigheid van te snel op papier gezette gevoelens van niet al te veel belovende gevoelsmensen. Maar als je ze vaker leest, en dan allemaal in hun grote verband en volgorde, dan winnen ze toch weer aan diepte en doorleefdheid. En nu ik deze woorden opschrijf ben ik van mening dat het ondanks de aantoonbare veroudering

toch belangrijke poëzie is, groot misschien wel, en dat de S. iets weergeven van de geest van de tijd waarin ze geschreven zijn, rond de jaren zestig.

Hans Andreus

Van de contemporaine recensies word je overigens niet veel wijzer. Vrijwel alle critici doen hun best het feit dat Andreus als Vijftiger opeens met sonnetten aan kwam zetten, te verklaren. Ze komen dan, met bijvoorbeeld J.C. Kelk, tot de conclusie dat Andreus absoluut niet aan de eredienst van het klassieke, renaissancistische sonnet offerde, maar wel degelijk 'vanuit een nulpunt' dichtte, zoals Rodenko in *Nieuwe griffels, schone leien* beweerde dat de experimentelen schreven. Andreus was, vond Morriën, eenvoudig een methodisch dichter net als bijvoorbeeld Lucebert en vrijheid van vorm eiste methodiek. Het vers vond zijn eigen vorm en dat was in dit geval het sonnet. Door de spanning in zijn verzen had andreus overigens, aldus Dubois, 'zowel de klassieke vorm als het klassieke evenwicht van de inhoud radicaal doorbroken'.

Je kunt natuurlijk lang en breed peinzen over het waarom van de sonnetvorm voor deze gedichten. Ik zie het meer algemeen als een keuzen voor wrijving tussen strenge vorm en pathologische inhoud, die het romantische sonnet sinds Nerval en Baudelaire kenmerkt, en die de titel 'Sonnetten van de kleine waanzin' overigens perfect weergeeft. Want de cyclus heeft iets in zich van de strijd tussen rede en gevoel, orde en chaos, de eeuwige polen waartussen de mens maar te leven heeft. Sonnetten van de waanzin zou voor de hoogromantiek al een afdoende titel zijn, maar de toevoeging 'kleine' wijzigt de situatie toch weer enigszins. We kenden reeds de klassieke sonnetten met de klassieke inhoud en de klassieke sonnetten

met de ongebonden, romantische inhoud; Andreus voegt daar een nieuwe tussenvorm aan toe, de sonnetten met een strakke vorm (zo rijmen ze allemaal en zijn het allemaal vijfvoeters) en met een niet buitenissige maar toch enigszins pathologische inhoud. Want 'kleine waanzin' slaat op de waanzin van ieder mens, zijn angst voor de leegte en de dood, het bij stilzwijgend plebisciet door iedereen aanvaarde lijden van de mens.

Wie hierna nog iets wilds over het aantal van negenendertig sonnetten wil zeggen: dat is drie maal dertien, dus bijvoorbeeld de Drieëenheid, of meer algemeen de harmonie van de gekte. Bescheidener gezegd: mischien is het getal negenendertig niet helemaal willekeurig gekozen.

Naast veel loftuiting voor de hartstocht en de overtuigingskracht van de poëzie waagde een enkele recensent zich ook nog aan iets als een inhoudsbepaling. Voor C.J. Kelk bedoelde Andreus de onmogelijkheid om de wereld zinnelijk te benaderen uit te drukken. Hoornik zag Andreus een beeld oproepen van de moderne, vereenzaamde mens. Concreter memoreerden sommigen de aanleiding van deze gedichten. Verspoor sprak van een 'cyclus gewijd - banaal gezegd - aan een kapotgegane felle en intense liefde', Govaart had het wat kalmer over 'een opvulling van leegte, in de auteur ontstaan na het wegvallen van een vertrouwde met zijn bestaan verweven liefde.'

Ik ken de biografische achtergrond van de S. niet en de dichter houdt in zijn verzen zelf alles in het vage. Soms vermoed je dat de geliefde in kwestie letterlijk dood is, dan weer lijkt het of zij alleen maar uit zijn leven verdwenen is. De waarheid interesseert me ook niet zo. Het gaat om wat Andreus erover opschreef. Hij overstijgt de concrete aanleiding juist door het verzwijgen van al te specifieke details; zijn cyclus gaat uiteindelijk meer over de existentiële eenzaamheid van de mens en diens wanhopig pogen om zich in de wereld thuis te voelen dan over een stukgegane relatie. Het zijn negenendertig sonnetten waarin een 'ik' heel diep wegvalt in de onmogelijke beschouwing van zijn eigen bestaan en zich omstreeks de helft van de cyclus weer langzaam opricht. Ze ontlenen hun kracht niet aan het afzonderlijke vers maar aan het totaal, waarin je een verslag leest van het vastgrijpen en weer loslaten van alle mogelijke strohalmen voor het menselijk bestaan. Moeilijk zijn de gedichten niet in die zin dat je niet zou begrijpen wat er staat en waar ze over gaan. Ook gaat er geloof ik geen symbolische of andere tweede laag onder hun oppervlakte schuil. Maar moeilijk zijn ze wel omdat ze zich op de rand van het zegbare bevinden; ze willen iets mededelen dat eigenlijk niet te zeggen valt, wáár zijn terwijl ze per definitie onwaar zijn, woorden vinden voor het zoeken naar de essentie van het bestaan. Dat lukt dan ook niet, en dus resteert de weerslag van een vergeefse poging met aan het eind toch nog een oplossing, dat wel.

Een van de opvallendste kenmerken van de S. is hun onzekerheid. Ze zwalken voortdurend van de ene gedachte naar de andere, komen nooit op definitieve standpunten aan. Het meest typerende sonnet met die pendelbeweging is het vijfendertigste:

> Ik at jouw brood, dronk jouw wijn: bedelaar,
> iemand zonder een cent, binnengehaalde.
> Iemand die met woorden geen brood betaalde,
> want woorden gaan ver; ze blijven niet waar
>
> ze worden geschreven. Maar in de lucht
> hing onze zon en die stelde geen vragen.
> Hij maakte licht van onze nachten, dagen:
> de wereld was weg en het licht terug.

Toch: dit was het niet. Wij kunnen het weten,
die nu gaan zoals de anderen gaan,
al is er meer dat wij niet meer vergeten

en blijft er van ons-eens altijd iets hangen:
het licht willen zien, de zon willen vangen,
iets afweten van een electrisch bestaan.

Hier wordt viermaal van gedachten gewisseld. In het eerste kwatrijn stelt de ik zich voor als iemand die met het onwettig betaalmiddel van de poëzie de waarheid beweert te verkopen. In het tweede kwatrijn wordt gezegd dat een veel hogere instantie, juist een woordeloze het leven bepaalt. In de negende en tiende regel wordt weer teruggekeerd naar een praktische, onmetafysische levensbeschouwing, gebaseerd op rationalisme en in het laatste gedeelte veert de 'ik' weer weg naar een geheimzinnig 'licht', dat ons leven zin geeft. De woordjes 'maar', 'toch' en al (= niettemin) zijn de scharnieren van deze overgangen.

Dit verschijnsel van zichzelf corrigerende, aanvullende en nuancerende bespiegeling, is de basis waarop de gedachtengang in de cyclus rust: filosoferen, niet rechtlijnig, dogmatisch of evenwichtig denken. De S. vormen bij elkaar een niet erg klein (want 546 regels lang en daarmee de helft van bijvoorbeeld de 'Beatrys' en 'Karei en Elegast') compendium van menselijke denkwijzen en problemen, die met name de existentiefilosofie heeft trachten te beschrijven. Niet dat de S. dorre leerstellingen verkondigen maar ze gaan uit van dezelfde problemen die het menselijk bewustzijn kent om de 'Umwelt' in de ruimste zin van het woord te begrijpen, waarover ook denkers als Sartre en Jaspers zich hebben gebogen. Het lijdt mijns inziens geen twijfel dat deze gedichten behalve door biografische narigheid voor een groot deel ook door de in de jaren vijftig en zestig heersende existentiefilosofie worden bepaald. In de S. wordt de mens voorgesteld als een eenzaam wezen, het enige eenzame in de schepping, gedoemd tot en gespecialiseerd in reflectie op en zingeving aan dingen waarop hij nooit vat zal kunnen krijgen.

Het existentialisme van Andreus heeft niets dogmatisch of wijsgerigs in wetenschappelijke zin. Het is bij hem gewoon het oerbesef van de mens, dat hij vormgeeft met alle mogelijke symboliek, die aan in het geheel niet filosofische stelsels is ontleend. Zo speelt in een aantal sonnetten overduidelijk de bijbelse beeldenwereld een rol. En ook kan men hem een aanbidder van de zonnegod noemen, ahum; althans komt de zon als levenbrengend, inzichtgevend en tegelijk verblindend natuursymbool diverse malen ter sprake. Dit om maar aan te geven dat geen enkel stelsel slaafs gevolgd wordt. Integendeel, Andreus zoekt zijn eigen poëtische weg in een tamelijk onoverzichtelijk labyrint.

De S. vallen in twee grote delen uiteen, de wending tussen die twee ligt tussen het achttiende en negentiende sonnet, dus ongeveer in het midden; vandaar af verdwijnt langzamerhand de wanhopige stemming uit de eerste helft, het passieve klagen en wordt het beschouwelijker, objectiever, actiever en optimistischer.

Dat het gedicht over een geliefde gaat is van meet af aan duidelijk. Er is een 'je', tot wie de dichter/ik zich richt. In het eerste sonnet wordt de wereld beschreven als 'landschappen zonder plezier', waarin dieren huilen. Ook wordt gezegd 'De dieren kregen twijfelende lijven'. Dit vooronderstelt een soort dierlijke voorgeschiedenis in de zin van een paradijselijke, niet rationele, instinctieve omgeving. Het geluk daarvan is verdwenen. De dieren huilen en zijn gaan twijfelen. Twijfel duidt op nadenken en aldus worden de dieren tot hun ongeluk langzaam geestelijke wezens, mensen. Want wie nadenkt komt voor raadsels te staan. In dit openingsgedicht worden twee kernkwesties genoemd: 'Men weet niet van ons en men kent ons niet', dat wil zeggen: wij zijn op ons zelf aangewezen, eenzaam met het besef van eenzaamheid, en 'Ziet/één van ons dwars door de muur van de dagen/wie wij zijn, waren?' Het is,

eenmaal bewust in de tijd levend, onmogelijk het verleden te bewaren; al voorafgaande verdwijnt in het nu. De eenheid van tijd is verdwenen.

De opheffing van de paradijselijke staat heeft gevolgen voor de vroegere, instinctief gevoelde harmonie, de liefdesband: men merkt niet meer dezelfde te zijn: 'jij was niet ik en ik was niet jij' en dus 'wij zijn niet meer wij' (sonnet 2). Het gevolg is ook dat de 'ik', als een soort Adam die zijn eigen naaktheid ziet, ineens opmerkt dat hij in 'tijd' leeft: 'ik ben tweezelvig, besta half voorheen,/half in het nu.' Er is een heden en een verleden, die twee zijn niet meer hetzelfde en het is een onmogelijkheid nog stil te blijven staan. Altijd gaat de tijd door en dus is er ook een ontwikkeling, die omdat men het verleden niet meer bij zich heeft, onlogisch lijkt en niet begrepen kan worden: 'waarheen ga ik vandaan' (sonnet 3).

Juist het besef dat alles verleden tijd wordt en is en dus verdwijnt, doet verlangen naar een ondeelbaar moment, een

eeuwig nu. Daarom vraagt de 'ik' om toegelaten te worden tot de wereld van nu of desnoods later, om althans het feit van het verleden te kunnen vergeten. 'Heet mij toch welkom, wereld van vandaag./Of van vandaag niet dan misschien van morgen.' en: 'ik wil zien hoe ik verander/en of ik weggaan of alweer leven moet'.

Deze eerste vier sonnetten vormen bij elkaar een soort inleiding, een uiteenzetting van het probleem van de bewustwording van de ik-figuur, dat het harmonische leven en de liefde voor 'je' voorbij zijn. Hierna zal er eigenlijk niets nieuws meer gezegd worden, alles is herhaling van deze motieven en zoeken naar mogelijke uitwegen. Het is ook, in de ontwikkeling van dier tot twijfelend wezen een korte samenvatting van de menselijke evolutie in een aantal symbolen die weer aan bijbelse inspiratie doen denken. Zo lijkt in het eerste sonnet het paradijs op z'n kop te worden gezet. In het tweede wordt gesproken van 'noodweer' als een soort zondvloed en vraag 'ik' zich af wat we nu eigenlijk na zo'n zondvloed willen: 'schip op de rede?' waarbij men sterk aan de ark denkt. Ook noemt hij zich, als een soort Adam/Noach, 'veldheer over legers namen', (deze namen worden overigens in sonnet 25 opgesomd). In het vierde gedicht leest men iets van Christussymboliek. De regel 'Ik wou dat ik één uur, één uur kon slapen' is ongeveer het tegenovergestelde van het bijbelse 'Waart gij niet bij machte één uur te waken'. Ook gaat hij 'in splinters en onweer verborgen', wat aan de kruisigingsscene herinnert en de regels 'en (ik) ga alleen en weet niet wat ik vraag./Maar ik wil moed hebben tot het laatste' doen denken aan het gebed van Christus in Gethsemané en zijn uitroep van verlatenheid aan het kruis. Dit is misschien wat vergezocht allemaal, maar ik geloof beslist dat deze connotaties hier vaag meespelen.

Het vijfde sonnet gaat over de intensiteit van het vroegere leven. De oude liefde is gestorven, heeft een koud 'steengezicht' gekregen, maar zweeft tegelijkertijd in de dubbelzijdigheid van tijd, nog rond, zoals ze zelf gezegd heeft in de filosofische woorden: 'wat is is en dat kan niet sterven'. De ik stelt tegenover die oneindige eeuwigheid een andere vraag, die naar het begin: 'ik wil toch weten waar alles begon'. Onmiskenbaar de twee vragen die ieder redelijk denkend mens zich wel eens stelt, tobbend in de duisternis. Ook worden in dit sonnet de twee over-zoenlijke kennismomenten van de mens genoemd. Enerzijds zijn volkomen stoffelijkheid, gebondenheid aan de aarde: 'Wij kauwen op de aarde: een broodkorst', anderzijds zijn inzicht dat hij meer is en dat hij zichzelf kan beschouwen: 'Maar ik kan je soms en mijzelf soms aanzien'.

In sonnet 6 memoreert de 'ik' opnieuw de existentiële eenzaamheid 'wij zijn alleen', en het verleden is over. Er lijkt zowaar nu al wijze aanvaarding door te breken: 'Ik wacht een nieuw leven af, een nieuwe huid/en wens je geluk. Dit geluk is uit.' maar in sonnet 7 kentert dat inzicht weer. Wij mensen immers 'wegen van verleden'. De 'tweezelvigheid' wordt weer gevoeld en ook de onmacht om buiten de grenzen van het eigen ik iets van de kosmos, de ruimte te begrijpen: 'Omdatde ruimte spreekt door onze mond,/maar de mond: tong is, stemband, onvrede,/oneindigheid misschien maar lang geleden.' Kortom, de ruimte waarover wij kunnen denken is menselijk, beperkt, de oneindigheid wordt slechts in tijdelijkheid beseft. 'Ik' kan niet doen of het verleden niet bestaat want hij heeft het ervaren, en hij kan ook niet aanvaarden dat het afgelopen is 'Ik geloof de god niet die ons verdeeld heeft.' Het achtste sonnet herhaalt het besef van de tijd, die het 'valkuilen waaruit je je niet kunt redden' noemt. Hij gaat een wanhopig gevecht met de ruimte aan in de sleutelregels:

> ...) De ruimte mijn wedden-
> schap, mijn waanzin, mijn laatste gevecht met een
> glad onderaards monster, ben ik bereid
> alles te doen wat mijn lot kan verzinnen.

Een van die mogelijke verzinsels is ‘vreemd wild’, dus nieuwe liefde, ‘een vrouw om wat zacht te beminnen’. Maar intussen behoort ook de vrouwenliefde tot de onmogelijkheden: ‘Liefde een valscherm. Maar geen lucht valt open’ (sonnet 9). Ik citeer dit hele sonnet, waarin de dichter zich aan de wereld en de vrouwen aanbiedt, met zijn liefde te koop loopt en weer even lijkt te beseffen dat je gewoon door moet gaan omdat je niet anders kunt. Hij valt weer terug in de valkuil van de tijd en pleegt verraad jegens zichzelf met dat ‘kraai, kraai nu, haan’ waarin overigens ook wat haantjesachtigheid lijkt mee te spelen:

Liefde een valscherm. Maar geen lucht valt open.
ik zie idolen in de steden staan,
kom terecht in een kuil. Kraai, kraai nu, haan;
ik ben voorspeld; ik moet doorleven, lopen.

Geen was met mij en ik met geen begaan.
(Ik soms met allen.) Maar ik breek in, open
een deur, welke?, sta - vreemd, vreemde - geslopen
rondom en in mijn huis. Mensen, klopt aan-

Want ik ben thuis, ben terug op de aarde.
Wie heeft mij lief? Geloof niet in het hek,
geloof niet de blinden en wijs niet naar de

treurige kamers en de onrusthaarden.
Mensen, geloof mij: mensen, ik ben gek
van al de liefde die ik nooit verklaarde.

In het tiende sonnet beklaagt de dichter zich dat hij niet genoeg woorden tot zijn beschikking heeft om zijn waanzin adequaat uit te drukken. Hij constateert dat zijn ziekte weer in de moederschoot teruggekeerd is, daar waar het geheim verborgen ligt. Die ziekte, vermoedelijk de ‘kleine waanzin’, heeft een ‘bloedige naam’. Het is het menselijke zoeken naar eenheid, terwijl men weet dat men die niet kan vinden, naar de warme geborgenheid van de moederschoot. Het is een soort oerbesef dat je ook nog een soort alter ego hebt, dat wèl de ruimte en het leven instinctief begrijpt; een ‘Tweelingdier, broer’, iets instinctiefs waar je je hele leven naar op zoek bent maar dat jezelf wellicht voor je geboorte al hebt opgegeten ‘ergste maaltijd voor mijn dom overleven’. En nu je alter ego er niet meer is, leef je in permanente angst: ‘Monstergod, ik moet je overal zoeken,/want ik ben van de meesten wel het bangst.’ (11)

In (12) wordt nu een soort schijnoplossing genoemd, een surrogaat voor het verlorengegane instinctieve: de beschermengel: ‘het nu schuw woord engel hier/engel langs de weg, engel in de kamer’. Andreus refereert hier aan de kinderwereld waarin alles wat je niet begrijpt met een soort goddelijke handreiking wordt opgelost. Nu, daarin gelooft hij natuurlijk allang niet meer maar toch, er is een vaag besef gebleven van iets alomvattends, iets dat groter en sterker is dan jezelf bent en in feite richt Andreus in het sextet een gebed tot die onbekende god, die over tijd heerst:

(...) Geef mij dan tijd,
altijd aanwezige die mij oplost
in een grote zee van werkelijkheid.

Tijd van leven, sterven, - angst, woede, spijt
omdat het lichamen van liefde kost.
Tijd: - o mijn poolcirkel, nog onverlost.

De Tijd blijft vooralsnog de grote boosdoener; we hebben maar één bewustzijnsmoment, ‘nú, maar beseffen daarin voortdurend dat er veel meer tijd

dan dit ene moment is: ieder ogenblik lijkt weer een paradijs te kunnen zijn maar het wordt steeds weer een smoezelige paradijsvogel in het dertiende sonnet.

Inmiddels is de problematiek van de verloren gegane liefde, de zeg maar concrete aanleiding van de cyclus, al enige tijd, ongeveer sinds het tiende sonnet uit het oog verloren en overstemd door meer existentiële tobberijen. De dichter vecht nu voornamelijk nog tegen zijn angst en onmacht om de wereld te begrijpen. Zijn dichterschap is daarin een belangrijk wapen: 'ik graaf mij in een kuil van woorden/en lieg de vrienden en de vrouwen voor'. Wat dat allemaal tot effect heeft weet hij ook niet, maar het lijkt de enige manier om de tijd te overwinnen, want nog steeds: 'ik wil het raakpunt terug, mijzelf daar.'

'Want ik ben nu al lang genoeg gevlucht', vervolgt het vijftiende sonnet, 'ik die heg noch steg wist', ik wil nu de tijd overwinnen 'ik wil nu ook stilstaan, rond zijn, vanzelf zijn als licht is'.

Het zestiende sonnet is een onversneden liefdesgedicht, min of meer geschreven als een soort bezwering van alle problemen. Het vertelt niet veel nieuws, wat niet wil zeggen dat het als afzonderlijk sonnet ongeslaagd is (het werd niet voor niets opgenomen in Jacob Groot's bloemlezing 'De liefste'.) Maar het volgende sonnet constateert alweer dat 'wij' ook in de liefde falen. Het gaat voorbij en wordt belachelijk. Opnieuw herhaling van de gedachte uit het begin, dat de 'ik' en de 'jij' uit elkaar gerukt zijn en door de tijd gescheiden: 'Je bent niet mij, nooit mij. Je gaat voorbij.' Het sextet geeft een kernpassage, een belangrijke bewustwording: het besef dat men zijn bestaan niet met dat bestaan zelf kan bewijzen, maar afhankelijk is van een buiten de menselijke perceptie opererende instantie die zich niet openbaart. De enige oplossing is dat men het verleden vergeet en alleen gelaten wordt:

> En wij gaan dood - op de mensenmanier.
> Wij kunnen nu nog met ons lichaam reizen,
> maar zoveel als ik reis, ik ben toch hier.
>
> Ik kan mijzelf niet met mijzelf bewijzen.
> Ik ben allener dan het doodste ding.
> Nacht, val dan: blok in mijn herinnering.

Sonnet achttien besluit het eerste gedeelte met een inventarisatie van alle onmogelijkheden die liefde, leven en schrijven tot nu toe hebben opgeleverd:

> Ik kan dus niet meer komen bij je huid
> en jij kunt niet meer komen waar ik ben.
> Er is een haast hier die ons af-, wegsluit
> en er is een wereld waar ik aan wen,
>
> denk ik, maar jij leeft niet, ik ook niet, en
> ik hoor niets meer, niet het minste geluid
> dat doordringt en waarachter ik ons ken.
> Ach, andere, wij komen er niet uit.
>
> Nog steeds de harde ziekte in het lijf,
> een plant, een oergroei naar wat is geweest.
> Ik ben niet aanwezig waar ik verblijf.
>
> Jij ook niet? Lichamen geven de geest
> aan elkaar door. Mij troost niet wat ik schrijf.
> Jou die mij zonder mij te lezen leest?

Deze eerste achttien sonnetten vormen bij elkaar in grote lijnen een klaaglied, een weerslag van het smartelijk besef de liefde te hebben verloren en in de existentiële eenzaamheid geen duidelijke uitweg meer te zien. Wel dient zich zo nu en dan een inzichtje of een oplossing aan maar die wordt steeds weer verworpen. Het ziekteproces van de kleine waanzin schiet niet op. De gedichten zijn passief en wanhopig. In het negentiende gedicht slaat de stemming opeens om en wordt het allemaal objectiever en filosofischer. De 'ik' neemt enige afstand van zichzelf en zijn verdrietige eenzaamheid en ziet, met meer verwondering dan wanhoop, een 'vreemde', hem vreemde wereld onder ogen. Dat begint met een beroemde regel, die van het negentiende sonnet: 'Vrouwen, die schrikgrage versierde dieren', waarin de vrouwen als gevoelige, irrationele, warme, instinctieve wezens worden neergezet. Ze zijn hier niet zozeer meer een persoonlijke ervaring van de dichter alswel een vreemd, door hem opgemerkt verschijnsel, duidelijk de tegenpool van wat de 'ik' in

de voorafgaande sonnetten heeft bewezen te zijn, een denker: ‘Zij willen niet haarscherp verklaren’. Of dit beeld van de vrouw er tegenwoordig nog wel mee doorkan is de vraag, maar in het gedicht fungeert het in elk geval als positieve wending, ‘Ik’ krijgt oog voor de wereld.

In het twintigste vers geldt de verwondering vervolgens de hele mens. Wat stelt die eigenlijk voor en waar houdt hij zich mee bezig. ‘Wij lopen scheef/op de aarde, reikhalzen naar de lucht,/halen de diepte niet van onze ogen.’ Een raar, misplaatst wezen dus, maar Andreus besluit weer persoonlijk met ‘Maar ik wil naar het eind van mijzelf toe,/schrijvend met zich vergissende vingers’. Dat klinkt ook al heel wat optimistischer, hij legt zich neer bij zijn onmacht om de waarheid te kennen en probeert er zoveel mogelijk van te maken.

In (21) nogmaals ‘de mens’ en niet ‘ik’. Hij wordt afgezet tegen andere levensvormen, bloemen en dieren. Die leven vanzelfsprekend, zonder erover na te willen denken, ze vallen samen met zichzelf: ‘Dieren zijn eigen’ maar ‘Mensen doen alsof. Bestaan in ijskoude,/denken, denken, denken dat zij bestaan’. En zo ben ook ik, een denkend wezen, dat iemand of iets anders nodig heeft. ‘Maar leg mij bloot,/omdat ik zien wil wie ik toch nog ben’ verzoekt de ‘ik’.

Dan volgt iets dat op een jeugdherinnering lijkt. Vroeger onderging ‘ik’ alles passief zonder eraan te twijfelen of er iets achter te zoeken, maar nu ben ik gedoemd, ‘wijzen pijlen naar iets als een land./Geen idee waar het is of wat het is./Maar men moet twijfelen aan zijn verstand//(méér dan vroeger) om er iets van te zien’. Opvallend is de lakonieke toon, waarop de noodzaak van ‘kleine waanzin’ voor de mens wordt verwoord. Het lijkt een constatering van buitenaf, geldend voor een hele soort. Het woordje ‘men’ in deze nieuwe, wat onpersoonlijker fase van de cyclus zegt wat dat betreft genoeg.

In het drieëntwintigste vers stelt de ‘ik’ zich voor als een gek, ‘de dwaas dansend, de gekke derwisch’, wat eveneens afstand vooronderstelt. Gekken weten immers niet dat zij het zijn. Hij is een ‘van geluiden’ levend mens, die de ruimte kan horen. Een gek die gelukkig kan zijn, omdat hij deel heeft aan de irrationele mystiek van het heelal, een die de ‘zon, aarde, maan’ hoort. Ook in het vierentwintigste vers heerst die kosmische mystiek nog volop, ‘o, ik huisde overal’. Hij ervaart de natuur zonder meer en heeft geen behoefte aan kritische beschouwing:

> De nacht gaat groeien vond haar kern van stilte.
> De bomen staan geworteld in de grond.
> De wind legt mij de vinger op de mond.
> Het gras slaapt. En de lucht wordt een trillende
>
> Vogelvleugel, luchtgeluid niet te volgen.
> Dat hoeft ook niet. Alles staat nu tòch stil.
> Wil ik nog iets? Het enige dat ik wil
> is van de lucht leven, ademen, meegolven.

De cyclus keert nu na lange tijd weer terug naar de verloren geliefde maar de manier waarop over haar wordt gepraat is heel anders dan voorheen. Hoe heette je ook weer, vraagt de dichter zich af, en hij noemt een aantal namen, koosnaampjes waarover hij als ‘veldheer over legers namen’ (sonnet 2) beschikt. ‘Ik zeg maar wat. Ik moet in je geloven,/al ben je niet degene die je bent.’ Wel wordt hier voor de zoveelste keer vastgesteld dat je de ander niet kunt kennen, maar het gebeurt met een zekere onverschilligheid. Niet het ware ‘zijn’ van de ander is nog van belang, alleen de naam die hij eraan geeft. Hij geeft hier als het ware vol berusting toe dat iedere beleving van de wereld per definitie subjectief is. In het zesentwintigste sonnet komt opnieuw het verdwijnen van de liefde aan de orde, als een soort onontkoombaar noodlot, ‘Een man dood wat hij liefheeft’. En wat verdwenen is, verleden geworden duurt lange tijd omdat het tijd in beslag is gaan nemen, vandaar de

quasi-contradictoire uitspraak: ‘iets dat doorgaat duurt soms lang’. Met dit aforisme wordt de meer bespiegelende abstracte passage van de sonnettencyclus afgesloten.

Want in het zevenentwintigste gedicht keert de oude wanhoop weer terug: ‘Ik loop stuk, stuk tegen mijn overmachten’ en ‘Laat mij niet bestaan.’ Even leek het erop dat de ‘ik’ zich zou neerleggen bij de gang van zaken maar nu vervalt hij weer in zijn oude kwalen en probeert ‘een woord voor ons te zoeken’, dat het verleden kan vervangen. Hij wordt weer gewoon menselijk en klampt zich vast aan zijn eigen onvolmaakte besef er te zijn: ‘Ik ben zo bang als de andere mensen/en doe als zij en zeg: wij zijn hier, zijn hier.’ (...) ‘Maar ik wil zeggen dat wij anders zijn en spreek voor mijzelf: deel ben ik, vuurdeel/van een aarde, zon en ruimte’. Dat is de eeuwige, onoplosbare contradictie van de mens, hij weet er enerzijds zonder meer te zijn, aards en stoffelijk, aan de andere kant maakt hij bewust deel uit van een groter geheel, de kosmos. In dit besef dat hij met iedereen deelt staat hij vervolgens toch weer alleen, omdat hij het niet kan uitleggen en verwoorden.

Het negenentwintigste sonnet begint enigszins solipsistisch met ‘Er is hier niemand meer: ze zijn gevlucht,/de anderen’. Aan het eigen kosmische bewustzijn doet dat niets af. ‘Ik

vlieg door de lucht, schrijf je naam in rook', maar een vruchtbaar besef is dat niet. Men maakt wel deel uit van alles maar kan er niets in scheppen, niets in waarmaken. De enige mogelijkheid om er iets van te maken biedt de taal, 'ik' kan mijn onmacht tenminste opschrijven.

'Ik schrijf dit wat ik schrijf snel', begint het dertigste sonnet, want ik weet het ook allemaal niet: 'Leven? grote god, wat is dat?'. Opnieuw de menselijke onmacht om zijn wil te verwezenlijken.

De mens denkt zichzelf te zijn. 'Ik, beweren ze, ze beweren, mijn' (31); hij denkt zich te kunnen ontwikkelen, 'Ze willen bestaan in opgaande lijn,' maar het is allemaal niets, hij is een naam die niets betekent, iemand die zich angstig vastklampt aan zijn lichamelijkheid en wat hij zich daarin wijsmaakt:

> Ik leg mijn oor op het angstige lichaam.
> Ik hoor wat het zegt, de angstige naam,
> waarmee het probeert iemand te betekenen.

In de volgende sonnetten is de Tijd weer aan de beurt. Het is onmogelijk terug te keren naar vroeger en dus ook onmogelijk om de ander weer te bereiken 'De werkelijkheid heeft andere ogen dan wij hadden' (32), en de Tijd is 'een verkeerde electri-citeit' (33), dat wil zeggen, zij trekt op een verkeerde manier dingen naar elkaar toe. Wat het eerst bij elkaar brengt, scheidt het later weer. Daarom ook: 'Liefde is een doodsstrijd'. In dit gedicht wordt de enige menselijke oplossing voor het existentieprobleem aangekondigd, de wil om ongecompliceerd deel te hebben aan het leven: 'Ik ga nu terug, wil weer leren stromen/en plezier hebben van de ruimtelijkheid.' Het echte inzicht is voor ons niet weggelegd, wij stuiten steeds op een muur, als wij naar het achterland van onze geest zoeken. Die muur wordt in het vierendertigste sonnet als een spiegel voorgesteld, een nieuw beeld voor 'mijn overmachten' uit (27). Wij komen steeds uit op ons zelf, op ons spiegelbeeld, onze eigen grenzen. Wij kunnen de 'zon', het licht dat zich in de spiegel bevindt, het uiteindeljke inzicht, niet aan: het verblindt ons. En intussen modderen we maar voort:

> En wij treuren, werken, lopen op straat,
> schuilen in sleuven van huizen van stenen
> en wachten wat ons te gebeuren staat.

Het vijfendertigste sonnet heb ik eerder geciteerd om aan te geven hoe er in deze gedichten met gedachten wordt omgegaan, onbeslist. Pas in de laatste vier sonnetten wordt er iets als een knoop doorgehakt, een modus vivendi gekozen. De 'ik' leert leven met het verleden en werpt zich met volle kracht in het instinctieve, momentane bestaan van volledige aardsheid. De aarde is zijn oude en wordt zijn nieuwe geliefde, 'Aarde, ach toch mijn ellips van geluk.' Het is onvolmaakt, er ontbreekt van alles aan maar als men wil kan men er mystiek gelukkig op zijn als de dieren en de planten: 'Wat zeggen de dieren? Ze zeggen haast alles./Wat zeggen de planten? Ze zeggen haast alles/niet uit: ze staan domweg op uit hun zaad.' (36) En dat terwijl ze niet spreken. Alleen de mens spreekt: 'Wij zitten vast in woorden: spinneweb' (37). Alleen als wij weer woorde- en sprakeloos worden, niet alles willen opsommen, begrijpen en vastleggen is er kans op geluk. Daarom besluit de 'ik' in zekere zin de brui aan de taal te geven, aan het gedicht ook, en op te houden met het al te menselijk willen benoemen van alle verschijnselen: 'Ik noem alles leven' (38).

Het slotgedicht bekroont deze vitalistische, aardse en momentane oplossing. Alles is opgeschreven om herinnerd te worden. Maar je moet het ook allemaal weer

vergeten want het waren maar woorden. Dat is ook een soort raadgeving aan de lezer; er is met 'dubbele tong' gesproken, er is een gedicht geschreven dat zo eerlijk mogelijk een verslag was van een existentiële crisis, maar juist die existentiële crisis houdt ook in dat de waarheid nooit kan zijn gesproken omdat men de waarheid niet kent en men niet is wat men denkt te zijn. Voor de dichter telt nog slechts de vrede met dit voor de lezer wellicht onbevredigende slotwoord. Hij stort zich in het heden, in het ultieme besef van zijn eigen bestaan; de knellende band is doorbroken, het sonnet opgeheven:

> Herinner mij. Ik heb mij neergeschreven
> op de rand van nu en daarna en toen,
> omdat ik niet anders kon, wilde doen
> en ik leven moest, het uitriep van leven.
>
> Vergeet mij - want die het schrijft is het niet
> en wat hij schrijft laat niet los van zijn vingers
> dan ondanks hemzelf. Er is niets geringers
> dan een mens en iets beters is er niet.
>
> Dubbele tong. En daarin de waanzin
> en de zin, het haast onuitspreekbaar tasten,
> onderwoords aftasten van een begin-
>
> nend geluk, geluk waar? Overal waar ik
> doodga aan ik, leef door mij niet meer vast te
> houden, - hier: in het aards en ruimtelijk
>
> vuur, - hier in het vogelvrij ogenblik.

Waren de eerste achttien sonnetten een meest droevige inventarisatie van alle onmogelijkheden van de mens, een val in een diepe put van zelfbeklag en eenzaamheid, in de laatste eenentwintig wordt er langzaam uit opgekrabbeld. Vanaf het negentiende sonnet blijkt de dichter in staat zijn eigen lot en dat van ieder mens filosofisch en onpersoonlijker dan voorheen te kunnen ondergaan; wel vervalt hij na het zesentwintigste sonnet weer in de kleine waanzin, dat hij het verleden niet kan afzweren, maar het zaad voor de boeddhistische slotregel is dan toch gezaaid. Hij bevrijdt zich van zijn verdriet en geeft zich over aan de spontaniteit van het ogenblik.

De S. worden zo bij elkaar een lange louteringsgeschiedenis van vallen en opstaan. Ze bieden geen welgevormde of logische gedachtenopeenvolgingen aan, soms zeuren ze en spartelen ze vervelend rond in onbegrip, soms springen ze van de hak op de tak. Ik zou het gedicht onrecht doen als ik er alleen systematisch maar de thema's uithaalde. Het gaat juist om de moeizame, verwarrende, incoherente manier waarop Andreus die thema's behandelt. Hij heeft het aangedurfd zijn verhaal te vertellen, zoals het zich in het hoofd van een mens afspeelt, onzeker en twijfelend, en hij heeft afgezien van het klassieke evenwicht, al schreef hij dan netjes sonnetten.

Naar mijn mening moet de cyclus S. als poëtische prestatie lager geschat worden dan als menselijke. Er komen wel prachtige regels in voor maar er wordt ook onmiskenbaar in gelamenteerd en herhaald; ook de stilistische afwisseling is niet bepaald overweldigend. De waarde van deze negendertig sonnetten is dat ze een poging vormen in poëzie een paar essentiële levensvragen te weerspiegelen. Ze zijn niet verblindend schoon en vaak rommelig en banaal, maar dat zijn zulke inzichten ook. Ze gáán over iets, iets dat zich nauwelijks laat uitdrukken en dat de meeste dichters dan ook laten liggen voor filosofen of verpakken in symboliek of ironie, dan wel met een korte haal denken te kunnen afdoen.

De S. behoren tot de weinige naoorlogse gedichten in ons land waarin echt getwijfeld wordt, het is levenspoëzie die mij overtuigt omdat ze de indruk wekt niet luxueus en vals te zijn, poëzie die onmachtig màg zijn. Je moet ze niet te vaak lezen want dan worden ze wat suf, zoals je ook niet al te lang over de erin gememoreerde zaken moet nadenken. Maar je moet ze ze ook niet met lezen, want ze staan dicht bij ervaringen, waarvan ik maar veronderstel dat iedereen ze in onbewaakte ogenblikken heeft.

Ik geloof dat de bundel onder existentialistisch gesternte ontstaan is. De vraag naar de grenzen van het eigen ik wordt een paar keer onverbloemd gesteld. 'Ik kan mijzelf niet met mijzelf bewijzen' uit het zeventiende sonnet is een cruciale regel, een dichterlijke weergave van het probleem dat Sartre en Jaspers onder woorden hebben gebracht: aan het menselijk denken kleeft een onvermijdelijk échec. De mens valt nooit met zichzelf samen, zoals andere dingen, maar hij is meer dan hij van zichzelf kan weten en dat weet hij ook, maar hij weet niet hoe. Om Jaspers te citeren, de mens 'weigert eenvoudig louter resultaat van bepaalde krachten en samenhangen te zijn' en ook 'ik kan mij ik-zijn nooit als een object ontdekken.'

Dit alles lees je bij Andreus in minder definiërende termen

terug: hij ziet aan de ene kant de dieren, de stoffelijke wezens die met zichzelf samenvallen, als ideaal maar onderneemt aan de andere kant voortdurend pogingen om zichzelf te verwerkelijken en dan ook weer voortdurend teleurgesteld te raken. Het is het verkennen van de 'egocentrische topografie van het ik' (Marcel).

De mens kent zichzelf noch de ander: 'Men weet niet van ons en men kent ons niet' (sonnet 1), 'maar jij was niet ik en ik was niet jij' (2), 'voor de zoveelste keer: wij zijn alleen' (6), 'Jij bent hier niet, ik ben hier niet, waar leef ik,/waar leef jij.' (16), ik ben niet aanwezig waar ik verblijf' (18), 'Geen mens kent een mens' (21), 'Wij zijn van zoveel ik gemaakt, bezeten,/dat wij geen leven hebben voor elkaar.' (25), ik sta los in mijn lichaam, ken geen grenzen' (28), ik ga alleen en sta alleen' (32), 'Alles wat ik gezien en beleefd heb, was niet waar' (37).

Is het kwalijk dat Andreus zich in de S. zo vaak herhaalt. Ik geloof het niet. Hij is geen filosoof die uit is op een definitie. Hij zoekt, en zoekt het onder andere in verschillende bewoordingen, omcirkelingen van wat zich eigenlijk niet laat uitdrukken. De herhalingen maken juist deel uit van de tragiek, hij stuit steeds weer op de zelfde muren die hij in (27) en (34) noemt, de Kantiaanse antinomieën.

Naast de vraag naar de ruimte van het eigen ik speelt een andere, daarmee verwante vraag een belangrijke rol in de S.. Hoe kunnen wij omgaan met onze tijd, onze eindigheid? 'Ziet/één van ons dwars door de muur van de dagen,/wie wij zijn, waren? (1), ik kan niet stilstaan' (3), 'ik wil toch weten waar alles begon' (5), 'Wij, de mensen, wegen van verleden/moeten wel zo leven' (7), 'vielen wij diep in valkuilen van tijd' (8), 'ik ben voorspeld; ik moet doorleven, lopen' (9), de sextetten in 12 en 13; 'Alles is geweest. En wat nu, wat geef ik' (16), 'Later is er een later' (29), ik kan niet terug, niet terug naar jou./De werkelijkheid heeft andere ogen/dan wij hadden' (18), 'Tijd een verkeerde electriciteit' (33).

Juist het voorbijgaan van de liefde drukt de dichter voortdurend met zijn neus op het feit dat er een heden bestaat en een verleden en dat die twee niet bij elkaar te brengen zijn, hoewel je ook niet kunt geloven dat ze gescheiden zijn. Voortdurend hangt hij in deze kwestie tegengestelde standpunten aan. Nu eens beseft hij hoe pijnlijk het is om met het gemis van het vroegere te leven, dan weer stort hij zich met zijn verstand in de roes van het moment. Pas in de laatste woorden, 'het vogelvrij ogenblik' zijn tijd en eeuwigheid tot identiteit geworden. De 'ik' heeft zijn bestemming gevonden in een mystiek ondergaan van het leven op het moment dat hij het leeft.

In zijn S. roert Andreus uiterst wezenlijke zaken aan, maar hij doet dat duidelijk in het besef dat zoiets in taal toch eigenlijk niet mogelijk is. De dichter spreekt met 'dubbele tong': hoe hij ook zijn best doet eerlijk te zijn, de taal, het gedicht belemmert hem toch de waarheid te vertellen. Dus: 'dichters liegen de waarheid'.

Het probleem dat woorden niet in staat zijn dingen maar vooral gedachten adequaat te benoemen, wordt in de S. een paar keer genoemd. 'Wat er achter jou zit is niet te zeggen/en met geen tweelingwoorden uit te leggen', schrijft Andreus in het tiende sonnet. Maar hoewel het woord niets wezenlijks openbaart, is hij er toch op aangewezen: 'ik graaf mij in een kuil van woorden/en lieg de vrienden en de vrouwen voor', schrijft hij in (14) en hij doet dat heel intens, haast lijfelijk: 'Ik schrijf mijn woorden met lichaam en handen' (16). Het helpt echter niet: 'Mij troost niet wat ik schrijf' (18), al ga ik door 'schrijvend met mijn zich vergissende vingers' (20).

Een sleutelregel voor deze taalonmacht is de slotregel van '22': 'Preek ik of spreek ik? Woord buitelt, wil zien.' Sta ik tenslotte maar een of andere loze boodschap te verkondigen of zeg ik iets wezenlijks? Het woord wringt zich in bochten om iets te laten zien, maar de menselijke taal is ook de menselijke zwakte. Je zou beter geen taal kunnen bezitten zoals de dieren en de planten, die zichzelf zijn en geen meta-instrument als taal nodig hebben: 'Wat zeggen de dieren? Ze zeggen haast

alles./Wat zeggen de planten? Ze leggen haast alles/niet uit.' Zodra je iets probeert uit te leggen, in taal een gevoel of feit probeert te verwoorden gaat het mis. Daarom 'O let niet op mijn woorden' (29) maar aan de andere kant 'Maar lees mij' (36).

Deze tegenstrijdigheid van het serieuze gedicht met een boodschap keert in het slotgedicht terug. Ik heb alles opgeschreven om herinnerd te worden, heet het daar, maar toch, 'die het schrijft is het niet/en wat hij schrijft laat niet los van zijn vingers dan ondanks hemzelf', dat wil zeggen, het blijft persoonlijk tot het op papier staat en dan is het opeens los van de subjectieve bedoeling, min of meer autonoom en 'onwaar'.

De dichter bespeelt aldus/verplicht een instrument dat hij niet tot klinken kan brengen, dat is zijn tragiek, Wij kunnen filosoferen omdat wij taal bezitten maar juist door die taal komen we ook nergens op uit. Dat betekent niet dat we de boodschap van de S. maar met een korreltje zout moeten nemen. Misschien spreken woorden die zeggen de waarheid niet te kunnen spreken, de waarheid wel. Het is de weerslag van deze uitgesponnen contradictie, de beperktheid van de mens en zijn grootheid om die beperktheid in te zien, die de S. tot een zowel slopende als bloeiende leeservaring maken. Menselijk is het allemaal wel, daar kun je niet omheen en 'Er is niets geringers/dan een mens en iets beters is er niet'. Tot zoveel troostende waarheid is die taal van Andreus dan toch in staat.

Herinner mij. Ik heb mij neergeschreven
op de rand van nu en daarna en toen,
omdat ik niet anders kon, wilde doen
en ik leven moest, het uitriep van leven.

Vergeet mij - want die het schrijft is het niet
en wat hij schrijft laat niet los van zijn vingers
dan ondanks hemzelf. Er is niets geringers
dan een mens en iets beters is er niet.

Dubbele tong. En daarin de waanzin
en de zin, het haast onuitspreekbaar tasten,
onderwoords aftasten van een begin-

nend geluk, geluk waar? Overal waar ik
doodga aan ik, leef door mij niet meer vast te
houden, - hier: in het aards en ruimtelijk

vuur, - hier in het vogelvrij ogenblik.

Waren de eerste achttien sonnetten een meest droevige inventarisatie van alle onmogelijkheden van de mens, een val in een diepe put van zelfbeklag en eenzaamheid, in de laatste eenentwintig wordt er langzaam uit opgekrabbeld. Vanaf het negentiende sonnet blijkt de dichter in staat zijn eigen lot en dat va? ieder mens filosofisch en onpersoonlijker dan voorheen te kunnen ondergaan; wel vervalt hij na het zesentwintigste sonnet weer in de kleine waanzin, dat hij het verleden niet kan afzweren, maar het zaad voor de boeddhistische slotregel is dan toch gezaaid. Hij bevrijdt zich van zijn verdriet en geeft zich over aan de spontaniteit van het ogenblik.

De S. worden zo bij elkaar een lange louteringsgeschiedenis van vallen en opstaan. Ze bieden geen welgevormde of logische gedachtenopeenvolgingen aan, soms zeuren ze en spartelen ze vervelend rond in onbegrip, soms springen ze van de hak op de tak. Ik zou het gedicht onrecht doen als ik er alleen systematisch maar de thema's uithaalde. Het gaat juist om de moeizame, verwarrende, incoherente manier waarop Andreus die thema's behandelt. Hij heeft het aangedurfd zijn verhaal

te vertellen, zoals het zich in het hoofd van een mens afspeelt, onzeker en twijfelend, en hij heeft afgezien van het klassieke evenwicht, al schreef hij dan netjes sonnetten.

Naar mijn mening moet de cyclus S. als poëtische prestatie lager geschat worden dan als menselijke. Er komen wel prachtige regels in voor maar er wordt ook onmiskenbaar in gelamenteerd en herhaald; ook de stilistische afwisseling is niet bepaald overweldigend. De waarde van deze negendertig sonnetten is dat ze een poging vormen in poëzie een paar essentiële levensvragen te weerspiegelen. Ze zijn niet verblindend schoon en vaak rommelig en banaal, maar dat zijn zulke inzichten ook. Ze gáán over iets, iets dat zich nauwelijks laat uitdrukken en dat de meeste dichters dan ook laten liggen voor filosofen of verpakken in symboliek of ironie, dan wel met een korte haal denken te kunnen afdoen.

De S. behoren tot de weinige naoorlogse gedichten in ons land waarin echt getwijfeld wordt, het is levenspoëzie die mij overtuigt omdat ze de indruk wekt niet luxueus en vals te zijn, poëzie die onmachtig màg zijn. Je moet ze niet te vaak lezen

want dan worden ze wat suf, zoals je ook niet al te lang over de erin gememoreerde zaken moet nadenken. Maar je moet ze ze ook niet niet lezen, want ze staan dicht bij ervaringen, waarvan ik maar veronderstel dat iedereen ze in onbewaakte ogenblikken heeft.

Ik geloof dat de bundel onder existentialistisch gesternte ontstaan is. De vraag naar de grenzen van het eigen ik wordt een paar keer onverbloemd gesteld. 'Ik kan mijzelf niet met mijzelf bewijzen' uit het zeventiende sonnet is een cruciale regel, een dichterlijke weergave van het probleem dat Sartre en Jaspers onder woorden hebben gebracht: aan het menselijk denken kleeft een onvermijdelijk échec. De mens valt nooit met zichzelf samen, zoals andere dingen, maar hij is meer dan hij van zichzelf kan weten en dat weet hij ook, maar hij weet niet hoe. Om Jaspers te citeren, de mens 'weigert eenvoudig louter resultaat van bepaalde krachten en samenhangen te zijn' en ook 'ik kan mij ik-zijn nooit als een object ontdekken.'

Dit alles lees je bij Andreus in minder definiërende termen terug: hij ziet aan de ene kant de dieren, de stoffelijke wezens die met zichzelf samenvallen, als ideaal maar onderneemt aan de andere kant voortdurend pogingen om zichzelf te verwerkelijken en dan ook weer voortdurend teleurgesteld te raken. Het is het verkennen van de 'egocentrische topografie van het ik' (Marcel).

De mens kent zichzelf noch de ander: 'Men weet niet van ons en men kent ons niet' (sonnet 1), 'maar jij was niet ik en ik was niet jij' (2), 'voor de zoveelste keer: wij zijn alleen' (6), 'Jij bent hier niet, ik ben hier niet, waar leef ik,/waar leef jij.' (16), 'Ik ben niet aanwezig waar ik verblijf' (18), 'Geen mens kent een mens' (21), 'Wij zijn van zoveel ik gemaakt, bezeten,/dat wij geen leven hebben voor elkaar.' (25), 'Ik sta los in mijn lichaam, ken geen grenzen' (28), 'Ik ga alleen en sta alleen' (32), 'Alles wat ik gezien en beleefd heb, was niet waar' (37).

Is het kwalijk dat Andreus zich in de S. zo vaak herhaalt. Ik geloof het niet. Hij is geen filosoof die uit is op een definitie. Hij zoekt, en zoekt het onder andere in verschillende bewoordingen, omcirkelingen van wat zich eigenlijk niet laat uitdrukken. De herhalingen maken juist deel uit van de tragiek, hij stuit steeds weer op de zelfde muren die hij in (27) en (34) noemt, de Kantiaanse antinomieën.

Naast de vraag naar de ruimte van het eigen ik speelt een andere, daarmee verwante vraag een belangrijke rol in de S.. Hoe kunnen wij omgaan met onze tijd, onze eindigheid? 'Ziet/één van ons dwars door de muur van de dagen,/wie wij zijn, waren? (1), 'Ik kan niet stilstaan' (3), 'ik wil toch weten waar alles begon' (5), 'Wij, de mensen, wegen van verleden/moeten wel zo leven' (7), 'vielen wij diep in valkuilen van tijd' (8), 'ik ben voorspeld; ik moet doorleven, lopen' (9), de sextetten in 12 en 13; 'Alles is geweest. En wat nu, wat geef ik' (16), 'Later is er een later' (29), 'Ik kan niet terug, niet terug naar jou./De werkelijkheid heeft andere ogen/dan wij hadden' (18), 'Tijd een verkeerde electriciteit' (33).

Juist het voorbijgaan van de liefde drukt de dichter voortdurend met zijn neus op het feit dat er een heden bestaat en een verleden en dat die twee niet bij elkaar te brengen zijn, hoewel je ook niet kunt geloven dat ze gescheiden zijn. Voortdurend hangt hij in deze kwestie tegengestelde standpunten aan. Nu eens beseft hij hoe pijnlijk het is om met het gemis van het vroegere te leven, dan weer stort hij zich met zijn verstand in de roes van het moment. Pas in de laatste woorden, 'het vogelvrij ogenblik' zijn tijd en eeuwigheid tot identiteit geworden. De 'ik' heeft zijn bestemming gevonden in een mystiek ondergaan van het leven op het moment dat hij het leeft.

In zijn S. roert Andreus uiterst wezenlijke zaken aan, maar hij doet dat duidelijk in het besef dat zoiets in taal toch eigenlijk niet mogelijk is. De dichter spreekt met

‘dubbele tong’: hoe hij ook zijn best doet eerlijk te zijn, de taal, het gedicht belemmert hem toch de waarheid te vertellen. Dus: ‘dichters liegen de waarheid’.

Het probleem dat woorden niet in staat zijn dingen maar vooral gedachten adequaat te benoemen, wordt in de S. een paar keer genoemd. ‘Wat er achter jou zit is niet te zeggen/en met geen tweelingwoorden uit te leggen’, schrijft Andreus in het tiende sonnet. Maar hoewel het woord niets wezenlijks openbaart, is hij er toch op aangewezen: ‘ik graaf mij in een kuil van woorden/en lieg de vrienden en de vrouwen voor’, schrijft hij in (14) en hij doet dat heel intens, haast lijfelijk: ‘Ik schrijf mijn woorden met lichaam en handen’ (16). Het helpt echter niet: ‘Mij troost niet wat ik schrijf’ (18), al ga ik door ‘schrijvend met mijn zich vergissende vingers’ (20).

Een sleutelregel voor deze taalonmacht is de slotregel van ‘22’: ‘Preek ik of spreek ik? Woord buitelt, wil zien.’ Sta ik tenslotte maar een of andere loze boodschap te verkondigen of zeg ik iets wezenlijks? Het woord wringt zich in bochten om iets te laten zien, maar de menselijke taal is ook de menselijke zwakte. Je zou beter geen taal kunnen bezitten zoals de dieren en de planten, die zichzelf zijn en geen meta-instrument als taal nodig hebben: ‘Wat zeggen de dieren? Ze zeggen haast alles./Wat zeggen de planten? Ze leggen haast alles/niet uit.’ Zodra je iets probeert uit te leggen, in taal een gevoel of feit probeert te verwoorden gaat het mis. Daarom ‘O let niet op mijn woorden’ (29) maar aan de andere kant ‘Maar lees mij’ (36).

Deze tegenstrijdigheid van het serieuze gedicht met een boodschap keert in het slotgedicht terug. Ik heb alles opgeschreven om herinnerd te worden, heet het daar, maar toch, ‘die het schrijft is het niet/en wat hij schrijft laat niet los van zijn vingers dan ondanks hemzelf’, dat wil zeggen, het blijft persoonlijk tot het op papier staat en dan is het opeens los van de subjectieve bedoeling, min of meer autonoom en ‘onwaar’.

De dichter bespeelt aldus/verplicht een instrument dat hij niet tot klinken kan brengen, dat is zijn tragiek, Wij kunnen filosoferen omdat wij taal bezitten maar juist door die taal komen we ook nergens op uit. Dat betekent niet dat we de boodschap van de S. maar met een korreltje zout moeten nemen. Misschien spreken woorden die zeggen de waarheid niet te kunnen spreken, de waarheid wel. Het is de weerslag van deze uitgesponnen contradictie, de beperktheid van de mens en zijn grootheid om die beperktheid in tezien, die de S. tot een zowel slopende als bloeiende leeservaring maken. Menselijk is het allemaal wel, daar kun je niet omheen en ‘Er is niets geringers/dan een mens en iets beters is er niet’. Tot zoveel troostende waarheid is die taal van Andreus dan toch in staat.

Harry Scholten

Lichtzinnigheid en zwerversliefde
Aantekeningen over twee motieven in de poëzie van Hans Andreus

Hans Andreus is gedurende enige tijd - tweede helft vijftiger jaren, beginjaren zestig - de meest gelezen dichter van zijn generatie geweest. Juist een publiek dat niet tot de literaire incrowd behoorde kocht zijn bundels en zorgde ervoor dat van een aantal ervan al in 1958 en 1959 herdrukken in verzameledities verschenen. Deze bekendheid van Andreus buiten het letterkundig circuit is merkwaardigerwijs vanaf de eerste jaren zestig vergezeld gegaan van complete zwijgzaamheid over hem binnen de in de literatuur spraakmakende gemeente. Noch de jonge dichters die toen in het tijdschrift Gard Sivik 'een nieuwe datum in de poëzie' proklameerden, noch de Merlinistische literatuurbeschouwing die New Criticism van overzee liet komen, hebben belangstelling getoond voor zijn werk. Hoe het kon, vraag het de wind mijn kind, maar ik heb de indruk dat deze distantie iets te maken heeft met een karikatuur van deze dichter, welke vaag en hardnekkig opdook en opduikt: die van een zanger die, met wijn en stokbrood in zijn ransel zwervend langs de wegen, vagebonderende liedjes zingt over licht en liefde.

In een poging om aan dit beeld te tornen lijkt het me goed om de vijand maar in eigen huis op te zoeken en de aandacht te richten op een tweetal motieven in de poëzie van Andreus die tot genoemde karikatuur aanleiding lijken te geven: dat van 'het licht' en dat van 'het zwerven'.

Op het eerste gezicht, en dat van de eerste bundels met name, laat de notie 'licht' in gedichten van Hans Andreus zich wel associëren met het zorgeloze 'zomaar en nergens om/het doet er ook niet toe', zoals een van de verzen uit het debuut *Muziek voor kijkdieren* (1951) eindigt. Ik denk dan vooral aan gedichten uit die eerste bundel die als een organische eenheid van beeld, klank en ritme een uiterst sensitief en anti-intellektualistisch karakter dragen, 'Liggen in de zon' bijvoorbeeld:

> Ik hoor het licht het zonlicht pizzicato
> de warmte spreekt weer tegen mijn gezicht
> ik lig weer dat gaat zo maar niet dat gaat zo
> ik lig weer monomaan weer monodwaas van licht.
>
> Ik lig languit lig in mijn huid te zingen
> lig zacht te zingen antwoord op het licht
> lig dwaas zo dwaas niet buiten mensen dingen
> te zingen van het licht dat om en op mij ligt.
>
> Ik lig hier duidelijk zeer zuidelijk lig zonder
> te weten hoe of wat ik lig alleen maar stil
> ik weet alleen het licht van wonder boven wonder
> ik weet alleen maar alles wat ik weten wil.

Maar al in deze, en zeker in latere bundels wordt duidelijk dat het licht-motief bijdraagt tot de thematiek van gescheidenheid en gespletenheid en van de even vergeefse als verwoede poging tot opheffing daarvan, die Andreus' poëzie kenmerkt. Ik noem *De sonnetten van de kleine waanzin* (1957). Deze sonnettenreeks laat de mislukking van een liefdesrelatie horen. Zij gaat ook over een fundamenteel eigen tekort, door prenataal verlies van een tweelingbroertje. En zij laat zich bovendien 'poëtikaal' lezen: als een cyclus die de poëzie formuleert als hardnekkige poging om het

onmogelijke - opheffing van gescheidenheid - te bereiken. Maar onder alle drie 'lagen' bezien is 'het licht' in deze bundel een motief dat zowel het besef van onbereikbaarheid als het verlangen om gebrokenheid te helen en tegenstelling op te heffen uitspreekt. Men leze bijvoorbeeld het sextet van het vijftiende sonnet waarin de 'ik' 'blind van gemis' toch in dichterlijke werkzaamheid het beeld oproept van licht dat verlies en tekort aanvult:

Hans Andreus. Foto: Eddy Posthuma de Boer.

En ik die heg noch steg wist waar dan ook
en ik die onder vreemde vlaggen voer
en jong was en toen al blind van gemis,

    maar hiervoor bestond: dit woord en een oer-
woord dit doorschemerend, ik wil nu ook
stilstaan, rond zijn, vanzelf zijn als licht is.

En in het eenentwintigste sonnet is er de oppositie tussen 'Bloemen leven licht-zinnig in hun bladen' en 'Mensen' die, zich ophangend aan 'winterse systemen' het licht ontberen, waarna vervolgens met de openingsregel van de laatste terzine, 'En ik ben eenzelfde. Maar leg mij bloot', de poging wordt ingeleid om toch nog enig licht in het bestaan te krijgen.

Deze funktie van een bij alle échec volgehouden verlangen om gemis te volmaken houdt het licht-motief in alle volgende bundels, tot en met de *Laatste gedichten* (1978), en daarin het 'laatste gedicht', dat in een suggestie van een wellicht 'slagen in de dood' eindigt:

Dit wordt het laatste gedicht wat ik schrijf,
nu het met mijn leven bijna is gedaan,
de scheppingsdrift me ook wat is vergaan
met letterlijk de kanker in mijn lijf,

en Heer (ik spreek je toch maar weer zo aan,
ofschoon ik me nauwelijks daar iets bij voorstel,
maar ik praat liever tegen iemand aan
dan in de ruimte en zo is dat wel

de makkelijkste manier om wat te zeggen), -
hoe moet het nu, waar blijf ik met dat licht
van mij, van jou, wanneer het vallen, weg in

het onverhoeds onnoemelijke begint?
Of is het dat jij me er een onverdicht
woord dat niet uitgesproken hoeft voor vindt?

Ook wat het motief van ‘het zwerven’ betreft zijn er wel teksten van Hans Andreus die voedsel lijken te geven aan het beeld van een onwijze vagebond. Ik denk aan een kinderliedje van hem, ‘Habbekras’ geheten en op de plaat vastgelegd door het kinderkoor De Schellebellen onder leiding van Paula van Alphen, waarvan eerste strofe en refrein aldus luiden:

Habbekras loopt door de straten
heeft geen kousen of schoenen aan
loopt te zingen, loopt te praten
als een hele malle man:

ik ben Habbekras,
altijd slecht bij kas,
maar rijk zijn wil ik niet,
ik vraag alleen een centje voor een lied.

Ook in de debuutbundel lijkt het niet moeilijk een Habbekrasfiguur, zingend en pratend als een malle man, te ontdekken, zoals in de middenstrofe van een ‘kleine ballade’ voor Lucebert in *Muziek voor kijkdieren*:

Ik weet niet wie ik ben
ik weet niet wie ik was
ik loop alleen maar men
wordt nooit van iets iets wijzer

Maar al in *De taal der dieren* (1953) blijkt een fysieke portrettering in termen van ‘mijn landloperslichaam’ deel uit te maken van een zelftypering die weinig met vagantendom in pittoreske zin en alles met een zwerverschap als wezenlijke duiding van menselijke en dichterlijke identiteit te maken heeft:

Gejaagd worden en als wolven jagen
achter de taal de tong uit de mond
(...)
Geen leven hebben dan dit ene leven
een taal van dertig maal duizend woorden
nergens wonen verdwaasd bivakkeren
tussen klanken van nachtlijke oorsprong

En in de bundel *Schilderkunst* (1954) gaat het motief van het zwerven zijn konkrete trekken van malle man, barrevoets gaande door de straten en langs de wegen, geheel en al verliezen en krijgt het de gestalte van een reiziger in leven en schrijverschap. Ik citeer het gedicht 'Ik verzoek u':

> Dood laat mij lang wachten.
> Misken niet mijn reisvaardigheid.
> Ik ken uw groet als verte,
> uw haat als nadering,
> maar houdt mijn hand die schrijft, 's nachts dwaalt,
> daarin een ander toespreekt,
> niet tegen; en mijn voeten niet.
> die willen gaan over de aarde,
> en verder willen, kennen
> de weg achter de lucht.
> Misken niet hun reisvaardigheid.
> Dood laat u lang wachten.

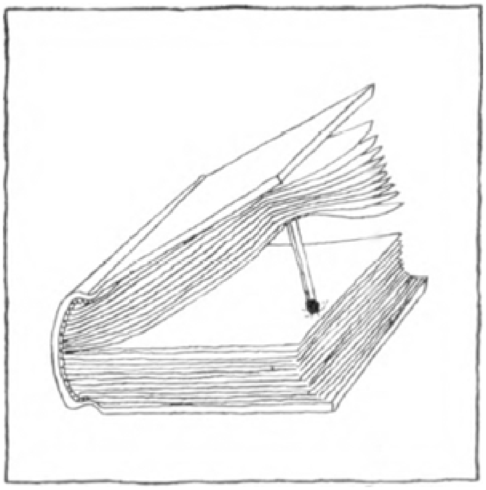
Dit proces van veralgemening, waarin het motief zich behalve gaandevoets ook schrijvenderhand manifesteert, heeft zich in volgende bundels ontwikkeld in een richting die steeds sterker de dichterlijke werkzaamheid ging betreffen. Gerichtheid op het vreemde, het willen gaan tot de verste grens en het ontdekken van ander bestaan, hebben in *Variaties op een afscheid* (1956) betrekking op een *poëtikaal* 'Credo':

> De dichters weten wat zij niet weten.
> Zij spreken in hun vreemde taal;
> zij gaan de dood in tot het begin;
> zij ontdekken leven -
> en zien de wereld aan met hun
> hartstochtelijke onschuld
> en veranderen de aarde
> in de werkelijke aarde.

En het verst verwijderd van zijn flierefluiterig beeld raakt het motief tenslotte wanneer, zoals in de bundel *Misschien* (ook van 1956), het zwerven niet meer de persoon van de dichter, noch diens poëtische aktiviteit, maar - en dan met de zwaarte van 'het laatste woord' - het gedicht zelf wordt toebedeeld:

> Geloof mijn woorden,
> muzikale zwerfstammen,
> brandstichters,
> diefachtigen.
>
> Hun muziek gaat langzaam
> over de wegen van de aarde.
>
> Hoor de liederen, hoor het laatste woord:
> verlorengaan is verdergaan.

Ik heb mij in het bovenstaande bepaald tot een tweetal motieven in het werk van Hans Andreus en daarbij vooral het oog gehouden op diens poëzie uit de vijftiger jaren. In hun beperktheid laten deze notities mijns inziens toch de volgende konklusie toe. Hans Andreus is allerminst een dichter van het vagebonderend type in anekdotische zin. Juist de motieven in zijn werk die aanleiding geven om hem in een dergelijk associatieveld te situeren, blijken verder te reiken en de draad te vormen die leven en poëzie verbinden tot essentieel dichterschap.



Wiel Kusters
Poëzie en zwaartekracht
Enkele notities

Op zoek naar een 'nieuwe aarde', een 'groene planeet' met een 'goeie zon', belandt Andreus' ruimtevaarder op een planeet die nauwelijks verschilt van de aarde:

> ook al zijn de ogen van de bewoners hier
> groter (maar van dezelfde
> kleuren, tinten ongeveer)
> en schijnen ze iets lichter te lopen
> op hun planeet, bij nagenoeg
> dezelfde zwaartekracht. (203)[1.]

Deze 'betere' wereld - ze is hooguit een paar *nuances* beter dan de wereld waarvan de ruimtevaarder al reizende (levende) afstand heeft genomen - bevindt zich 'middenin een mooi/stelsel met mogelijkheden'. Dat is, binnen de uitgewerkte metafoor *ruimtevaarder - levensreiziger* waarop Andreus' gedicht berust, zowel een sterrenstelsel als een niet nader omschreven, maar waarschijnlijk allerminst dogmatische levensbeschouwing. Tot het bedenken van welke minimale utopie zij aanleiding geeft, is al gebleken uit het citaat: de bewoners van de 'nieuwe aarde' zijn lichtvoetig en, zo zou men aan hun grote ogen kunnen aflezen, verwonderd, gericht op het licht.

In een van zijn *Laatste gedichten* (1977) heeft Andreus het thema van de 'nieuwe aarde' met nadruk hernomen. Ook hier is een ogenblik de zwaartekracht in het geding, het verlangen naar lichtheid. Maar dit verlangen wordt in de slotregels ingeruild voor de behoefte aan grond onder de voeten, aan een bestaanbare aarde waarop men kan staan.

> *Geen nieuwe aarde*
>
> Breng me naar waar het zachte water is,
> koele doorkijkmantel, vloeiende
> huid die het lichaam vrij maakt,
>
> breng me naar waar een beer van een zon
> de boom van het leven plant
> en het paren van een man en vrouw
> zwaarteloos is: twee vogels
> synchroniseren hun vleugelslag,
>
> breng me naar waar de dieren
> met hun eigen stemmen toch
> praten en roepen als kinderen, en waar -
>
> nee, laat me blijven waar ik ben,
> ik wil geen nieuwe aarde,
> maar een bestaanbare.

Het zwaarteloos paren van man en vrouw, waarover 'Geen nieuwe aarde' spreekt, sluit het erotische 'vallen' overigens niet uit. En evenmin de traditionele liefdedood. Uit het gedicht 'Goede god oude god Eros' dit citaat: 'stervend, vallend, vrijuit/vliegend, zijn wij nergens meer, spoorloos in dat licht.' (146). En uit 'Waarom is het':

Liefde is geen geluk. Is een poging
tot vallen, zwemmen, vliegen, onwaarschijnlijk stilstaan.
De mensen leven met de poppetjes van hun angst
en noemen dat liefde. Maar liefde is
anders, is een bestaan dat verandert
dat door lagen van nacht en van licht
daalt of stijgt naar het langzaamste muziekmaken van de tijd,
ten laatste zonder muziek, ten laatste zonder tijd (139)

De zwaartekracht speelt een rol van gewicht in met name ‘O.m. zwaartekracht’ (189), ‘La pesenteur et la grâce’ (241) en ‘g’ (268).

O.m. zwaartekracht

Als ik met het licht ombuig,
zie ik mij in het licht staan
als een hoopvolle blikvanger, die
nauwelijks weet wat hij doet.

Hij loopt wat,
kruipt op handen en voeten,
spert de ogen wijdopen
met het gevolg dat zijn lichaam

nòg meer tot massa vertraagt.
Hij waagt een glimlach
die even aan het licht haakt, maar
dat helpt hem ook niet: hij

blokkeert mijn blik
met een heelal
vol zwaartekracht:
ik.

In ‘O.m. zwaartekracht’ staat de ‘ik’ zichzelf in de weg. Afstand nemend ziet hij zich staan, lopen, kruipen als een ander. Die ander is verwonderd, opent zijn ogen voor het licht (zoals in ‘De ruimtevaarder’ de bewoners van de ‘nieuwe’ aarde doen) en ‘waagt een glimlach/die even aan het licht haakt’. Hij wil op lichtsnelheid komen, wil weg van zichzelf, en in werkelijkheid bereiken wat de hem observerende ‘ik’ *in het gedicht* realiseert. Maar hij heeft geen schijn van kans: hij is de trage massa zelf, ‘een heelal/vol zwaartekracht’.

De ‘ik’ uit de eerste regel van het gedicht is een beeld in de spiegel (vgl. ‘Als ik met het licht ombuig’), een wezen van licht, maar onvolmaakt, want afhankelijk van aan de zwaartekracht onderworpen ‘massa’ die hem in de weg staat: de lijfelijke dichter.

Ook in ‘La pesanteur et la grâce’ geldt de zwaartekracht als een belemmering.

La pesanteur et la grâce

Buiten gebeurt er niets
dan dat de wind gaat liggen
en de grond zich samentrekt
in de avond, de nacht.

Een halve maan, wat wolken.
Het ritselen van een verre trein,
het neuzelen van de autoweg.

Die gaat wel door tot drie uur.

Terug in mijn huis, mijn kamer,
lees ik Simone Weil:
La pesanteur et la grâce,

en denk: dat is het wel,
de zwaartekracht, het wachten
op een roerloos soort thermiek.

Simone Weil (1909-1943) heeft in haar in 1947 posthuum verschenen notities *La pesanteur et la grâce* (*Zwaartekracht en genade,* Tielt 1954) een aantal gedachten geformuleerd die Andreus, blijkens dit gedicht en het motto dat hij aan zijn bundel *Vehikel* (1972) meegaf,[2.] bijzonder hebben aangesproken. Twee krachten regeren het heelal: licht en zwaartekracht.' (...) 'Neerkomen in een beweging, waarbij de zwaartekracht geen enkele rol speelt... De zwaartekracht drukt naar beneden, een vleugel verheft: welke vleugel-in-de-tweede macht kan neer laten komen zonder de zwaartekracht?' (...) 'De schepping is gemaakt uit een neerdrukkende beweging van de zwaartekracht, een omhoogstuwende beweging van de genade en de neergaande beweging van de genade in de tweede macht.' (vert. L. Thijssen).

Hoe 'zweverig' dergelijke filosofietjes in wezen ook zijn, naar hun intentie beoordeeld zijn ze dat minder: genade - laten we dat in verband met het werk van Andreus even vertalen als 'poëzie' - behelst een overwinning op de zwaartekracht, niet door dichterlijke stijg- en zweefsensaties, maar door de ervaring dat onze gebondenheid aan de aarde minder vanzelfsprekend is dan wij, ons baserend op fysica, biologie en materialistische filosofieën, wel willen aannemen. Wij zijn niet aards dankzij, maar *ondanks* de 'zwaartekracht', onze gebondenheid aan materie, massa. Die ervaring, een vorm van aardse 'mystiek', waarbij men zijn zinnen niet zet op een andere wereld en zich niet in metafysische speculaties verliest, kan maken dat men als mens wat lichter loopt op zijn planeet: onaards hoewel aards. Zie het citaat uit 'De ruimtevaarder' hierboven.

Andreus' 'roerloos soort thermiek' - een omhoog stuwende beweging die, paradoxaal genoeg, tegelijk een neergaande is, dus qua zichtbaar effect nagenoeg neutraal - laat zich tot op zekere hoogte in verband brengen met Kouwenaars 'snelheid/terwijl men stilzit', het niet te stoppen tijdsverloop zoals dat bijvoorbeeld wordt ervaren in het gedicht 'de wind gaat liggen':

De wind gaat liggen

De wind gaat liggen als de hond, knus
gezucht buiten de mens om
en de nacht begint

wat men altijd bedoelde: snelheid
terwijl men stilzit, dit
blijkt al gemetseld, dicht

men lust iets, vult lucht op, houdt
het met vlees en herkent
de afbraak in dingen als

als men de adem inhoudt hoort men
de kinderen groeien en weigert
één stap te verzetten -

(*landschappen en andere gebeurtenissen*, 1974)

In aanleg hebben beide gedichten zeker een en ander gemeen: de situering van het lyrisch personage in een huis, de wind die gaat liggen, de avond die overgaat in de nacht. Een van de belangrijkste verschillen heb ik al aangegeven: bij Kouwenaar

spelen de tijd en de daaraan inherente afbraak een rol, verval afgemeten aan groei. In zijn verzet tegen de 'dodende stromende tijd', zoals het in een van Kouwenaars 'vroege' gedichten heet, is 'de wind gaat liggen' van een mooie, tragische koppigheid: '... en weigert/één stap te verzetten - '. Voor Andreus' 'ik' daarentegen speelt het tijdsverloop nauwelijks een rol, laat staan een tragische. De tijd is een triviale factor. Over de autoweg heet het simpelweg en laconiek: 'Die gaat wel door tot drie uur.'

Qua mentaliteit is 'La pesanteur et la grâce', met zijn keuze voor het wachten, passiever. Het is daarbij interessant om te zien hoe het gaan liggen van de wind bij Andreus een volstrekt andere betekenis krijgt dan in het gedicht van Kouwenaar. Bij de laatste lopen de woorden 'De wind gaat liggen', met hun door de traditie bepaalde suggestie van leegte en tijdeloosheid, vooruit op 'als men de adem inhoudt'. De door de natuur 'gerealiseerde' schijn van tijdeloosheid is inderdaad niet meer dan een suggestie, zelfs wanneer men haar versterkt met een adempauze. De feitelijke continuïteit van het tijdsverloop wordt er alleen maar door bevestigd: men hoort de kinderen groeien. In het gedicht van Andreus is het gaan liggen van de wind een blijk van zwaarte: zelfs de vluchtige wind behoort aan de aarde, even onlosmakelijk als de grond die 'zich samentrekt'. Van stilte en tijdeloosheid is in 'La pesanteur et la grâce' geen sprake. Dat de wind gaat liggen hangt hier - anders, maar op even consistente wijze als bij Kouwenaar - samen met wat in de laatste strofe van het gedicht naar voren komt: het verlangen naar een roerloos soort thermiek, het bewegingloze weeropstaan van lucht, een bijna mystiek te noemen ervaring.

Nog een gedicht over zwaartekracht, het tweede van '5 gedichten met ekskuses aan Einstein c.s.':

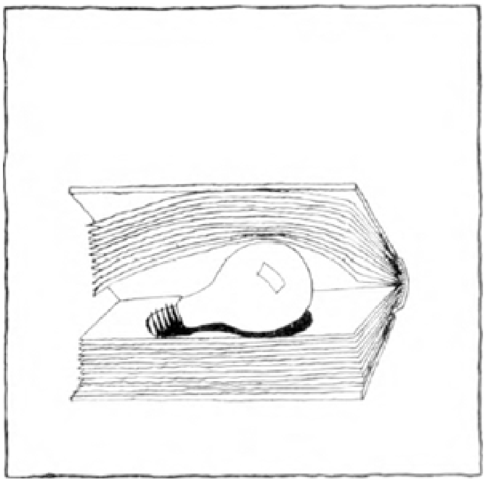
g

Wolken van nagenoeg avond.
Paniekerig licht
draalt

binnen mijn even
gesloten ogen.
Maar er is geen val

als geen zwaarte
loodlijn
een grondvlak zoekt.

Het lijkt erop dat Andreus met dit gedicht, waarvan de titel verwijst naar de versnelling van de zwaartekracht, het licht - zelfs het licht dat hij opvangt binnen zijn 'even gesloten ogen' en dat daardoor mét hem ten val zou kunnen komen - met nadruk buiten het bereik van de zwaartekracht wil plaatsen. In de bundel *Holte van licht* (1975), zijn voorlaatste, zal hij een jaar later met ongerustheid constateren dat in een 'Zwart gat' 'zo'n zuigkracht van zwaartekracht' heerst 'dat zelfs het licht/niet snel genoeg is/om daaraan te ontsnappen.'



Eindnoten:

1. De gedichten en fragmenten zijn, tenzij anders vermeld, ontleend aan Hans Andreus: *Gedichten 1948-1974*, Haarlem 1975.
2. Het aan Simone Weil ontleende motto luidt: ‘L'apparence colle à l'être.’

R.L.K. Fokkema
Hans Andreus als vijftiger

Er bestaat weinig twijfel over het antwoord op de vraag of Hans Andreus een Vijftiger is. Op grond van het jaar waarin hij debuteert met *Muziek voor kijkdieren* (1951) behoort hij tot die dichters die met de bloemlezing *Atonaal* (1951) zich als een literaire generatie aan een breed publiek voorstellen. Evenals andere Vijftigers vertoeft hij aanvankelijk in de kring rond het tijdschrift Het Woord, komt hij via Gerrit Borgers in Podium, krijgt hij contact met Simon Vinkenoog als hij reageert op Blurb en met Ad den Besten wanneer hij wil debuteren in de poëziereeks De Windroos. Ook als andere Vijftigers (Elburg, Kouwenaar of Polet) schrijft hij, voordat hij overgaat naar een betrekkelijk vrije vormgeving, een gebonden vers. Tenslotte gaat hij als andere Vijftigers zijn eigen weg, zoals hij al eerder, niet als enige overigens, binnen de literair-politieke groepering der Vijftigers een geheel eigen positie inneemt.

Een andere vraag is of Hans Andreus een experimentele dichter onder de Vijftigers is. Over het antwoord op deze vraag bestaat minder eenstemmigheid. Anders dan Elburg, Lucebert, Kouwenaar heeft hij weinig waardering voor de schilders van de Experimentele Groep Holland, met uitzondering van Karel Appel, die zijn tweede bundel (1952) verlucht. Aangezien zijn eerste bundel ook niet buitengewoon sterk afwijkt van de traditie, wordt hij welwillend ontvangen door de kritiek. Zijn ontwikkeling in meer experimentele richting ziet Ad den Besten met lede ogen aan, maar Andreus zelf heeft een hekel aan het woord experimenteel. Het is ook een verwarrend begrip dat zowel een ruime als een enge betekenis heeft. In de meest ruime zin slaat het op een levenshouding en dan is Andreus een experimenteel dichter. Wil men die naam alleen reserveren voor de dichters die de schilderkunstige theorieën van de Experimentele Groep Holland in hun poëzie toepassen, dan is Hans Andreus eerder een Vijftiger. En onder die Vijftigers de meest veranderlijke, zoals in zijn pseudoniem al tot uitdrukking komt. Wat dit pseudoniem betreft, hij vraagt (02-06-53) Den Besten dit niet te onthullen: ‘Ik hecht nog te veel aan deze scheiding tussen de mens en de dichter die dezelfde zijn maar ook twee anderen.’

Schrijversstaking in november 1958. V.l.n.r. Hans Andreus, Louis Th. Lehmann, Gerrit Kouwenaar, Sybren Polet, Simon Vinkenoog, Jan Elburg en Cees Nooteboom. Foto: Eddy Posthuma de Boer.

In het volgende licht ik aan de hand van gegevens, voornamelijk ontleend aan mijn *Het komplot der Vijftigers* (1979), bovenstaande antwoorden toe.

Andreus als debutant

In de tweede jaargang (1946-1947) van het tijdschrift Centaur debuteert Hans Andreus als dichter met het volgende ‘Sonnet’:

Sonnet

Wanneer de man de fluit bespelen gaat
worden zijn handen groot en haast verheven.
Zijn ogen winnen uitzicht op een leven,
waarin geen ander dan hijzelf bestaat.

Misschien een tuin waardoor hij langzaam gaat,
waar enkel bloemen en wat vlinders beven,
en elk geluid zozeer is opgeheven,
dat het slechts dit bewegen achterlaat.

Maar waarom moet toch atijd weer zijn lied
een ander worden dan wat hij begon?
Waarom worden de klanken teruggedreven

binnen het klagen om een maangebied,
dat altijd afgewenteld van de zon,
alleen de eigen schaduw kan beleven?

Afgezien van het feit dat dit gedicht weinig verschilt van de vele sonnetten die in de eerste na-oorlogse jaren werden geschreven, zullen het sonnet en de publikatie ‘Uit: Cynthia’ in *Ontmoeting* (1948) representatief zijn voor de gedichten die hij in manuscript zendt aan de uitgever Stols, en wellicht voor de gedichten die hij in 1948 ter publikatie aanbiedt aan Podium en Criterium, - overigens in alle gevallen zonder succes. In 1946 stuurt hij op 5 augustus het manuscript *Neerslag*, dat hij na drie dagen al terug krijgt. In 1948 stuurt hij op 23 januari het manuscript met de titel *Klein getuigenis*, dat hij een week later geretourneerd krijgt met de mededeling dat uitgave niet is overwogen ‘in verband met de overladenheid van ons programma’. Maanden later, op 22 november 1948, zendt hij Stols opnieuw een manuscript. *Hart op schrift* komt na drie dagen retour met een interessante motivering: ‘De houding van de boekhandel is dermate afwijzend tegenover poëzie dat een uitgave als door U wordt voorgesteld te groote risico's met zich mede zou brengen om verantwoord te zijn’.

De motivering is daarom zo interessant omdat de boekhandel, en ook uitgevers wel geneigd zijnde leeshonger te stelpen met romans, zoals Den Besten opmerkt in zijn prospectus van De Windroos. Hij wijst er bovendien op dat Helikon-reeks van Stols in 1947 is gestaakt en dat de Ceder-reeks van Meulenhoff al geruime tijd met nog maar twee of drie bundeltjes per jaar wordt uitgebreid. Met zijn poëziereeks hoopt hij te bereiken ‘dat er althans voor de meest-representatieven onder onze jonge dichter (met enige reserve de tot ±35-jarige), ongeacht hun poëtische richting of levenshouding, weer een forum zal zijn’. Overigens bemerkt ook Den Besten de afkerige houding van de boekhandel. Hij schrijft op 20 augustus 1950 aan Simon Vinkenoog dat de boekhandel zelf schuld draagt aan de geringe verkoop der boekjes; de meeste boekhandelaren versturen zelfs de prospectussen van De Windroos niet. Ik merk nog op dat de overladenheid van het programma dat Stols eerder als argument tegen publikatie van Andreus' manuscript in het geding brengt, niet een smoesje behoeft te zijn. Gebrek aan geld en schaarste aan papier zorgen er bijvoorbeeld voor dat iemand als Gerrit Kouwenaar bij de Bezige Bij niet heeft kunnen debuteren, maar als Vijftiger terecht is gekomen bij Querido.

Hans Andreus schreef al sinds 1939 poëzie, dat is in de tijd dat hij rond de Westertoren in Amsterdam ravot met Bertus Swaanswijk, de latere Lucebert. Die herinnert zich onder Andreus' invloed begonnen te zijn met het schrijven van gedichten: ‘Wat mij in die gedichten fascineerde was in de eerste plaats de wijze waarop hij ze neerschreef. Hij had een cahier en schreef een blokletterachtig schrift. Dat was zo helder en evenwichtig, dat het als beeld optisch al een schitterend geheel was. En dan de inhoud van die gedichten... Ze waren ballade-achtig, misschien onder invloed van Franse chansons geschreven, waar hij grote belangstelling voor had. Er zat ook een sterk troubadour-element in, een sprookjesachtig element, er kwamen veel koningen en zwervers in voor.’[1.]

Hans Andreus zet dit schrijven van gedichten voort als hij van 1940 tot 1944 de HBS aan de Amsterdamse Keizersgracht bezoekt. Na een jaar van zwerven volgt Andreus van 1945 tot 1947 lessen op de Amsterdamse Toneelschool. In deze tijd ontmoet hij Nico Verhoeven, een dichter uit de kring rond Het Woord. Verhoeven introduceert hem op literaire avonden die in Amsterdam-Zuid georganiseerd werden door een zekere mejuffrouw Frieling. Daar leert hij o.a. Gerrit Kouwenaar en Bert Schierbeek kennen.[2.]

Andreus en De Windroos

Door te reageren op de toezending van het tweede nummer van Blurb raakt Andreus vanaf juni 1950 in een uitvoerige correspondentie gewikkeld met Vinkenoog die sinds september 1948 in Parijs woont. Tijdens een bezoek van Vinkenoog aan Amsterdam in september 1950 leert Vinkenoog Andreus kennen ten huize van Ferdinand Langen, eveneens een Woordman. De kennismaking leidt tot Andreus' opneming in De Windroos en in *Atonaal*. Vinkenoog spreekt dan ook met Ad den Besten over de uitgave van zijn bundel *Wondkoorts*. In Parijs teruggekeerd, attendeert hij Den Besten op de dichters Andreus en Campert. Hij zegt beider poëzie te waarderen, al voelt hij er geen verwantschap mee. Wel hoopt hij dat Den Besten beiden de gelegenheid geeft in De Windroos te debuteren. In november 1950 meldt Vinkenoog Den Besten dat hij Andreus' een der meest representatieve figuren der jonge dichters vindt.

Eind 1950 stelt Andreus een bundel voor De Windroos samen. De titel van het manuscript luidt in januari 1951 *Weer of geen weer*, maar in maart 1951 voelt Andreus niets meer voor de titel. Hij stelt nu voor: *Muziek van brekend glas*. Deze titel blijft evenmin gehandhaafd. Wanneer Andreus ingaat op Den Bestens kritiek (14-04-51), is een volgende titel *Het leven der letters* alweer afgewezen: ‘Wat de titel aangaat: ja, Weer of geen weer blijf ik net dat tikje banaal vinden dat ik niet wil, wat wie dan ook er van zegt. Maar het leven der letters is ook niet mooi. Nee. Ik wist dat gauw genoeg [...]. Er komt wel een goede titel.’ Op de vraag van Den Besten naar de bedoeling van de bundel antwoordt Andreus: ‘De “bedoeling” van de bundel licht ik in elk geval niet toe, mijn gedichten hebben geen bedoeling. Ze bestaan alleen maar of doen hun best. Bovendien ben ik geen toelichter.’

Wanneer Andreus de titel *Het leven der letters* op de drukproeven ziet staan, vindt hij hem weer mooi: ‘hij drukt precies mijn verhouding uit tot wat ik schrijf: de autonomie van de letter het woord mijn woorden. Ikzelf heb niet zoveel te vertellen. Het correspondeert ook met en daarin heb ik het ook min of meer uitgedrukt het begin van het laatste gedicht.’ Hij wil de titel nu aanhouden, maar is er nog niet zo tevreden mee als Den besten en anderen zijn. Den Besten mag de titel veranderen in één waarvan Andreus veronderstelt dat Den Besten die niet mooi vindt: *Muziek voor kijkdieren.* Hij voegt er aan toe (april 1951): ‘De heer Andreus is visueel mocht men het niet weten. Het letterlijk bestaan was ook mooi maar dat lijkt precies op het innerlijk behang.’

Hans Andreus, 1951. Foto: Giny Oedekerk.

In november 1951 schrijft Andreus Borgers als een bezetene te werken: ‘twee bundels geschreven, twee grote gedichten eigenlijk, eerste *De Taal der Dieren* komt bij de Bij, tweede Italië waarschijnlijk bij Stols [...].’ Hij schrijft nog: ‘Mijn tegenwoordige gedichten zijn volkomen anders, vijf keer zo lang en drie keer zo breed en rijmloos en wild, [...].’ Op de dag voor Pasen 1952 schrijft hij Den Besten *Muziek voor*

kijkdieren een ‘aarzelend edoch eerzaam begin’ te vinden. Zijn tweede bundel noemt hij tegenover hem *zijn* bundel, ‘goed, misschien meer dan dat’. Hij verwacht de verschijning ervan en die van *Italië* respectievelijk bij De Bezige Bij en Stols in 1952. *De taal der dieren* (gedateerd juli/augustus 1951) verschijnt pas in 1953, omdat het manuscript anderhalf jaar op uitgave moet wachten. Hij noemt de bundel zijn chef d'oeuvre: ‘werkelijk en volledig mijzelf’. In 1952 verschijnt bij Stols wel *Italië,* een bundel die Andreus minder goed vindt. Maar wanneer Den Besten de bundel veroordeelt, verdedigt Andreus zich.

Den Besten wijst de woord- en beeldstapelingen af, al geven zij blijk van een zekere levenshonger. Hij verwijt Andreus te weinig controle te houden over zijn lucide speelsheid. ‘Ik zie je trouwens enigszins met lede ogen je experimenten bedrijven’, is de opmerking die Den Besten hem toevoegt (31-12-52) en die ook Campert en Vinkenoog te horen hebben gekregen. Andreus bijt van zich af en laat evenals Vinkenoog blijken zijn eigen weg te willen gaan (02-01-53). Hij geeft Den Besten geen gelijk: ‘Italië is beter dan kijkdieren: betere beeldspraak, beter taalgebruik, rhytmisch verderstrekkende oplossingen. Maar wat ik je wel bijna kwalijk neem is dat je zegt dat er vele gedichten net zo goed door Claus of Remco geschreven zouden hebben kunnen worden. Dit namelijk is het bezwaar van iedere *buitenstaander* t.a.v. moderne poëzie: de blanke die het verschil niet ziet tussen chinezen en japonezen. Remco en Claus zijn nog niet halverwege; ik ben in deze bundel niet ver genoeg maar in ieder geval verder dan halverwege, als Lucebert en Elburg, voor mij de representanten van moderne poëzie.’ Zijn eigenwaarde ontleent Andreus aan het recht van de kunstenaar ‘*die weet wat hij doet*’.

Hij geeft zijn credo in deze vorm: ‘Waarom gedraag je je als een buitenstaander en wanneer kom je eens af van een verlangen naar zekerheid, veiligheid en herkenbaarheid; ook in deze poëzie en dat je met zoveel goede wil tracht te verzoenen met deze moderne poëzie die er nu eenmaal is? Heb je je ooit t.o.v. veel van mijn vroegere werk en bijv. van Van der Graft gerealiseerd dat speelsheid meesterlijk of niet, een vorm kan zijn van angst die niet als angst wordt beleeft, van de angst voor de angst, van lafheid zelfs? Geloof mij: de schepen moeten verbrand. Er blijft altijd hout genoeg over en wij zijn constructief genoeg om nieuwe schepen te bouwen die beter varen, ik zeg beter varen en een enkele schipbreuk is ook zo erg niet. Een bekentenis: de gedichten van mij die de meeste mensen mooi vinden zijn gedichten van zwakheid moeheid bange moeheid en gebrek aan durf: mijn beste gedichten heb ik geschreven tussen mijn vijftiende en twintigste jaar en van mijn vier vijf en twintigste af. Daartussen de depressie, reactie op de oorlog, het conservatisme, de vlucht, toch, in het onbekende. Exaltatie, en wat dan nog? Of: hevigheid van gevoelens wat zo gauw overdreven wordt genoemd, men moet de gevoelens in geregelde banen leiden? Nee, Ad, het is een lange weg, een barre weg, maar ik weet waar ik ga. Geen speelsheid, nee, lichtheid, en rauwe ernst en krankzinnige liefde en geduldige observatie en een nieuwe taal, scherp als zout, en overdreven als de zon.’

De ontboezeming doet Den Besten niet van wijken weten. Met zijn opmerking dat Andreus' poëzie gelijkenis vertoont met die van Campert en Claus bedoelde hij gechargeerd uitdrukking te geven aan ‘het onbehaaglijk gevoel dat mij bij lezing van Italië bekroop: hij gaat ook al aanpassen. Ik bedoel, dat uit Muziek voor mij veel meer een eigen gestalte opkomt dan uit Italië. Nu is het waar: op die lijn kon je niet doorgaan; zelfs binnen het bestek van Muziek was je hier en daar al aan het poseren met de maniertjes die je van jezelf overnam; er moest dus iets anders komen. Alleen: of het dit moest zijn, - werkelijk, ik ben er niet zo zeker van. Jij wel, -1 alla; en het is tenslotte jouw zaak.’ Den Besten hoopt (06-01-53) dat *Italië* een stadium zal blijken te zijn geweest, ‘een experimenteer-phase’. Hij denkt dat deze fase Andreus gauw zal vervelen: ‘de mogelijkheden die dit genre biedt zijn zo oneindig, dat je er gauw genoeg van zult krijgen’. Den Besten stelt zijn credo tegenover dat van Andreus: ‘Het gaat er niet om dat de beeldspraak origineler is; de rhytmiek verrassender; dat kan eventueel allemaal zo zijn, al wil ik het niet dadelijk beamen. Wat mij echter zwaarder weegt is het feit dat poëzie nu eenmaal meer is dan een spel met klanken, beelden en rhythmen; ze zal iets hebben op te roepen waartegenover ik mij eenvoudig niet meer als (min of meer bewonderende) buitenstaander gedragen

kan, iets dat mij op de huid zit en mij meeneemt'. Dit nu treft hij niet aan in *Italië.* Hij verlangt van de poëzie, en dat is zijn antwoord op Andreus' opmerking over Den Bestens verlangen naar zekerheid, 'dat ze mij uit de veiligheid etc. wegvoert, maar dan ook geheel en al, niet b.v. alleen visueel en auditief, zoals de jouwe dat probeert. Van dat avontuur kom ik teleurgesteld thuis: ik ben exisentieel niet in het geding geweest.'

Het verschil van mening leidt niet tot een breuk tussen Andreus en Den Besten. De laatste blijft geïnteresseerd in de mogelijkheid een bundel van Andreus in De Windroos te publiceren. Daar komt het voorlopig echter niet van. Wel stuurt Andreus een manuscript *Eenvoudige kleuren*, waarop Den Besten kritiek heeft die Andreus accepteert: 'Ik heb het bundeltje gelezen en er drie gedichten van overgehouden. Deze drie gedichten heb ik in de plaats van drie andere gedichten van de bundel *Schilderkunst* gezet, die binnen enkele maanden uitkomt - toen je mij verleden jaar om een bundel vroeg, had ik alleen maar E.K. geschreven; wanneer je me enkele maanden later je bezwaren had kenbaar gemaakt, had ik je Schilderkunst gestuurd - bij Simons [**De Beuk**]', schrijft hij (25-01-54). Andreus dankt Den Besten ook voor zijn vluchtige opmerkingen bij *Schilderkunst.* Aan Vinkenoog schrijft hij (28-01-54): 'Ik heb, en bizar genoeg naar aanleiding van een paar opmerkingen van Ad den Besten (hij zou mij via jou een half jaar geleden een brief hebben geschreven met een heel boek critische opmerkingen erin) mijn werk herlezen, en heb toen haastig Eenvoudige Kleuren aan iedere circulatie onttrokken en een nieuw manuscript samengesteld van Schilderkunst. Die opmerkingen hebben Schilderkunst niets aangedaan en evenmin heeft Ad den Besten zich in algemene speculaties omtrent mijn talent verloren; hij heeft mij slechts opmerkzaam gemaakt op verwrongenheden in de zinsbouw', schrijft Andreus aan Vinkenoog (00-02-54). Hij schrijft Den Besten het manuscript opnieuw bezien te hebben en er een zo goed als nieuw manuscript van gemaaktte hebben: 'Ik sta zeer bij je in de schuld die ik vrolijk genoeg draag'. Den Besten reageert teleurgesteld (12-02-54) en vraagt toch een bundel van Andreus samen te mogen stellen: 'Ik zou je namelijk willen vragen, mij eens de hele bliksemse keet van wat je in de laatste jaren aan poëzie schreef toe te zenden. [...]. Ik heb zo'n gevoel dat daarin nog best een publicabele bundel zou kunnen steken.'

Deze intresse neemt overigens Den Bestens reserve tegenover Andreus' ontwikkeling sinds *Muziek voor kijkdieren* niet weg: 'Ik heb steeds het gevoel gehad dat je je hebt geforceerd om een bepaald soort poëzie te schrijven, meer beantwoordend aan de criteria van Lucebert [...], Kouwenaar etc.' Hij verwijst voor deze mening naar *Stroomgebied*, dat hij bij verschijning Andreus zal opsturen. In zijn antwoord spreekt Andreus het vermoeden uit (15-02-54) dat hij het in veel dingen oneens zal zijn met Den Besten, want hij deelt weinig van diens voorkeuren.' 'Het meest mislukte gedicht van een modern dichter is mij altijd liever dan het meest geslaagde van Schulte Nordholt of van Van Tienhoven, omdat de eerste bij het hoog stijgen diep is gevallen, en de anderen een niet onaardig zandkasteel op de begane grond hebben gebouwd, zonder gevaar van springvloeden, althans niet terwijl ze nog aan het bouwen waren.' Andreus zelf is niet ondankbaar voor zijn ontwikkeling: 'zonder Italië en De Taal der Dieren [...] zou ik niet aan Schilderkunst zijn toegekomen'.

Andreus en Stroomgebied

Zijn oordeel over de bloemlezing *Stroomgebied* (1953), door Den Besten samengesteld, is inderdaad niet mals. Hij verklaart zich vierkant tegen de inleiding tot de poëzie van de naoorlogse dichtersgeneratie. Hij noemt haar een slecht huwelijk tussen sterk geprononceerde voorkeuren enerzijds en de brede blik anderzijds. Zijn

grootste bezwaar geldt Den Bestens vertekening van de nieuwe poëzie en zijn geringe distantie tot de gebonden-verzen-schrijvers. Hij neemt een parti pris van Den Besten aan. Ook al heeft Andreus zelf bezwaren tegen zijn moderne mede-poëten en tegen zijn eigen poëzie, hij heeft altijd nog meer bezwaren 'tegen de lieve, nette jongens, zij die een machteloze beperking tot deugd verheffen. Uiteindelijk komt het hierop neer, op gevaar af me te simpel uit te drukken: poëzie is lullig of niet lullig'. Den Besten antwoordt (27-04-54), dat hij zich niet op de vlakte heeft willen houden, maar zich zelf niet zou zijn geweest wanneer hij belangeloos observerend of subjectiever was geweest. Overigens meent hij dat hij impliciet voldoende kritiek geuit heeft op de 'traditionelen': 'je zult toch wel duidelijk hebben begrepen dat ik de meeste poëten van de oudere traditie vrij wat minder vriendelijk gezind ben dan de meesten van jullie, al blijf ik volhouden dat jullie je verkijkt zowel op de mogelijkheden die de prosodische poëzie biedt als op jullie mogelijkheden'. Andreus blijft bij zijn mening dat die dichters beter zijn 'die iets meer, zelfs

misschien iets onmogelijks willen, en die slagen of falen, dan zij die in het mogelijke hun competentie doen blijken'.

De opmerking van Vinkenoog over de bloemlezing vindt Andreus (08-03-54) aan de gematigde kant. Den Bestens 'goede wil en [...] goede trouw' acht hij 'vergiftigender voor een enigszins draaglijke literaire temperatuur dan welke stompzinnige aanval dan ook. Want de man die op een dusdanige manier aanvalt is zichzelf, dat wil zeggen stompzinnig, en de lucht behoudt enige zuiverheid. De zuiverheid van Ad bestaat in zijn intenties alleen, en dat nog gedeeltelijk, in het bewuste gedeelte van zijn intenties [...]. *Stroomgebied* is voor mij een doorslaand bewijs van de onmacht van een Nederlands publiek enige werkelijke en onbaatzuchtige interesse in de literatuur te hebben. Het gebrek aan manieren, het nimmer de ander vrijlaten, accepteren; steeds de eigen moraalleer te scheppen aan welke eisen X en Y en Z niet voldoen. Ik ben de weg en de waarheid, de meest nauwe weg en de meest gelimiteerde waarheid. De oppervlakkig gezien prijzenswaardige pogingen van Ad aan deze mentaliteit te ontkomen, ontaarden alleen maar in een wat penibele comédie.'

Andreus en Atonaal

Wanneer Vinkenoog uitgever Stols meedeelt (03-04-51) dat hij de opdracht om een bloemlezing samen te stellen, aanvaardt, meldt hij dat hij o.a. van Hans Andreus gedichten wil opnemen uit zijn bij De Windroos te verschijnen bundel. De inleiding tot de bloemlezing is dan al klaar en, zo schrijft Vinkenoog, Hans Andreus vindt haar 'over het algemeen goed'. Ofschoon de bloemlezing in de pers nogal negatief ontvangen wordt, - vooral de inleiding moet het ontgelden - is ze in maart 1952 uitverkocht. Al in april 1952 is er sprake van een herdruk die in november 1952 verschijnt.

De derde druk komt in zicht wanneer Vinkenoog van Corneille verneemt dat de vijf Amsterdamse vrienden het plan hebben een boekje te maken: 'Geef me de vijf of iets dergelijks. Bert [**Schierbeek**], Jan [**Elburg**], Gerrit [**Kouwenaar**], Remco [**Campert**] en Lucebert. Zullen we een tegenboekje maken, een nieuwe bloemlezing nucléaire poëzie: *Atomaal*?' Hij vraagt dit aan Andreus (12-05-54), die het niet 'zo'n geslaagd grapje' vindt (00-06-54). Het plan om samen met Andreus en Claus ook een boekje te maken, zou de mogelijkheid bieden eventuele verschillen tussen de 'buitenlanders' en de 'Amsterdamse scholieren' te laten blijken: ik hoop dat het aantoonbaar is', schrijft Simon Vinkenoog aan Andreus (08-06-54). Andreus en Claus menen echter dat de wraakgedachte een weinig pueriel is. 'Het eerder zijn schijnt een zeker belang te hebben.' Zij willen wel een boekje maken, als de teksten goed zijn. 'Wij moeten zien het een ander aspect dan dat van een antwoord te geven, hoe weet ik (nog?) niet.'

In verband met dit dreigend schisma onder de Vijtigers staat de enquête die Vinkenoog op 10 juni 1954 verstuurt aan de medewerkers van de eerste en de tweede druk van *Atonaal.* Hij vraag erin of zij hem het vertrouwen als inleider/bloemlezer al dan niet willen opzeggen, of zij van mening zijn dat een heruitgave recht van bestaan heeft en of de naam gehandhaafd moet blijven. Hij vraagt of ze willen meewerken en of ze nieuwe medewerkers zien. Hij zelfs ziet 'met reserve' Rudy Kousbroek en Bert Schierbeek; geen der andere debutanten (Veltman, Warmond, Strackee) lijkt hem interessant genoeg. Hij vindt het evenmin gewenst 'om lieden als Tergast, Van der Graft, Vroman en Charles' op te nemen.

Andreus antwoord met een tegenvraag (00-06-54). Hij schrijft dat hij een vraagteken zet achter Schierbeeks medewerking en dat hij het werk van Veltman enz. niet kent. 'Maar waarom niet Van der Graft, Tergast, Vorman. Misschien heb je gelijk. Maar ik heb sympathie voor Vroman. Of wil je het "jong" houden. Met Hanlo? Schuur?' Op de mededeling dat Lucebert niet wil meedoen reageert Andreus: 'Je bent belazerd als je Atonaal niet door wilt laten gaan omdat Lucebert niet mee wil doen. Ik ontzeg iedereen een recht van veto. Jij met je vreemde laat-het-hoofd-hangen mentaliteit, je letterkundige gevoeligheid, de angst en het niet eens gemeende ontzag! Ik spreek evenzeer namens Hugo [**Claus**]. Doet L. niet mee, bon, dan teken je dat aan. Een weinig onafhankelijkheid si vuole. En Hanlo durft niet? Wat hechten al deze mensen een belang aan hun letterkundige daden. Dat men aan het schrijven zelf belang hecht, soit, maar al dat gecoquetteer, jeu de cache-cache, en raak me niet aan want ik wil misschien niet.'

Ofschoon Vinkenoog op 27 juni 1954 nog aan Andreus schrijft: 'Goed, ik wil Atonaal wel door laten gaan, eventueel zonder Lucebert', is het plan voor een heruitgave van *Atonaal* kennelijk op de lange baan geschoven. Pas begin 1955 is er opnieuw sprake van. Het initiatief komt nu van uitgeverij Stols. Op 14 februari 1955 meldt Vinkenoog Campert dat er een derde druk van de bloemlezing gaat verschijnen: 'Van niemand een manifestatie vereist, ikzelf wil trouwens evenmin gedonder hebben; laat de inleiding zoals die is en voeg er alleen maar een korte na-inleiding aan toe. Maar ik wil wel een nieuwe keuze maken.'

Andreus en Podium

In veel opzichten is Andreus exemplarisch voor de beweeglijkheid van de Vijtigers, die geen enkel standpunt blijvend willen innemen. In september 1950 voelt hij wel wat voor Rodenko's plan bijeen te komen met een aantal gelijkgestemden, maar hij aarzelt in zijn waardering voor dergelijke bijeenkomsten. Aan Gerrit Borgers schrijft hij (00-09-50): 'Als je Rodenko ziet kun je hem zeggen, dat ik wel wat voel voor een onderling contact van een nieuwe gardeavantgarde? - en andere waarschijnlijk ook wel, maar hoe stelt ie zich dat voor? Avonden? Stukken en stukjes in Podium? Laten we eens praten? Maakt dat een "beweging?" Of blijft het schimmenspel?'

Hij treedt in 1951 toe tot de redactie van Podium, waarin hij samen met Borgers ervoor zorgt dat zijn mede-Vijftigers aan bod komen.[3.] In 1954 voelt hij echter niets voor van Podium uitsluitend een avantgardistisch blad te maken. Als oorzaak van de impasse waarin Podium dan verkeert, ziet hij het ontbreken van 'een bezoldigd redacteur met enige goede smaak' die op talentenjacht gaat, 'die het land doorreist, desnoods tot Kemp en Franquinet in Limburg toe'. Hij schrijft Borgers (00-00-[**54**]) verder: 'Ik voel niets voor een experimenteel partijblad, niets voor 'n Maatstaf, alles voor een blad waarin alle goede [...] jonge dichters of minder jonge dichters (een stuk of wat dan) kunnen publiceren.'

Een jaar later (00-12-55) schrijft hij Vinkenoog, naar aanleiding van een lezing waarin hij ten overstaan van een vijandig publiek de experimentele poëzie heeft verdedigd, dat de Vijftigers hun blad Podium niet moeten opgeven. Het heeft een functie in de literair-politieke actie.

In die literair-politieke context staat ook zijn stimuleren van Vinkenoog bij de uitgave van *Atonaal*, maar hij is het oneens met de beperkte selectie. Hij ziet vernieuwing van de Nederlandse poëzie ruimer en acht het bijvoorbeeld geen bezwaar Guillaume van der Graft als een Vijftiger te zien, al is Van der Graft dan een 'christelijk' dichter. Deze tolerantie komt geleidelijk want in antwoord op Vinkenoogs Blurb-enquête zegt hij dat bijna alle dichters van betekenis van voor de oorlog dood zijn, letterlijk of figuurlijk, en: 'Er zijn veel Nederlandse dichters, van

wie de meesten vervelend zijn. Er zijn enkelen, die dat niet zijn; men vindt die vooral onder de “jongeren”.’ Zijn, wat hij noemt, willekeurige en onvolledige opsomming van dichters die ervoor zullen zorgen dat de nieuwe poëzie er komt, luidt: Rodenko, Lucebert, Diels, Schuur, Elburg, Vinkenoog, Claus, Kouwenaar, Campert, Andreus. Hij vervolgt: ‘ik bedoel natuurlijk niet, dat deze mensen een soort groep zullen vormen zoals vroeger De Vrije Bladen of iets dergelijks. De Woord-groep met veel goede bedoelingen is in elk geval al mislukt.’ Hij acht Rodenko en Lucebert de meest geniale dichters onder de jongeren, en van de ouderen als Achterberg of Van Ostaijen zegt hij in een brief van december 1950: ‘Achterberg heeft me nooit geïnteresseerd, Van Ostaijen alleen voor ik hem goed kende.’ In 1949 is Andreus zeer geïnteresseerd in de studie van Gerrit Borgers over Van Ostaijen, ‘omdat ik inderdaad soms probeer de lijn v.O. door te trekken’, zoals hij Borgers schrijft (14-04-49). Overigens leest hij pas in 1955 Van Ostaijens ‘Gebruiksaanwijzing der lyriek’. Over zijn lectuur ervan schrijft hij Vinkenoog (00-11-55): ‘Las - voor het eerst, nota bene - het uitstekende en m.i. zeer juiste opstel van Paul van Ostaijen: Gebruiksaanwijzing der Lyriek, in het boekje [*Music-hall*] dat door Gerrit Borgers voor Bakker, de Ooievaarreeks, werd samengesteld. Ieder modern dichter zou dit moeten kennen - het is toch wel waar, dat een grote geestelijke slordigheid, nonchalance, ons wel treistert: wij hebben niet leren denken, d.w.z. niet geleerd onze gedachten, vage

gevoelens, intuïties, ervaringen, in gedachten te formuleren.’ Hiermee lijkt hij terug te komen op hetgeen hij in oktober 1950 schrijft aan Vinkenoog. ‘De aesthetiek kan me op het ogenblik niet schelen [...]. Het leven naast het leven, het leven zo heerlijk veel hoger dan het leven, en het heeft godverdomme niets met gaan staan naaien drinken zwerven strandjutten schelden vloeken kiespijn hebben te maken.’

Een dergelijk standpunt is te verbinden met een experimentele levenshouding, waarvan Kouwenaar in 1958 rept: ‘Het afwijzen en ontlopen van systemen, programma's, vooropgezetheden en wijze zekerheden is als het ware bij het proefondervindelijke inbegrepen. Het geeft zich over aan de ruimte der realiteit, hetgeen tevens inhoudt dat zg. gevestigde axioma's opnieuw proefondervindelijk onderzocht zullen worden op houd- en bruikbaarheid.’ Wanneer de experimentele dichter zelf iets zou ontdekken of vinden, dan zou ook hij daarbij niet rusten. Want, zegt Kouwenaar: ‘Wat ontdekt, gevonden, gemaakt is, is dood. Het proefondervindelijke zoekt dus verder. Het is een kettingreactie. Het is een mensenleven. Het is het leven van de mens.’

Deze instelling koestert ook Andreus wanneer hij in 1956 zich tegen ieder houvast verklaart zonder daarin weer een houvast te vinden en hoopt dat de experimentelen ‘voortgang vinden’ omdat stilstand de slaap over hen brengt, ‘dezelfde slaap waar vele literatoren met het toenemen der jaren in verzeild geraakt zijn’. Hem interesseert de poëzie ‘waarin de schrijver, de dichter zich volkomen riskeert, zich inzet, waarin hij zoveel mogelijk leeft, zijn leven tot uitdrukking brengt. Ik zou niet willen beweren dat dichters van vorige generaties dit ook niet hebben getracht, maar bij de experimentele dichters heeft zich het een en ander wel toegespitst, zoals alles in de wereld en het bestaan van de mens op de spits is gedreven.’ Zijn interesse in de inzet van een dichter gaat gepaard met een desinteresse in welk systeem dan ook: ‘een aethetica of anti-aesthetica’.

Andreus en Reflex

Als gevolg van de relaties met de schilders van de Experimentele Groep Holland is alle Vijftiger-poëzie experimentele poëzie genoemd ter onderscheiding van de gangbare traditionele poëzie. De verruiming van de term experimentele poëzie als simpele aanduiding van experimenten met de vorm, het ontbreken van hoofdletters en leestekens, houdt intussen geen rekening met de afleiding van het woord experimenteel. Het is niet afgeleid van experiment, maar van ‘experience’, dat is ervaring, ondervinding, proefondervindelijkheid. De afleiding betekent niet dat experimentele poëzie berust op ervaringen, want dan is elke poëzie expertimenteel, maar zij betekent vooral dat tijdens het scheppingsproces ervaringen worden opgedaan. De ware experimentele dichter gaat niet uit van vooropgestelde ideeën of meningen die hun versificatie in het gedicht krijgen, maar hij zoekt in, door en met de taal naar iets dat hij nog niet kende. Vandaar dat hij de scheppingsdaad, het produceren belangrijker vindt dan het produkt. Het gemaakte is dood; het gaat niet om gisteren, maar om vandaag, niet om stilstand maar om vooruitgang. Uit deze opvatting (het hebben van de zaak is het einde van het vermaak) laat zich ook verklaren waarom de experimenteel zo épaterend het verleden hoont. De experimentele poëzie zoekt naar iets onbekends, zij heeft als kenwijze een sterk suggestief en epistemologisch karakter. Dit heeft ze overigens gemeen men alle goede (en vooral symbolische) poëzie. Het verschil is gelegen in de omstandigheid dat bij het onderzoek van nog onbekende aspecten van de werkelijkheid ook het

onderbewustzijn en de taal zelf als object van onderzoek wordt betrokken. Niet de communicatieve aspecten van de taal, dat zijn immers de bekende mogelijkheden ervan, worden beproefd, maar juist de nog onbekende. Syntactische en semantische polyvalentie is er het gewilde gevolg van.[4.]

Bij de oorspronkelijke experimentelen heerst voorts de marxistische overtuiging dat kunst de werkelijkheid dient te weerspiegelen. Veranderingen in de maatschappij hebben hun repercussies in de kunst, als het goed is. De poëzie is ook dan experimenteel wanneer zij aansluit bij de voornaamste verandering in het maatschappelijk bestel: de overgang van een kapitalistische naar een socialistische maatschappijstructuur. De experimentele dichters laten dan ook niet na telkens te beklemtonen dat de autonomie van het gedicht als taalding het engagement niet uitsluit. Organisch expressionisme op humanitaire grondslag dus. Het is niet voor niets dat Kouwenaar zijn eigen ontwikkeling toelicht aan het voorbeeld van Van Ostaijen.

De nadruk op de autonomie van het gedicht of het literair materialisme van de experimentele dichters vloeit voor het grootste deel voort uit de Cobra-opvattingen. Het is overigens niet zo dat alle Vijftigers theorie en praktijk der experimentele schilders omhelzen, Andreus koestert zo zijn bedenkingen. In zijn brief van 17 juni 1950 aan Vinkenoog gaat Andreus in op de betekenis van het blad van de Experimentele Groep: 'Vindt U dat Reflex opbouwend werk verricht? Ik vond het leuk om naar te kijken, het werk; maar het verveelt me al gauw. Maar dat is bij mij met bijna alle schilderijen het geval. De schrijversgroep van Reflex - alle interne splitsingen verwaarloos ik - zegt mij niets, maar Lucebert heeft soms een tik van het geniale.' Voor de marxistische ondergrond van de experimentele theorie voelt Andreus niet veel. Een scheiding der geesten tekent zich dan ook al vroeg af, wanneer Kouwenaar in zijn bespreking van *Atonaal* vermanend de vinger heft tegen humanisme dat niet sociaal gefundeerd is.

Ook heeft Andreus een hekel aan het woord experimenteel: 'Ik schrijf alleen maar gedichten en is dat niet genoeg. Wanneer Ad den Besten. in mijn blurb [**van** *Muziek vor kijkdieren*] iets zegt over experimenteel zal ik het meteen schrappen, die verdomde neiging alles in te delen', schrijft hij aan Vinkenoog (22-01-51). In 1954 zegt hij dit ook aan Borgers en in 1955 schrijft hij Vinkenoog de benaming van weinig belang te achten.

Andreus en de eigen weg

De voortdurende veranderlijkheid van Andreus blijkt ook uit zijn houding jegens het verleden en de moderne kunst. Op reis door Italië schrijft hij in november 1953 uit Rome aan Vinkenoog: 'Ik die met een zekere goedmoedigheid en - bewaar mij - een soort van partijgeest, het halve of valse of middelmatige in de moderne kunst over het hoofd gezien heb, ik heb daar nu geen geduld meer voor. Ik weet niet goed wat het woord traditie betekent, maar ik interesseer mij alleen voor wat goed is, en of dat nu renaissance, oud grieks, klassiek, barok of wat dan ook is, dat kan mij minder schelen. Ieder van ons leeft met wel meer of minder hetzelfde gevoel, maar ik denk dat een tezeer begaan zijn met het laten we zeggen moderne niet minder een vooroordeel inhoudt dan de tegengestelde houding. En mensen uit onze omgeving - dichters, schrijvers, schilder- hebben dit vooroordeel. Karel Appel niet, bijvoorbeeld. Ik denk dat hij in feite niet weet wat het woord modern betekent. Het woord, begrip, niet, schilderen ja. Dit alles is niet zeer brilliant noch origineel, maar ik wil zeggen: ik voor mij sta volkomen onverschillig tegenover voor of tegen, iedere moraal. [...] 9/10 van de moderne is niets waard, zoals 9/10 van hun voorgangers niets waard was.'

Nog weer later (08-03-54) deelt hij Vinkenoog mee aan Lucebert geschreven te hebben 'de gedachte weer in ere te willen herstellen omdat wij nu zo langzaamaan wel weten welke kostbaarheden, schatten en vreemd geworden objecten het onderbewustzijn voor ons verborgen zou hebben willen houden. Het gebied van de mens heeft zich uitgebreid; laten we - gedeeltelijk - maar weer eens de illusie van het regeren aanvaarden.' Verandering van opinie blijkt ook als hij in 1954 aan Borgers schrijft 'dat een gedicht punctuatie moet bezitten omdat dat de mogelijkheden van de taal meer uitbuit'.

Het sprekendst voorbeeld van Andreus' consequente veranderlijkheid is intussen het volgende. In 1954 schrijft hij Borgers dat hij niet tegen publikatie zou zijn wanneer er iemand 'in de vorm van een sonnet meesterlijk modern zou zijn'. Hij voegt er aan toe: '(ik geloof er niets van, maar je weet nooit; meesterlijk modern - wat een woorden!)'. In de eerste maand van 1956 schrijft hij Vinkenoog over de gedichten die hij op dat moment aan het schrijven is. Het blijken tegen alle verwachting in sonnetten te zijn.

Ik citeer uitvoerig: 'ik schrijf iets wat niemand lezen mag en ik raak ver ver weg van mijn omgevingen, ook van, vooral van mensen die met collegae en tijdgenoten zijn - I walk alone en dat kan ook niet anders, heb geen deel meer aan de verbindingen die er toch nog wel bestaan tussen mensen als - bijv. - die

“modern” schrijven, wat natuurlijk niet wil zeggen dat ik een bewonderaar van Donkersloot en Nijhoff ben geworden, maar ik ben bezeten (altijd geweest) van verder willen, de weg achter de lucht, maar onze handen reiken achter sterren, van welk licht, welk duister glanst onze huid etc., denk ik magnetische velden, religies van electriciteit, noem mijzelf meneer X., enfin, armoedige woorden en waanzin, zou men zeggen, waanzin, maar verder en verder en dus: alleen - en ik vind het best. Alleen als dichter kan ik voorlopig zeggen wat ik te zeggen heb en doe dat ook en misschien wel in gedichten die men geniaal kan noemen of niet, maar die ik niet te lezen kan geven, vooralsnog, ik durf het niet: ontplofbaar materiaal.’

In maart 1956 schrijft hij Vinkenoog: ‘Ik wil het licht *in* het licht en de wereld in de wereld en de ruimte in mijzelf en ikzelf ben ook de anderen. [...] Ik wil de liefde. En dat noemt men zwevend en halfzacht. Maar daar is zoveel moed en hardheid voor nodig en zoveel doodsverachting en zoveel moed om door de grootste ellende heen te gaan, omdat je er dan doorheen moet gaan, en omdat ieder groter worden van bewustzijn ontzettend veel ellende met zich mee brengt - zee van bloed en tranen -; en dat begrijpt men niet, wil men niet begrijpen, omdat men zelf als de dood is. Logisch. Maar wat ik de liefde noem “che muove il sole e le altre stelle” is ook een harde en verschikkelijke realiteit’.

In dezelfde maand schrijft Andreus aan Vinkenoog dat hij in vrij korte tijd veel veranderd is: ‘men zou bijna van een nog niet geheel doorgevoerde mutatie kunnen spreken.’ Hij gaat opnieuw in op de sonnetten: ‘Wat die sonnetten betreft, het gaat niet zozeer om het feit dat ik deze vorm gebruik, hoewel het feit zelf mensen wat schele ogen zou kunnen bezorgen, maar het gaat erom dat zij én qua inhoud én qua toon geen expertimentele gedichten zijn, hoewel ik ze zelf als een experiment beschouw en in de verste verte geen terugval op poëzie zoals die voor ons was - en ik heb het niet ongegronde vermoeden dat en die inhoud en de manier waarop die wordt weergegeven wel wat weerstanden zullen oproepen, ondergrondse of bovengrondse.’

De bundel *De sonnetten van de kleine waanzin* komt niet bij U.M. Holland uit maar bij Stols, omdat Ad den Besten zich weinig geestdriftig toont. Andreus schrijft Vinkenoog (juni 1956): ‘Ad heb ik geschreven over de sonnetten. Hij antwoordde: “Dat je sonnetten schrijft, verbaast me niets, maar ik kan niet zeggen, dat ik daar enthousiast over ben. Hoewel het voorbeeld dat je me stuurde, wel een boeiend vers was.” [...] Die arme Ad, die zich in het “moderne” en modernistische heeft vastgebeten en moeilijk ziet, dat modern niet speciaal aan een bepaalde vorm gebonden hoeft te zijn.’

Met deze bundel legt Andreus zijn geloofsbelijdenis af, getuige - ten slotte - deze verklaring aan Vinkenoog in een brief van mei 1956: ‘ik voor mij geloof alléén maar in de liefde: “l'amor che muove il sole e le altre stelle”. Dit is het ook wat mij uiteindelijk tot een religieus (D.H. Lawrence's: I am a deeply religious man) mens maakt: de realiteit die dwars door deze werkelijkheid heengaat, is er één waarvan we het meest in de liefde iets herkennen: zelfs nucleus mint electroon.’

Slot

Op basis van deze versexterne uitspraken is het, al met al, verantwoord te zeggen dat Hans Andreus eerder op grond van zijn levenshouding en visie tot de experimentelen onder de Vijftigers behoort dan op grond van een of andere vorm van literair materialisme. In ieder geval fungeert de bundel *De sonnetten van de*

kleine waanzin, getuige ook zijn motto, als een middel tot een nieuwe mensbeschouwing. Het gaat de dichter van de liefde en het licht, anders geformuleerd, in dit hoogtepunt van zijn oeuvre, meer om de expressie van een visie dan om een experiment met de taal.

Eindnoten:

1. Lucebert in de Literama-uitzending van 12 november 1979.
2. Win Hazeu. Interview met Hans Andreus. In Dimensie 2 (1978), nr. 7.
3. Zie ook: Gerrit Borgers, 'Hans Andreus en Podium'. In: Literama 14 (1979). Hans Andreusnummer, p. 233-236.
4. C.W. van de Watering, 'Nawoord' in Lucebert, *Die Silbenuhr. Ausgewählte Gedichte und Zeichnungen.* Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1981.

Barber van de Pol
Hans Andreus als kinderboekschrijver

1.

Aan de hoeveelheid kan het niet liggen, tik ik op, maar terwijl ik het doe wordt die begin-A die van het prentenboek waarover Hans Andreus in een van zijn verhalenbundels voor kinderen vertelt: die wilde wel eens wat anders dan in papier opgesloten zitten en trok de wijde wereld in. Na een week omgang met Andreus' sprekende dingen en dieren en een zijns ondanks prekende Meester Pompelmoes - een hernieuwe kennismaking - blijkt alles aangestoken door het gevoel voor het wonderbaarlijke in een kinderboekoeuvre dat met zijn omvang, inventiviteit, sfeer en humor uniek is in Nederland. Waarmee tevens is gezegd dat het ook niet aan de kwaliteit kan liggen, dat dit oeuvre over het algemeen zo onverschillig wordt bejegend.

Hans Andreus had, toen hij in 1977 stierf, vierendertig boeken, drie dichtbundels en een grote hoeveelheid losse bijdragen voor kinderen op zijn naam staan. Ook vertaalde hij kind- er- en jeugdliteratuur uit verschillende landen en tijden. Het leek mij, toen ik in zijn sterfjaar deel zou uitmaken van een jury die iemand voor de driejaarlijke Staatsprijs voor jeugdliteratuur moest voordragen, vanzelfsprekend hém voor die prijs te kiezen. Voornaamste argument: Andreus is de lyricus bij uitstek onder de Nederlandse kinderboekenschrijvers, en als zodanig indrukwekkend. Maar een postume prijs werd niet opportuun geacht. Bovendien hadden de andere leden van de jury het misschien minder dan ik op dat lyrische, of op dat lyrische van Andreus.

Hans Andreus. Foto: Paul Huf.

Vanaf toen heb ik steeds opnieuw kunnen constateren dat er iets schort aan de waardering voor Andreus. Er wringt iets tussen de aard van zijn werk en de aard van de omstandigheden waarin het terecht is gekomen. Dat Andreus niet in zijn tijd paste is één ding, en op zichzelf niet zo bijzonder. Dat kun je tot op zekere hoogte van bijna iedereen zeggen. Het is ook niet helemaal waar. Andreus was beslist een erkend schrijver en hij is een van de weinige moderne Nederlandse dichters die bekendheid genoot bij een groter publiek. Opmerkelijk is echter wel de reserve die juist het kleine publiek, dat van de beroepsmatige en zich op de hoogte wanende lezers, graag met betrekking tot zijn werk in acht neemt. Zijn naam valt zo zelden.

Die reserve geldt zowel zijn werk voor volwassenen als zijn kinderboeken, met de alles zeggende restrictie dat de kinderen onder zijn lezers er geen last van schijnen te hebben.

Andreus is de geschiedenisboeken ingegaan als een van de Vijftigers. Dat was hij ook, zijn leeftijd en zijn contacten in aanmerking genomen. In die hoedanigheid kan hij evenwel niet hebben gedijd, al was het maar omdat hij er de persoon niet naar lijkt dat hij zich een eenmaal verworven positie heeft laten aanleunen. Andreus deed zich liever kleiner dan groter voor dan hij was, daarvan zijn vooral in interviews vele voorbeelden te vinden. Niet dat hij wars was van de literaire wereld, daarmee zouden zijn vriendschappen en bij voorbeeld zijn redacteurschap van Podium in tegenspraak zijn. Maar hij bewaarde afstand.

In een brief aan Wim Zaal, die dateert van zijn laatste levensjaren en die door de geadresseerde wordt geciteerd in diens necrologie in het Elseviers Weekblad van 18 juni 1977, schrijft Andreus:

'Ik sta helemaal wat buiten de (dé) literatuur nu. Het klimaat

vind ik niet zo prettig. Je hebt hier altijd een periode van Grote Geesten-poëzie (Kloos, Lucebert) en dan weer een van die burgermans- en “laten we 't vooral klein houden”-poëzie (Greshoff, Forum en de epigonen, en nu weer). Ik voel voor beide niet veel.’

Hij besluit de brief met een algemene opmerking over de literaire ontvankelijkheid in Nederland. Erspreektenige dédain uit en misschien teleurstelling:

‘De Nederlandse literatuur is wat de response betreft altijd de snobliteratuur van een handelsland geweest, werkelijke liefde tot de letteren is hier zo goed als niet, vind ik.’

Snobisme was niets voor Andreus. Uit zijn hele werk blijkt dat hij de waarheid te interessant vindt, dan dat hij haar met het oog op een frappant effect zou willen verdraaien. Hij deed niet geanimeerd mee aan het spel van positiebepalingen dat in literaire rubrieken en bladen soms op leven en dood werd gespeeld, en liep daardoor automatisch het risico langzaam maar zeker van dat spel te worden geweerd. Zijn geluid was zacht.

Het zijn echter zelden puur uiterlijke factoren die een schrijver uit de gratie doen raken. Als we Andreus' werk bekijken, zijn er zeker ook literaire argumenten of argumenten die voortkomen uit de aard van zijn werk te bedenken die tot een minder geestdriftig oordeel kunnen leiden. Een daarvan is de haast kokette zorgeloosheid waarmee hij naast schitterend werk ook niemendalletjes of zelfs flauwiteiten afleverde. Enig gevoel voor hiërarchie komt de kritische zin en de geloofwaardigheid van een kunstenaar ten goede.

2.

Hans Andreus is met Remco Campert de meest toegankelijke en luchtige taalbeoefenaar van de Vijftigers. Van die kenmerken was hij zich ongetwijfeld bewust. Het gaat niet alleen om een literaire stijl, maar ook om de levenshouding die daarin zichtbaar wordt. Zijn streven naar verdichting ging gepaard met streven naar een zo groot mogelijke eenvoud. Misschien was hij eigenlijk meer een vroege Zestiger dan een Vijftiger, want wie Andreus met een slordige blik over een eeuw Nederlandse literatuur zou willen thuisbrengen, blijft steken bij het blad Barbarber, dat evenals hij het zwaarwichtige en opgelegd literaire weerde, zo niet bestreed. Het is ook vast geen toeval dat schrijvers als K. Schippers en G. Brands, bekende Barbarberianen, evenmin als Andreus met nadruk van een volwassen c.q. ernstige blik op de wereld getuigen en steeds weer het kind tot object of subject van hun werk zouden kiezen.

Honderd procent bij Barbarber past Andreus niet. Wat hem scheidt van de teneur in het Zestigers-tijdschrift is zijn melancholie, die voortkomt uit een sterk vergankelijkheidsbesef, uit het besef van het verschil tussen werkelijkheid en verlangen. Andreus beschikt over krachtige middelen om de melancholie te bestrijden, maar helemaal onderdrukken laat zij zich niet. Je voelt het ook in zijn kinderboeken. In weerwil van het kennelijke voornemen van de verteller van het moment, desnoods van de doelloosheid van het moment te genieten, hebben ook zijn kinderboeken iets droevigs, zelfs of juist de pretentieloze onder die boeken. Andreus zou hooguit een droevige Barbarberiaan zijn geweest, maar dat klinkt niet.

3.

Misschien heeft Andreus' openlijk uitgedragen sympathie voor kinderen en voor kinderlijke eigenschappen de scepsis die zijn werk vaak ten deel valt vergroot. Een beetje gezelschap gniffelt voor zover ik weet liever wanneer iemand zijn afschuw van het kindervolk uitspreekt, dan dat het geïntrigeerd zou willen raken door kenmerken als ongevormdheid en onbevangenheid.

Andreus *schreef* niet alleen voor kinderen, hij heeft ook regelmatig gezegd dat hij het peil van Nederlandse kinderboeken - niet de Mieke-opent-haar-hart- en Brave-Hendrik-redtzijn-hond-boeken, maar een Miep Diekmann of Annie M.G. Schmidt, haastte hij zich erbij te zeggen - hoger aansloeg dan dat van de gemiddelde moderne Nederlandse roman voor volwassenen. De combinatie dichter/kinderboekschrijver vond hij vanzelfsprekend. In een gefingeerd interview met zichzelf, dat in 1960 in Idil stond, merkt hij op:

'Ik ben een dichter. En volgens mij is een kind, een echt kind, op zijn manier een soort dichter, meer een dichter-in-de-praktijk. () En omdat dichter en kind zo dicht bij elkaar staan, daarom schrijf ik ook voor kinderen.'

Tegen echte interviewers benadrukte hij:

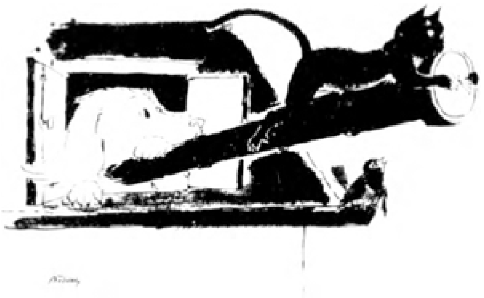
'Kinderliteratuur moet altijd poëzie zijn, geen proza.'

Het verband dat Andreus tussen zijn werk voor kinderen en dat voor volwassenen legt, is ook zichtbaar voor de lezer, al bestaat tussen beide verschil in moeilijkheidsgraad en toon. Zijn kinderverhalen staan echter niet wezenlijk ver van zijn grote mensen-gedichten af. Vooral wanneer die verhalen sprookjesachtig zijn, en dat zijn ze vaak, breken de lijnen van een persoonlijkheid door de zinnen, die zonder uitzondering met feilloos gevoel voor klank en ritme zijn geschreven, heen: een eerste kenmerk van lyriek. Die persoonlijkheid lijkt, hoe kan het anders bij iemand die geen poging tot poses doet, steeds de zelfde.

4.

In het interview waaruit ook boven werd geciteerd, geeft Andreus iets prijs over zijn beleving tijdens het schrijven voor kinderen:

'Ik zeg meestal dat ik kinderverhalen om het geld schrijf. Want ik heb een hekel aan de vraag "waarom". Maar als ik dat zeg spreek ik mezelf tegen. Als ik een kinderverhaal schrijf, lach ik alleen maar. Het is een heel lichtvoetig bedrijf. Je kunt er een speelsheid en humor in brengen die je terugvindt in de verhalen van natuurvolken. Humor voor volwassenen kan ik niet schrijven. Daar is ironie voor nodig. Kinderen hoef je niet te verzoenen met zichzelf.'



Dat de ironie in Andreus' werk zou ontbreken, is niet helemaal waar, maar het wordt er zeker niet door getypeerd. Dat zou ook verwonderlijk zijn bij iemand die in alles liet merken dat hij niet hield van geflirt met het volwassene. Zo'n 'verzoening', zoals hij het noemde, zocht hij niet. Een keerzijde van dat bewust mijden van die flirt bij Andreus, is een zekere neiging tot het zachtzinnige, tot een vorm van humor of satyre die zo mild is dat hij aan het zachtzinnige grenst en met wat kwade wil

makkelijk sentimenteel overkomt. Aad Nuis heeft eens in Vrij Nederland gezegd dat Andreus alleen te genieten is voor ‘niet zwaar-zieke geesten’.

Dat brengt een andere schrijver in gedachten, die eveneens virtuoos, lichtvoetig én omstreden is: Godfried Bomans. De verschillen tussen beiden zijn duidelijk: Andreus was, in tegenstelling tot Bomans, nooit kluchtig of leutig en hij poseerde al zeker niet als de geniale landsgek. Andreus wekte streng de indruk dat hij zich liever niet afvroeg wat hij aan zichzelf had, terwijl Bomans opdringerig suggereerde dat er een gigantisch, tragisch levensgevoel achter zijn publiekelijke gedrag stak. Andreus suggereerde niets.

Een van Andreus' mooiste verhalen is dat waarin Meester Pompelmoes na ijverig oefenen optreedt als circusclown. Verdienstelijk, daar niet van, maar zo treurig, dat het publiek eerst stil wordt en dan van aandoening begint te snikken. Aan die loopbaan kwam genadig een voortijdig einde. Om de een of andere reden moet ik bij dat verhaal altijd aan Godfried Bomans denken.

5.

Schrijvers kunnen verklaringen over hun intenties afleggen en er vervolgens niet naar handelen. Zo heeft Andreus in interviews gezegd dat hij niet wilde moraliseren in zijn kinderboe-

ken, maar in feite deed hij niet anders. Hij verbindt zijn fantasie voortdurend met observaties van het menselijk gedrag, of die mens nu vermomd gaat in een dierevel of niet. Hij moet zich bewust zijn geweest van dat verschil tussen willen en doen, want het brengt een zekere spanning in zijn werk, die soms nog het meest lijkt op zelfspot. Zie mij, die het moraliseren niet kan laten, maar het echt niet voorsta. Het slot van ‘'t Hebbeding’, het laatste gedicht uit de bundel *De fontein in de buitenwijk*, lijkt een karikatuur van die tegenstrijdige houding:

> ‘(En nu moest hier een wijze les staan te lezen, maar 'k zal wel wijzer wezen.)’

Nota bene: ‘'t Hebbeding’ is een van de vele gedichtjes in de bundel met een kei van een boodschap.

Andreus' kernmoraal in zijn werk voor kinderen is te vangen in het motto dat een mens zich van alles mag verbeelden, als het maar niet ten koste van een ander gaat. Niets menselijks is zijn figuren vreemd, maar ze gebruiken uiteindelijk hun verstand. Dat is een heel ruim grondpatroon, dàt volop tegenstellingen toelaat. Absoluut goed of kwaad bestaat niet. Ontevredenheid kan zowel een goede als een slechte eigenschap zijn en het zelfde geldt voor koppigheid, eigengereidheid, braafheid.

Bij iemand die bij voorkeur zwaarwichtige neigingen van volwassenen ridiculiseert, zou je cultuurpessimisme of nostalgie verwachten, maar dat komt bij Andreus niet uit. Zijn verhaalfiguren maken gretig gebruik van moderne apparatuur en wie veel vernuft heeft vindt nog iets uit ook. De sfeer in Andreus' boeken is eigentijds en stads, zonder aanklacht. De schrijver geeft zijn lezers actie en herkenbare emoties en in *Maarten en Birro* ageert hij bij voorbeeld, hier enigszins over de hoofden van kinderen heen, tegen stichtende, ouderwetse boeken waar je van gaat gapen. Hij pleit voor een soort boeken met ‘gewone jongetjes in raketten of () zo'n malle robot met een lichtje op z'n kop of () een fiets die kan vliegen van hier naar Amerika.’

6.

Het aantal verhalen van Andreus dat wat al te luchtig en vrijblijvend is, is ongeveer één op de twee. Het resultaat is in die gevallen vermakelijk, altijd goed voor wat geestige of mooie dialogen, nu eenmaal Andreus' specialiteit, maar om meer dan niemendalletjes gaat het niet. Hele boeken als *Viermaal J en Janus,* of *Het verhaal van de draak Fabiaan*, of veel van de verhalen in de bundels, met uitzondering van de *Pompelmoesreeks*, hadden naar mijn smaak niet gepubliceerd hoeven worden. Ik kom er als volwassene aan te kort en ik denk dat ook een kind er, de hoogst sympathieke anti-autoritaire strekking ten spijt, niet veel aan zal beleven.

Waarom iemand flauwe of fletse boeken publiceert terwijl hij een reputatie op te houden heeft, is een vraag voor wie niet hoeft te zorgen dat er brood op de plank komt. Ik neem tenminste aan dat economische noodzaak Andreus soms tot publiceren dwong. Wie af en toe denkt ‘zo kan ik het ook’ komt waarschijnlijk bedrogen uit, maar het is een feit dat Andreus wel eens gemakzuchtig overkomt. Hij is zijn eigen, in interviews te berde gebrachte stelregel - zoveel mogelijk zeggen in zo weinig mogelijk woorden - niet altijd trouw. Zie het opgeklopte begin van ‘De vissende vis’, uit de bundel *Dierenverhalen,* overigens een mooi verhaal in een mooie bundel:

‘Er was eens een vis die ontzettend veel van vissen, van hengelen hield. Dat kan niet, zul je zeggen: vissen vissen niet. Maar deze vis viste wèl. Hij was dol op vissen. Zo was die vis nu eenmaal...’

Wat verwacht je eigenlijk als lezer van een schrijver, wanneer je zegt dat hij niet kritisch genoeg jegens zichzelf is geweest? Toch is het zo dat je bij Andreus vaak meer verwacht dan hij geeft; er zat meer in. Je zou hem ook strenger en strijdbaarder willen zien, maar je realiseert je tegelijkertijd dat zo'n verlangen wellicht bewust door Andreus is opgewekt en dat die verzaking misschien juist een van zijn grote charmes is. Zijn hele leven getuigt er van dat hij geen vaste meningen wilde verkondigen. Kritiek en satyre zijn bijzaak hij hem. De kern is iets onbestemders. Dat is die al genoemde treurigheid onder het luchtige of zelfs ijle oppervlak. Ben Stroman heeft die kern christelijk genoemd en omschreven als ‘heimwee naar een vreugde, welke zonder de mystieke voedingsbodem van het christendom niet denkbaar is’ (Algemeen Handelsblad, 24 december 1960).

Het geldt ook voor zijn kinderboeken. Je komt niet op die gedachte als je een willekeurig verhaal van hem leest, wel als je met het werk vertrouwd begint te worden en geïntrigeerd raakt door die algehele toets van verlangen.

7.

Waar je tegen moet kunnen is het toontje dat Andreus voortdurend in alle gemoedelijkheid aanslaat en dat in de oude NRC eens, in lovende zin, is getypeerd als een ‘prettige praattoon’. Tjirp de krekel, uit het gelijknamige prentenboek, heet ‘onze zwervende muzikant’ en meer in het algemeen houdt het in dat de lezer vaak rechtstreeks met *je* wordt aangesproken en de schrijver zichzelf als een *ik* in het verhaal mengt. In de praktijk van alledag past iedereen die een kind voorleest die zelfde retorische truc toe en hij komt ook wel voor in boeken voor volwassenen, maar doorgaans bedekter. De overgang naar Andreus' kinderboeken vraagt ook op dit punt enige aanpassing.

Toch is er geen regel in al die verhalen en gedichten die gêne teweeg brengt of de indruk geeft dat de toon niet klopt. Die harmonieert juist altijd uitstekend met de sfeer in de boeken. Je kunt er niet van houden, ze overbodig vinden, maar dat is een andere kwestie. Afgezien van zijn perfecte klank- en ritmegevoel is het ook bewonderenswaardig hoe Andreus in staat is in het bestek van maar enkele pagina's een plot rond te krijgen en zijn verhaalfiguren zo uit te werken dat ze op natuurlijke wijze verbonden zijn met het onderliggende, veelal moralistisch getinte, thema. Alles is vanzelfsprekend zoals het er staat, de grootste lof die je een schrijver kunt toezwaaien. Dat het resultaat niettemin niet altijd ravissant is, kun je hem moeilijk kwalijk nemen. Ik vind het van allure getuigen dat dit hem niet zo erg scheen te kunnen schelen. Angstvalligheid valt Andreus in geen geval te verwijten.

8.

Wie het over de kinderboeken van Hans Andreus heeft, maakt onderscheid tussen zijn Meester Pompelmoezen en de rest. Die rest mag bont, ontroerend, vrolijk zijn, maar is niet onvergetelijk. Meester Pompelmoes is dat wel. De serie die naar haar titelheld, die niets van naamgrappen moet hebben, is genoemd, stijgt boven al het andere uit en werpt er tevens haar glans op. Zwaktes of flauwiteiten worden uit het geheugen gewist door de levende aanwezigheid van Meester Pompelmoes en de zijnen.

De serie omvat tien boeken en elk boek omvat op zijn beurt een ongeveer even groot aantal verhaaltjes. Daarin beleeft Meester Pompelmoes, samen met zijn bijzondere huisdieren of huisgenoten, soms aangevuld met de muzikale auto Doremi, die alleen rijdt als je voor hem zingt, zijn avonturen. Het huishouden van de schoolmeester is ouderwets degelijk evenals het gezag dat hij in zijn klas uitoefent, al is hij niet ouderwets in de zin van autoritair, want hij is, overeenkomstig zijn schepper, graag kind met de kinderen. Het ouderwetse schuilt meer in de eisen die hij aan ieder afzonderlijk stelt om een goede sfeer in de groep te bewerkstelligen.

De schoolmeester is goedhartig en open, maar ook aangeboren nieuwsgierig en soms heel principieel. Die laatste

eigenschap brengt hem in botsing met Joachim, zijn Geleerde Kater, die even koppig is, maar nog een graadje eigengereider. Joachim is, zijn bijnaam zegt het al, de intellectueel van het gezelschap en op die positie gaat hij graag prat.

Het tweede sprekende dier, de Fleurige Hond, nog van verre adel, heeft een veel makkelijker karakter. Hij is zelfs vrij ongecompliceerd, tot ergernis van de Kater, en heeft nogal eens een aanval van onbekommerde pret die nergens op slaat. Indirect levert hij mild commentaar op de zwaarwichtigheid of dikdoenerij van de anderen. De Fleurige Hond heeft nog het meest weg van hun aller schepper, zoals men die achter de pagina's vermoedt.

Gerrit de Tuinkraai speelt in de meeste verhalen alleen op de achtergrond mee. Hij houdt zich graag afzijdig om in zijn eentje op een boomtak of een andere plek in de tuin, te genieten van zijn eigen krassend stemgeluid. Hij heeft een ietwat ordinaire hang naar lol en vindt zichzelf bij voorbaat de leukste thuis.

Het spreekt vanzelf dat Andreus alle vier deze verhaalfiguren in hun eigen waarde laat. Je kunt de een aardiger, rechtvaardiger of grappiger vinden, maar je komt als lezer niet op het idee zoiets te vinden. De waarheid is altijd complexer en interessanter, zou de schoolmeester hierover kunnen zeggen.

9.

Meester Pompelmoes' avonturen zijn op enkele na fantastisch, want er gebeuren dingen in die niet kunnen. Ze vinden echter plaats in een heel vertrouwde, haast knusse entourage. Wat Andreus doet is stilstaan bij een onderdeel van de alledaagse realiteit, bij voorbeeld een ding, een gewaarwording, een situatie, een verlangen, en er een fantastische wending aan geven.

Andreus heeft de liefde gedefinieerd als een kwestie van evenwicht, van aftasten, niet van eenwording. Of, zoals hij letterlijk zei: ‘Ik geloof in twee individuen’. In zijn kinderboeken gaat het niet om twee individuen, maar om vier, vijf, zes, en zo voort. Bij Pompelmoes thuis of op school gaat het niet om erotische liefde, maar om die binnen een groep of gezin. Het is de kunst met alle verschillen iets van het samenzijn te maken. Dat is de humanistische boodschap die iedere bladzijde kleurt.

Geen erotiek bij Meester Pompelmoes en zijn huisdieren, in het algemeen niets verliefderigs, of het moet zijn dat de hoofdpersoon hopeloos verliefd is op het leven. Toch is het enige verhaal dat ik mis in die hele reeks dat over een verliefde Pompelmoes of Joachim of Fleurige Hond of desnoods Tuinkraai. Babs van Wely, die als illustratrice heeft gezorgd dat Pompelmoes en de anderen er alleen maar uit kunnen zien zoals zij ze verbeeld heeft, had er vast een paar mooie prenten bij gemaakt.

10.

Er is denk ik veel te gissen naar de schrijver Andreus en naar dit grote kinderboekenoeuvre. Of niet? Is wat we lezen gewoon alles en stelt iemand die er meer achter wil zoeken zich aan als iedere zwartkijker? Is die, om met Nuis te spreken, zwaar ziek? In een van zijn eerste dichtbundels voor volwassenen heeft Andreus, vooruitlopend op de kritiek die hem te wachten stond, gezegd:

> 'Soms maak ik muziek die te licht is voorzware geesten/ik vraag u excuses.'

En nog mooier heeft hij het besef van het pizzicato-karakter van zijn werk verwoord in zijn grafschrift uit *Jubal* (1971):

> 'Hier ligt Jubal
> in zijn wit graf
> van papier.
>
> Hij kan er alleen
> uit of af
> in de geest,
>
> wat niet eens waar is
> als de geest te zwaar is
> die hem leest.'

Barber van de Pol

Andreus vind ik een goede schrijver.

Andreus is niet echt heel spannend, maar wel erg grappig. Meester Pompelmoes met de lachplaat is namelijk een wel erg leuk boek. Want het idee dat je van lachen zou gaan lachen!!!

Er staat wat over in van een automatische fototoestel, daar kan je van leren, en daarom kan een boek veel nuttigs uithalen.

Alleen jammer dat er geen kleur in staat. Andreus kan vertellen over de deftige schoolmeester Meester Pompelmoes, maar straks had Meester Pompelmoes met kleur een fel oranje gekleurd jasje aan en een flauwe kleur grijs op zijn broek zitten! Maar als je Meester Pompelmoes gaat naar Parijs ziet dan denk je: Een avontuur is dat: zomaar van de Eiffeltoren afvallen en niks gebroken hebben en op de paraplu neerkomen!!!

Andreus is een groot schrijver. Ik kan me voorstellen dat je denkt geef eerst die Andreus maar een prijs, tegen hem kan toch niemand anders op. Maar Paul Biegel en Roald Dahl zijn leuk. En ook Annie M.G. Schmidt is een groot artiest.

Nu Andreus wel een goede schrijver is, hij is ook een leuke schrijver. Schrijven kan hij wel, maar zou hij als je het hem vroeg meedoen met voetballen? Schrijven is iets heel anders, dus dat moet je hem niet vragen!

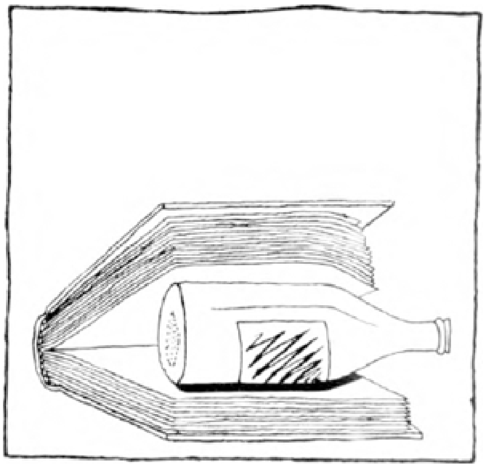
Andreus schreef ook andere leuke boeken en dat is niet de enige reden dat zijn boeken goed zijn.

Ook zijn de Meester Pompelmoesboeken soms treurig.

Vaak is het moeilijk om treurig te schrijven. Vooral als je niet helemaal of helemaal niet treurig bent. Andreus schreef boeken op zijn verjaardag en dan moest hij juist de moeilijkste en treurigste boeken schrijven. Omdat hij jarig was was hij niet treurig!

Soms is Andreus driftig geweest en verscheurt hij de bladzijden doormidden en dan moet het opnieuw beginnen. Maar ja, daar zit ik niet mee!

Marjanneke Weeda (8 jaar)



Tekeningen bij dit artikel zijn van Babs Wely.

Hans Andreus
Gedichten uit: Eenvoudige kleuren

Rood en goud

Van de lange feesten waarin de zee meespeelde
en waarvan de trapsgewijze steden hun deel hadden
met schitterende vissen en van het land
de schaduwrijke druiven

trots toch bleef mij een gezicht: dat van een mens
die van het leven draagt vrees en vreugde
maar dieper en halsstarrig ook
kent van de bergen de verbitterde ademloosheid

Bij wijze van violet

Verwonderlijk nimmer verloren
naar de bergen leiden de wegen
en naar de treurende moerassen
en naar de hoogmoedige zee

Overal luistert men
overal hoort men stemmen
overal ziet men geesten
eeuwig veranderend hoort men zichzelf

Men roept fluisterend
niet in vrees niet in blijdschap
soms een antwoord nadert
snel of schrikachtig

Zwart en wit

Duister drijven werelden
op de stromen van het water
zij groeten elkander niet
zij passeren elkander zwijgend
wel snelle dieren bestormen de lucht.

De mens die denkt als een ballerina
hij leerde niet te dansen
sterk en moe hij draagt
een koude kroon van rekenen -
dood echter is hem vreemd als leven

Tweede variatie op rood: koningsrood

Ik spreek meer van de aarde dan de wolken
ik spreek meer van de mensen dan de goden
ik spreek meer van de droefheid dan de hoogheid

Somber: ik doe de doden dansen

Maar ook ik ben een botenverhuurder
en een vliegende vis
en ik heb een stem als een appel
en ik ben een mens als een verre reis

Oker en zilver

Ik gaf vleugels aan de einder
maar het werd een vis
ik gaf vinnen aan het water
maar het werd een vogel
snelle voeten gaf ik aan de zon
maar de zon ging langzaam
in de einder over

Rookkleurig

Onverschillig en heerszuchtig
in de lucht leven de wolken
vluchtend het licht wordt ouder
het land kan zich niet meer bewegen

Aquamarijn

Eenzaam als het water
en als de vissen eenzaam
ongehoorzaam aan de maan
en brandend met de dag
ik draag een hemellichaam
ik breek de zwarte spiegel van de slaap
ik weet nog van
de schaamteloze vreugde
ik weet nog van de stilte
de wind de sneeuwval en het vuur

Geel

Ik ging met geschenken
van angst en rusteloosheid
en lachen en slaan
verder dan de klokken van de mens

Maar ik versta mijn handen
en hier: mijn ogen schrijven
en zie: mijn lippen mij verlaten
nachtelijk of weer sprekend

Half eindeloos half menselijk
en dierlijk als een geur
wie ben ik dan welk mens?
ik ben alleen maar ziende

Jan. Mrt. 1953

Bij de gedichten van Hans Andreus uit *Eenvoudige kleuren* De twee jaar die Hans Andreus in Parijs doorbracht, van het voorjaar van 1951 tot het voorjaar van 1953, zijn zeer produktief geweest. Hij schreef er verscheidene bundels, waarvan er uiteindelijk drie zijn gepubliceerd: *Italië* in 1952 door Stols, De *taal der dieren* in 1953 door De Bezige Bij en *Schilderkunst* in 1954 door de Stichting De Beuk. Die laatste bundel werd de invulling van een regeringsopdracht die Andreus had gekregen.

Nog *vóór Schilderkunst* ontstond een bundel die er zeer verwant aan is en die hij *Eenvoudige kleuren* noemde. In januari 1953 schreef hij er Ad den Besten over: ‘Luister: Ik schrijf een bundel van 25 korte gedichten. Misschien de opdracht, misschien voor jou, misschien beide.’ Hij gaf in die brief twee citaten er uit; één daarvan is het gedicht dat onder de titel ‘In indigo’ tenslotte in *Schilderkunst* terecht is gekomen.

Het is de bedoeling dat *Eenvoudige kleuren* gepubliceerd zal worden in De Windroos. Op 3 maart ontvangt Ad den Besten een brief waarin Andreus enkele correcties doorgeeft. Op 13 maart arriveert nog zo'n brief en daarin staat ook, dat de eerste versie van weer een nieuwe bundel af is. ‘Ik loop nu van amok van poëzie’ en: ‘Mijn nieuwe bundel kan zeer mooi worden.’ Aan het slot van de brief schrijft Andreus nog: ‘Misschien wil ik het tweede deel wel voor het eerste omruilen. Ik weet het niet.’ Dat tweede deel moet de bundel *Schilderkunst* in wording zijn.

Op 2 juni 1953 ontvangt Den Besten de brief waarin Andreus aankondigt dat hij de uiteindelijke versie van *Eenvoudige kleuren* zal opsturen. Hij verzoekt twee exemplaren naar de regering te zenden als de bundel uitkomt, 'omdat dit het eerste deel van hun opdracht is.' En hij vertrekt meteen daarna naar Italië, een vertrek dat hij een maand heeft uitgesteld, misschien om de bundel te voltooien, want hij had eerder aangekondigd op 1 mei te zullen gaan.

Maar op 24 januari 1954 schrijft Andreus vanuit Rome aan Den Besten: 'Laat het ms. van Eenvoudige Kleuren dat je hebt, ik verzoek je, van de aardbodem verdwijnen. Ik heb het bundeltje gelezen en er drie gedichten van overgehouden. Deze drie gedichten heb ik in de plaats van drie andere gedichten van de bundel Schilderkunst gezet, die binnen enkele maanden uitkomt-'

Hij heeft *Schilderkunst* inmiddels aan Wim Simons van De Beuk afgestaan en er bovendien 'een zo goed als nieuw ms. van gemaakt.' Twee jaar later zal Den Besten voor Uitgeverij Holland toch nog een tweede herziene druk van de bundel krijgen.

Was *Eenvoudige kleuren* zo slecht? De gedichten zijn evenals die in *Schilderkunst* geschreven in een strakke, naar beheerste retoriek neigende stijl. In thema's en metaforen zijn beide bundels nauw verwant, de twee titels wijzen daar al op. In beide bundels is er de neiging heel de werkelijkheid tot het kosmische toe, te ervaren.

Er staan in het manuscript van *Eenvoudige Kleuren*- dat Ad den Besten gelukkig niet van de aardbodem heeft doen verdwijnen (men moet dichters niet altijd hun zin geven) - inderdaad heel zwakke verzen, waarin de retoriek soms met geforceerde inversies doorslaat, maar de beste gedichten uit de bundel kan men zien als een voorbereiding van de sterkere poëzie in *Schilderkunst.* Voor Andreus zal de bundel naderhand voornamelijk overbodig zijn geweest. Maar voor het inzicht in de ontwikkeling van zijn poëzie is het bewaard gebleven manuscript een waardevol document.

Jan van der Vegt

Hans Andreus
Uit het jeugdige leven van Melchior Blovoet
Een novelle en tijdsbeeld

Mijn naam is Melchior Blovoet. U kent de naam wel of misschien ook niet. Ik ben een dichter. Ik ben de dichter Melchior Blovoet.

Het klinkt zelfs voor mijzelf wat raar als ik dit zo zeg, zo neerschrijf: ik ben een dichter. Beetje belachelijk woord, zelden een serieus begrip in dit koopmannenland, associaties oproepend met zowel halfzachtheid als het Sinterklaasrijm. (De medepassagier in de trein die me vroeg wat ik deed en op mijn antwoord verbaasd vervolgde: ‘Maar wat doet U dan buiten de Sinterklaastijd?’ Ik zei natuurlijk dat ik dan voor bruiloften en partijen schreef.)

Ik ben vijftig jaar. Mijn *Verzamelde Poëzie* is zojuist verschenen. Een dik boek, in warmrood omslag, waarop in zwarte letters mijn naam, daaronder in witte de titel, en daar weer onder, opnieuw in zwart, het monogram MB in de strakke sierlijkheid waar de ontwerper bekend om staat. Het ziet er goed uit. Maar de band is van de gebruikelijk geworden slapheid; men moet het boek niet té dikwijls openslaan.

En er zijn natuurlijk weer een massa zetfouten in blijven zitten. Deels als gevolg van mijn eigen slordigheid bij het corrigeren, deels van onzorgvuldigheid ter uitgeverij: ik kreeg wel een revisie, echter zonder de eerste proef, men verzekerde mij nadrukkelijk dat de proeven nu schoon waren... maar dit ontaardt in vakpraat (wanneer we even aannemen dat het dichterschap een vak is; het is geen beroep maar een toestand, zei meen ik Du Perron), die de lezer van deze aantekeningen minder zal interesseren.

Daar ligt het boek echter voor me: dikke bundeling van een en twintig bundeltjes; opgetaste oogst van nagenoeg dertig jaren poëzie schrijven; een heel werk bij elkaar want een gedicht schrijf je niet zomaar; - een levenswerk. Maar het doet me niet veel.

Nee, het doet me maar weinig. Ik heb het gevoel dat ik er maar nauwelijks iets mee te maken heb, met al die poëtische Blovoeten, van jong tot bijna oud, die uit al die bladzijden opwaarts turen. Met wellicht één vierdimensionale Blovoet oprijzend uit het geheel, in vervloeiende contouren weliswaar, want naar een vast (en veilig) afgebakend personage heb ik nooit gestreefd. Als dichter niet - ah de duizend gezichten van de poëet! - en als mens bestaande van dag tot dag al helemaal niet.

Maar juist doordat die verzamelde gedichten me betrekkelijk koud laten (wat behalve door de vervreemding van het terugkijken op mijn voorbije perioden vermoedelijk ook hierdoor komt, dat elk een beetje gelukt - en gepubliceerd - gedicht a.h.w. een ding is geworden, een object voor anderen bestemd, aan het louter persoonlijke onttrokken) heb ik met het schrijven van dit proza, deze aantekeningen bij wijze van aftasting van het verleden, willen beginnen. En dan vooral mijn vroege verleden, want ik wil het in hoofdzaak gaan hebben over mijn jongste, jonge en jongere jaren - men stelle zich gerust: geen baby zal hier kraaien op een vacht, geen knaapje een matrozenpakje dragen -, een jeugd waarvan slechts sporadisch iets in mijn werk is terug te vinden en dat dan vaak binnen wijdere poëtische perspectieven. Terwijl toen toch op zijn minst een goed deel van de drijfveren en drijfkrachten moet zijn ontstaan die mijn later leven hebben bepaald.

Hoe het zij, ik hoop mij in deze autobiografische notities tegelijk meer feitelijk en meer domweg persoonlijk te kunnen uitschrijven, wat een kleine katharsis kan betekenen voor mijzelf en de lezer mogelijk even boeien.

Genoeg van deze vermomde excuses van een dichter; ik stel mij nu in dienst van het proza.

Maar onmiddellijk al een onderbreking. Mijn vrouw komt me vertellen dat Crowley weer thuis is. Crowley is onze zenuwzieke zwarte kater, door haar in een gevoelige opwelling als heel jong poesje uit het asyl afgehaald. Hij is wegens zijn volstrekte zwartheid vernoemd naar Aleister Crowley, de 20e-eeuwse zwarte magiër die zichzelf als het Beest 666 verheerlijkte. Maar dit beest is een zielig en bovenal ergerlijk creatuur.

Dat hij altijd buiten rondzwerft is tot daar aan toe, te verkiezen zelfs, want wanneer hij eens een keer thuis is en niet meteen weer weg mag, beent hij onder onze hem werktuigelijk volgende ogen urenlang de kamer op en neer, van de ene muur naar de andere en terug. Maar het ergste is nog zijn gesabbel, het enige waarvoor hij van tijd tot tijd zijn gemarcheer onderbreekt; hij sabbelt namelijk aan alles wat wollig of vezelig of enigszins ruig van stof is: aan een truitje dat mijn vrouw draagt, en dan liefst in de buurt van een met geperverteerd instinct door hem bespeurde tepel (ze is vijftien jaar jonger dan ik en nog zeer welgevormd), een mouweinde van mijn wollen vest, een punt van een kleedje. Hij sabbelt als in gejaagde wanhoop, met piepende zuiggeluidjes. Toch is hij al zeker twee jaar oud. Te jong destijds van zijn moe achterblijvend in het asyl weg. Maar wat moet je met een infantiele kater? Psychiaters voor huisdieren komen bij mijn weten alleen onder de rijkere Amerikaanse volksdelen voor. Daarbij ben ik, ongelijk vele andere literatoren, niet speciaal een kattenliefhebber. Evenmin trouwens een aanhanger van de antithese hond; wij hebben er geen, ook al - ik maak van de gelegenheid gebruik om een ruwe plaats- en situatiebepaling in het nu te schetsen - wonen wij buiten, aan de meer agrarische rand van een bij de bossen gelegen nog mooi Veluws dorp,'szomers bezocht door drommen recreanten; - wij: mijn voornoemde vrouw en ik, onze beide zonen van dertien en elf, en ons dochtertje van vijf. Dit laatste uit flink oud zaad verwekt dus, maar blijkbaar meer flink dan oud want het is een kind van een dansende vrolijkheid.

Ik was niet zo vrolijk als kind. Ook niet somber; laten we zeggen dat ik me meer neutraal opstelde, me op de vlakte hield. Alsof het nog niet geheel tot me was doorgedrongen dat ik in leven was. Toch nog in leven, want de overlevende van verscheidene pogingen tot abortus, door mijn moeder als niet bijster geslaagde bazin in eigen buik eigenhandig ondernomen. O.m. met een hoedenpen, naar ze mij, in haar gevoelen de meest verantwoordelijke voor haar ellende, tijdens mijn rijpere jongelingsjaren nogal eens voor de voeten wierp.

Op een fotootje dat gezien de datering aan de achterzijde een paar maanden voor deze wanhoopspogingen gemaakt moet zijn, staat ze als een vrolijk lachend mollig-mooi meisje, het prachtig blond haar breeduit golvend, on-modieuze weelde, niet in tegenspraak toch met iets in haar gezicht dat ik wel kittigheid moet noemen. Ze was twintig toen ze zwanger raakte van een andere - en al wat oudere en getrouwde - man dan haar nietsvermoedende verloofde die blijkens een ander fotootje op een slaperig kijkende Rudolf Valentino leek, met een onverwacht verlegen scheef lachtrekje bij de mond. Hem huwde ze ijlings om de eer van het ouderhuis te redden, het huis met de spreuk (en het oog van) God Ziet U zilver op zwart fluweel aan de muur in de gang, het eerste wat

de binnentredende er zag. Een trouwfoto heb ik nooit kunnen ontdekken. Een triestig banale geschiedenis in feite.

Het bleef echter voor het kind dat ik was vervelend - en verwarrend - dat zijn moeder 't hem eigenlijk nooit vergaf dat hij zich niet had laten doorboren. Geheimzinnige verwijten als: 'Mijn hele jeugd heb ik voor je op het altaar geofferd!' (ze hield wel van een brokje pathos) klonken dreigend in mijn dromen door. Ik heb later begrepen dat het haar liefste wens was geweest operettezangeres te worden, ofschoon ze geen enkele muzikale opleiding bezat en haar stem niet meer was dan een ijl sopraantje van beperkte omvang. Maar ze zong graag en veel.

Indertijd werden jeugdige vrouwelijke artiesten nog wel geprotegeerd door gefortuneerde heren (de nauw verholen triomf waarmee mijn moeder vertelde dat die en die eigenaar van een reeks modemagazijnen zich door die en die gevierde soubrette vol-le-dig had laten ruïneren) - en ouder en wereldwijzer had ik ongeveer in die zin de uitlating kunnen begrijpen die steevast op de hier bovenstaande volgde: 'Parels had ik kunnen krijgen! Pááárels!' In de nuchtere werkelijkheid van haar dagelijks bestaan was ze echter, vóór haar noodsprong in het huwelijk, verkoopster geweest in een modezaak, mogelijk één van de filialen van de heer die zich liet uitbenen.

Ze scheidde alras van haar decoratieve maar doorgaans werkeloze echtgenoot, aan wie ik voor mij mijn lichtelijk bizarre naam heb overgehouden: Melchior Blovoet is géén pseudoniem, - trok samen met haar kind weer bij haar moeder in, werkte ondertussen als verkoopster in een warenhuis, en hertrouwde na drie vier niet bijster vrolijke jaren met een ex-zeeman die handelsreiziger was geworden. Een grote zwaargebouwde jonge kerel, drie jaar jonger dan zij, die snel in drift ontstekend veelvulig zijn stem verhief. Hij had, volgens zijn niet zeer betrouwbare zeggen, als knaap nog de laatste reis naar de Oost van het laatste Nederlandse zeilschip in de grote vaart meegemaakt, en vertelde daar gruwelverhalen over in het genre van: ze maakten met een eindje touw een man van je. Geen ruige pikbroek toch: hij was bediende op een luxe passagiersschip toen hij een streep zette onder zijn zeemansloopbaan, waarschijnlijk omdat hij de hem toevertrouwde passagiers niet steeds straffeloos kon afblaffen. Zijn orders bij de winkeliers plaatste hij nadien ongetwijfeld door hun protesten te overschreeuwen. Deze bulderbast werd mijn inmiddels derde - en laatste - vader.

(En ik zal hem hier verder mijn stiefvader noemen, wat hij natuurlijk wàs, maar wat ook de weinig vertrouwelijke verhouding tussen ons weergeeft; het viel me nooit gemakkelijk hem met Vader of iets overeenkomstigs aan te spreken en ik liet dit dan ook zoveel mogelijk na. Wat mijn moeder betreft, die mocht je met alles aanspreken, als het maar niet het vulgaire woordje Moeder was.)

Koningin Wilhelmina Wandelhoofd met op de voorgrond man met paard. Foto: Schevenings Museum.

Het jonggehuwde paar verhuisde van Amsterdam naar Den Haag en vandaar naar Scheveningen; de firma waar mijn stiefvader voor reisde, een sinds lang verdwenen fabriek van luxe biscuits die als handelsmerk een romantisch bloesemende kastanjeboom voerde, was in Den Haag gevestigd. Middenin de crisistijd wist hij het klaar te spelen voor drie firma's tegelijk te reizen: behalve voor die biscuitfabriek, voor een chocoladeen bonbonsfabriek en voor de importeur van een nieuw soort hoestdrank, en zo wekelijks een drievoudig basissalaris plus provisie te incasseren, uiteraard zonder dat zijn bazen op de hoogte waren van zijn driedubbele werkkring. ‘Een moeilijke man maar een harde werker,’ zei mijn moeder van hem.

Plotseling kreeg hij de kans vertegenwoordiger te worden bij de Haagse dealer van een populair Amerikaans automerk, eenvoudig door er naar binnen te lopen en zich aan te bieden. Zijn buiten verwachting geslaagde proeve van bekwaamheid bestond uit het verkopen van een duur en onverkoopbaar geacht model aan een jonkheer door hem per fiets bezocht en die hem een originele figuur vond. Sedertdien reed hij in een auto, boog zijn stemverheffingen, althans voor zakelijk gebruik, om naar het meer joviale (hij deed thuis graag na hoe hij zijn auto's aan de man bracht) en promoveerde in no time tot hoofdvertegenwoordiger.

Mijn moeder baarde hem een dochtertje, en anderhalf jaar later weer één, blondlokkige blauwogige kinderen die het hart stalen van de ex-zeeman en zelfs mijn moeder soms een vertederde glimlach afdwongen. Ik zal me, naar psychologisch behoren, wel buitengesloten hebben gevoeld, want zwierf al met zes zeven jaar gedurig over straat, was evenmin op het eigen huis gesteld, - besef ik opeens met schrik, we zijn toch geschikt genoeg voor het dier, - als onze kater Crowley.

Mijn moeder was ook al een rusteloze: in de zes jaar dat we in Scheveningen woonden, verhuisden we exact negentien maal; soms zaten we drie maanden in een huis, soms wel een half jaar; dat kon toen, in het woningnoodloze tijdperk, en de protesten van mijn stiefvader, luidkeels of niet, vermochten daar niets aan te veranderen.

Maar het Scheveningen van die vooroorlogse jaren! De (oude) Pier als een groot fabeldier, een onwerkelijke reuzenduizendpoot, met de kop vooruit pootjesbadend in zee. De lange reeks brede terrassen aan de boulevard, bij een béétje weer al massaal bezet. De stijve rijen flets verweerde badhok-

jes en dikwijls eenkennig apart staande badstoelen van het Luxe Bad. Het als filmfiguranten de haut monde voorstellende, wèlgeklede publiek van het Kurhaus. De liedjes van Louis Davids en de benen van Mistinguet en Richard Tauber in monocle en zijden kamerjas vettig schrijdend over het strand.

Niet dat wij als kinderen - mijn vriendjes en ik dan, ik hoop niet hier tevoren de indruk te hebben gewekt een teruggetrokken kind te zijn geweest - met dàt Scheveningen veel te maken hadden. We gingen zelfs nauwelijks naar het Lunapark, voor het seizoen aan de rand der duinen opgetrokken op het mindere soort strand waar de boulevard eindigde, en waarvan de schallende grammofoonmuziek tot ver in het dorp en laat in de nacht hoorbaar was, zodat er vaak nu nog imbeciele en langvergeten deuntjes door mijn hoofd jengelen. We hadden nooit genoeg geld en dan begon het gedrentel tussen de schiettenten en draaimolens en moderner attracties, de blik omlaag gericht in de meestal vruchteloze hoop tussen de reten van de holklinkende plankieren een verloren muntstuk te vinden, snel te vervelen. Trouwens, kermisvieren, dat was voor de zomergasten, niet echt voor ons. Zelfs van de wereldberoemde circussen die voorstellingen kwamen geven in het Circusgebouw heb ik er maar één keer één gezien, maar aanschouwde toen wèl het trapezenummer waarin voor het eerst in de geschiedenis der trapezenummers de driedubbele salto *geblinddoekt* werd uitgevoerd, met bovendien nog een toegesnoerde zwarte zak over het hoofd van de betrokken acrobaat. Maar er hing een - officieel voorgeschreven - vangnet.

Het Scheveningen als uitgaansoord hoorde echter tot onze omgeving - en in het meer mondaine zeker tot die van mij, want mijn moeder liet de namen van en roddels over de beroemdheden van haar lippen glijden alsof ze iedere morgen kopjes koffie met ze op de boulevard dronk.

Maar dit was de zomerse badplaats. Na het seizoen bleef enkel het dorp over: de weer stille straten, vale huizenrijen; de geheimzinnige spookhuizen van de pensions, met de kaartjes Kamers Te Huur mismoedig tussen een grijs raam en vergeelde vitrage. En de wind wervelde weer met myriaden scherpkantige zandkorreltjes op de straathoeken en over de pleinen, - en wanneer het werkelijk ging stormen, kon je bij de oude kerk, bij de havenhoofden of op een duin, de vissersvrouwen ook werkelijk, geen vluchtig bekeken illustratie meer in een jongensboek over het vissersleven, met granieten gezichten zien uitstaren over de golven, schuimkoppend tot aan de horizon: de schepen, de schepen die nog op zee voeren...

Het was een verlatenheid die ons echter niet bedrukte. Er gebeurde genoeg. Er waren bijvoorbeeld de haast plechtige veldslagen die we leverden met de joeien, de vissersjongens van het oude dorp: nauwgezet gereglementeerde evenementen waar een hele vrije woensdagmiddag voor werd gereserveerd: vaak wel zo'n vijftig man aan weerskanten, gewapend met stokken (ieder metalen wapen of wat als zodanig kon dienen was verboden) en niet te zware stenen, en voorzien van soms uitgebreid bewerkte houten schilden. Een commissie van zes, drie van elke partij, fungeerde als kamprechters, en er was zelfs een Eerste Hulppost cum Veldhospitaaltje beschikkend over verbandtrommels en oude matrassen, waar een goor laken beschilderd met een menierood kruis, bovenuit wapperde.

Kurhaus (zeezijde) met wandelhoofd, 1937. Foto: Schevenings Museum.

De toegeeflijke toon van jeugdherinneringen. Want nu valt me ook in hoezeer ik vooral de man-aan-man-gevechten haatte, en dat ik speciaal een lange zweep van geteerd nettenboetsterstouw had gevlochten om onder keiharde en door langdurig oefenen verkregen knallen iedereen van me af te striemen die in mijn buurt kwam, vijand en somtijds vriend. En voel ik weer het oude afgrijzen waarmee ik de vaak terdege verwonden in het gras van het braakland of het zand van de duinpan zag liggen (de plaats van het slagveld varieerde steeds met het oog op mogelijk politie-ingrijpen), het bloed verbazend rood sijpelend of voluit stromend, terwijl de kamprechters de strijd onderbraken en de hospiks kwamen opdraven.

Niet dat ik zo bang was uitgevallen. Maar ik schuwde die domme nabijheid van het geweld en, idealistischer misschien, voelde tegelijk de lafheid van elk geweld, dat altijd tegen jezelf is gericht maar op anderen wordt uitgeleefd. (Niet dat ik dat zo kon formuleren, natuurlijk). Maar des te harder liet ik de zweep knallen en striemde om me heen, als een schuldbewuste dierentemmer.

Die laatste zinsnede wat al te poëtisch. Erger: quasi-poëtisch. Alsof je nu al bang bent de lezer te vervelen met zo'n herinnering - en je komt er ook niet goed uit, uit wat je feitelijk had willen zeggen, en dus geef je er maar een dichterlijke draai aan: als een schuldbewuste dierentemmer.

Maar ik laat het staan. Ik laat me de weelde van niet elk woordje te hoeven wikken en wegen niet afnemen. Wat zei me eens een bevriend romanschrijver? ‘Ik maak me niet zo druk meer; ze lezen toch maar de helft van wat er staat, net genoeg om het verhaal te volgen.’ Dat was zelfs wetenschappelijk bewezen, beweerde hij.

Een griezelige instelling toch. Om daar van uit te gaan, bedoel ik. Een dichter zou - maar wat praat ik van dichterschap? Die vraag van die quizleider onlangs op de televisie:

‘Hoeveel coupletten heeft een sonnet?’ Geen van de kandidaten wist het juiste antwoord. Nog afgezien van het feit dat een sonnet strikt genomen natuurlijk geen coupletten heeft.

Nee, een teruggetrokken jongetje was ik niet, geen melancholiek mokkertje, zwijgzaam staardertje. Zeker niet op straat, op school - de voor die tijd tamelijk progressieve openbare school die ik bezocht, veel handenarbeid en zachtaardig schoolmeestersgezag, en met revues die door de artistieke meester van de vijfde bij elkaar werden geschreven en gecomponeerd, en waarvan tijdens de Kerstvakantie opvoeringen werden gegeven in het hoog op de Zeekant gelegen en gewoonlijk als bioscoop fungerende Seinpost-theater: de weidse finale per traditie in hel zomerse decors; de kinderen op de planken rillend in de kleurige badpakjes speciaal door hun moeders aangeschaft; en meester zelf, het kwabbige lijf in krappe zwembroek, het hardst zingend van al. Van dit openbare naaktvertoon sprak men bij mij thuis toch schande en ik mocht nooit zelf aan het spektakel meedoen, het node bijwonen.

Afsluiten deed ik me dus niet, maar ik liep graag en dan bij voorkeur alléén langs het strand. De stem van de zee. Het dreunen van de grote gong van de branding, aanzwellend en afnemend met het getij, die simpele klok van de jutters. De jutters liep ik achterna, letterlijk in hun voetsporen. Zij waren mijn vogelvrije helden, mijn haveloos ideaal. Zomaar dag in dag uit hier vrij te kunnen lopen, slenteren, lanterfanten, en dan nog iets te doen te hebben, iets spannends waarvan het spannende zich over uren en uren uitstrekte, terwijl je zo met scherpe ogen links en rechts van je tuurde of met je zeef als van een goudzoeker op goed geluk hier en daár het zand zeefde -, en was er van de winter geen echte gouden ring gevonden meteen kanjer van een diamanter in, door zo'n stomme badgast, zo'n rijk wijf dat uit haar badstoel puilde, maanden geleden al verloren en onder het zand gestoven, net goed voor d'r?

Het kwam niet bij me op dat die jutters meest uit bittere armoe het strand afstroopten. Ook al hadden wij bij ons thuis evenzeer perioden gekend waarin ik er tot mijn brandende schaamte op uit werd gestuurd om voor vijf cent één ons suiker te halen, omdat er geen kwartje meer in huis was voor een pond maar thee zonder suiker niet te drinken was, naar de smaak van mijn moeder en stiefvader.

Ware *Sil de Strandjutter* geen al vele jaren beroemd boek, waarvan men kortgeleden de bewerking tot televie-serie dan ook nog wekenlang heeft kunnen bekijken, dan stond ik nu misschien bloot aan de verleiding mijn kinderlijk beeld van De Jutter hier achteraf voor te stellen als een soort poëtisch archetype: de vrije mens, schatgravend aan de rand van de samenleving, maar hier geen punt van makend, achteloos bestaand van het goddelijk toeval. Blijft toch het feit dat ik, sjokkend achter die jutters aan, me met ze vereenzelvigde (en ze met behulp van een oud vergiet imiteerde, zonder ooit enig resultaat) en dat ik dit pas het werkelijke leven vond: het strand bijna leeg, de zee ebbend of de vloed juist weer opkomend, het gekrijs van de meeuwen bijna mild aandoend van vertrouwdheid - en je blik speurend, zoekend, waakzaam, hoopvol.

Ik kan het niet nalaten om mijn *Verzamelde Poëzie* die ik, nee, nog niet in de boekenkast heb weggezet, open te slaan, door te bladeren, en enkele regels van een gedicht uit één van mijn vroegere bundels te citeren:

> Ik zeefde het zand op juwelen en goud
> en ik wist dat ik de zee verstond.

Wie was de grijze vreemdeling? Een heer - een vriend van je moeder, zei mijn stiefvader - kwam met onregelmatige tussenpozen bij ons over de vloer. Hij woonde in Amsterdam en was ook vertegenwoordiger, in mode-artikelen.

Een heer zei en meende ik, want hij zag er immer, om een destijds in zwang zijnde term te gebruiken die in de mond van mijn moeder bestorven lag, gedistingeerd uit. Onveranderlijk in het grijs, schakeringen van grijs. Effen grijs pak, donkerder grijs vest, das gestreept in grijzen met grijs paarlen dasspeld, en zelfs zijn beide uiteinden waren grijzend en grijs, respectievelijk zijn haar en zijn slobkousen, de toen al ouderwets-modieuze vilten voetbekleedsels die hij over de schoenen droeg.

Hij had een vrij lang gezicht met een elegante adelaarsneus en kalme grijze ogen. Een patriciër (hoewel hij er amper op leek, herinnerde het portretje van Schimmelpenninck op de sigarendoosjes van dit merk me later aan hem), - en dan een joodse want hij was jood, iets dat men hem volgens mijn stiefvader toch altijd bleef aanzien. Over de milde welving van zijn buikje hing de fijnschakelige gouden ketting van zijn sierlijke gouden zakhorloge, onder het achterklepje waarvan zich een gedroogd klaverblaadje van vier bevond, magisch object dat het enige was dat ik ooit van hem probeerde af te bedelen. Maar hij schudde zijn hoofd.

Voor de rest was hij gul tegenover mij. Gul met als opgepoetst blinkende zilveren dubbeltjes, en gul, of op z'n minst warm, van hart. Er straalde een warme vriendelijkheid van hem uit die ondanks zijn grijze chic niets terughoudends had. Hij sprak nooit veel, maar wanneer hij met zijn zachte stem wat tegen me zei of me wat vroeg, deed hij dat met zijn volle aandacht en boog zich in vleiende luisterhouding naar mijn antwoord. Hij gaf me het gevoel dat ik aanwezig was en dat ik iemand was. Ik was altijd blij als ik hem weer zag. Ik noemde hem Oom Dan.

Nooit heb ik hem en/of mijn moeder van minder eerbare bedoelingen, laat staan handelingen verdacht, ook al werd ik soms voor een uurtje de straat op gestuurd met mijn zilveren dubbeltje en mocht mijn stiefvader niet steeds weten dat hij geweest was. In mijn denken was nog maar nauwelijks plaats voor het geslachtelijke - en was dat wel het geval geweest, had ik ieder vermoeden in die richting betreffende Oom Dan en mijn moeder ver van mij geworpen. Wat, meen ik, niet onterecht zou zijn geweest, want sexuele spanning, door kinderen, hoe jong ook, toch meteen aangevoeld, was er niet noemenswaard tussen hen. Wel een zekere geheimzinnigheid maar van een andere orde.

We haalden hem soms ook af, mijn moeder en ik (waarbij mijn halfzusjes onder de hoede bleven van één van de vele dienstmeisjes die mijn moeder, arm of niet, altijd weer wist te bekostigen), van het station Hollandsch Spoor in de stad, en dan volgde een feestmiddagje dat strijk en zet begon met het eten van gebakjes, ze nuttigden er ieder voor zich meer dan ik, in de lunchroom Het Kroontje in de binnenstad, stemmige lokaliteit waar zelden veel mensen zaten en, zou ik nu zeggen, de sfeer van het meer of minder heimelijke doch beschaafde rendez-vous hing. Daarna werd een bioscoop bezocht, mijn moeder en ik vooraf op straat kibbelend over de keuze van de film: zij wilde naar de nieuwste verfilmde operette of musical (haar favorieten waren het filmpaar Jeanette MacDonald met de sopranige sopraan die me kippevel bezorgde en Nelson Eddy met de bronzen bariton onder het als verguld golfkarton zo regelmatig golvend kapsel) en ik naar alles wat maar om te lachen was. Het liep er meestal op uit dat ik haar grootmoedig haar zin gaf. Na de film werd nog een vermaarde belegde broodjes-zaak nabij het station aangedaan, en vervolgens kwam het afscheid op het perron, tot en met het door mij eindeloos nawuiven van de allang verdwenen trein, terwijl mijn moeder aan mijn andere hand stond te rukken.

Een keer was ik in die lunchroom Het Kroontje naar de w.c. gegaan en hoorde terugkomend nog juist het volgende dialoogje:

'Jij hebt makkelijk praten,' zei mijn moeder. 'Jij hebt geen kinderen. Jij weet niet wat ze kosten.'

'Ik doe toch wat ik kan,' zei Oom Dan op zijn gewone beminnelijke toon.

'Ik vraag het enkel voor die zoon van jou,' zei mijn moeder met een nijdig knikje de kant uit van het toilet, - maar ik stond al voor hun tafeltje, waar mijn moeder met zoveel natuurlijkheid op een luchtiger onderwerp overstapte dat ik weigerde te geloven wat mijn oren hadden gehoord. Ook al bleef mijn denken even verward door het raadseltje: Oom Dan die, naar ik wist uit hetgeen ik vroeger had opgevangen, een eveneens joodse vrouw had in Amsterdam, had geen kinderen maar toch een zoon, - ik zou wel weer iets verkeerd hebben verstaan, begrepen.

Het ietwat melodramatische effect hier moet men mij maar vergeven: ik noteer wat ik mij herinner en kan het ook niet helpen wanneer een grovere realiteit zich niet zonder vervalsing laat dresseren tot literaire verfijning. De opmerkzame lezer zal

vervolg op pag. 69

Jozien Moerbeek en Aloys van den Berk
Hans Andreus, een bibliografie

Publikaties in boekvorm: ____________

Andreus, Hans.
Muziek voor kijkdieren.
Amsterdam, Holland, 1951.
36 blz. (De Windroos; no. 12)
(gedichten).
- 2e dr. 1954.

Andreus, Hans, Remco Campert, Hugo Claus en Simon Vinkenoog.
Vierendelen.
Parijs, uitgave in eigen beheer, 1951.
16 blz.
(gedichten).
- omslag Hugo Claus.
- uitg. in de maand september van het regenjaar 1951.

De ronde kant van de aarde;
tekeningen van Karel Appel;
tekst van Hans Andreus.
Parijs, uitgave in eigen beheer, 1952.
12 blz., afbn., in omslag.
(gedichten).
- opl. 100 eks.
- 2e dr. 1979. Utrecht, Reflex.
opl. 750 eks.

- Italië.
's-Gravenhage, Stols, 1952.
36 blz.
- omslag en ills. Lucebert.
(gedichten).

- *De taal der dieren.*
Amsterdam, De Bezige Bij, 1953.
48 blz. (Ultimatum-reeks; 2e reeks, dl. 1).
- omslagontwerp Lucebert.
- opl. 500 eks.
(gedichten)

- *Schilderkunst.*
Amsterdam, Stichting De Beuk, 1954.

36 blz. (Deel 4 van de eerste serie A voor de Vriendenkring van De Beuk).
(gedichten)
Grote Poëzieprijs van de stad Amsterdam 1954.
- 2e herz. dr. 1956. Amsterdam, Holland.
- opm.: de restoplage van de 2e druk verscheen in mei 1960 met een ander omslag in de handel, omslagontwerp Hans Andreus.

- *Het explosieve uur.*
Den Haag, Bert Bakker/Daamen, 1955.
28 blz.
(gedichten).

- *Empedocles, de ander.*
's-Gravenhage, Stols, 1955.
38 blz.
- met tekn. van Willem Hussem.
(prozagedichten).

Hans Andreus en Simon Vinkenoog.
Tweespraak.
's-Gravenhage, Stols, 1956.
38 blz.
(gedichten).
- 2e dr. 1956.

- *Variaties op een afscheid.*
Amsterdam, Holland, 1956.
44 blz. (De Windroos; no. 41).
(gedichten).

- *Misschien.*
Amsterdam, Stichting De Beuk, 1956.
48 blz. (Deel 1 van de 5e serie A voor de leden van de Vriendenkring van De Beuk).
(gedichten).

- *De reis van Langbaard de Twaalfde.*
Amsterdam, Holland, 1956.
80 blz. (Bonte Boekjes; no. 6).
- omslag en ills. Tientje Louw.
(jeugdboek).

- *De sonnetten van de kleine waanzin.*
's-Gravenhage, Stols, 1957.
48 blz.
(gedichten).

- opm.: voor deze bundel verkreeg Andreus de Grote reisbeurs van het Ministerie van O.K. en W. 1958.
- 2e dr. 1964. Haarlem, Holland.
- 5e dr. 1978.

- *Het land van horen en zien.*
  Amsterdam, De Bezige Bij, 1957.
  56 blz. (De Literaire Raat; 3e serie, no. 1).
  (gedichten).

- *Stel je voor.*
  Amsterdam, Holland, 1957.
  112 blz. (Kwikstaartreeks).
  - omslag en ills. Babs van Wely.
  (jeugdboek).

- *Eleven poems.*
  Roma, z. uitg., 1957.
  10 blz.
  opm.: overdruk, met omslag, van in het Engels vertaalde gedichten uit de bundels De taal der dieren en Schilderkunst.

- *De dichter en het afscheid van de jeugd;*
  gedichten over het afscheid van de jeugd; keuze (en verantw.) Hans Andreus.
  Haarlem enz., Gottmer, 1958.
  44 blz. (Vierluik).
  (bloemlezing gedichten).

- *Gedichten.*
  Amsterdam, Holland, 1958.
  132 blz.
  opm.: Ie verzamelbundel, bevat *Muziek voor kijkdieren, Variaties op een afscheid, Misschien Zoon van Eros.* De afdeling *Zoon van Eros* verscheen niet eerder als afzonderlijke bundel.
  - 2e dr. 1961.

- *De kikado.*
  Amsterdam, Holland, 1958.
  104 blz. (Kwikstaartreeks).
  - ills. Loes van Galen.
  (jeugdboek).
  - opm.: Bijenkorfprijs voor het beste kinderboek 1954-1958, in 1958.
  - 2e dr. 1969, met ills. van Elly van Beek.

- *Gedichten.*
  Amsterdam, Holland, 1959.

152 blz.
- opm.: 2e verzamelbundel, bevat De *taal der dieren, Schilderkunst, De sonnetten van de kleine waanzin. Al ben ik een reiziger.*
De afdeling *Al ben ik een reiziger* verscheen niet eerder als afzonderlijke bundel.

- *Bezoek.*
Amsterdam, Holland, 1960.
64 blz.
(novelle).
- 2e dr. 1977.

- *125 jaar Koninklijke Jutespinnerij en -* weverij Ter Horst & Co.
N.V., Rijssen Holland, 1835-1960;
tekst Hans Andreus; foto's Cas Oorthuys.
Wormerveer, Meyer's Indusriële Uitgeverij, 1960.
64 blz.
(gelegenheidsuitgave).

- *Luisteren met het lichaam.*
Amsterdam, De Beuk, 1960.
32 blz. (Deel 5 van de achtste serie A april 1960 voor de leden van de vriendenkring van De Beuk).
(gedichten).

- *Valentijn.*
Amsterdam, Holland, 1960.
208 blz.
(novelle).
- 2e dr. 1963. Amsterdam, Querido. 192 blz.
(Salamanderpockets; no. 149).
- 3e dr. 1967.

- *En toen.... .*
  Amsterdam, Holland, 1960.
  144. blz.
  - omslag en ills. Babs van Wely.
  (jeugdboek).

- *Groen land.*
  Amsterdam, Holland, 1961.
  40 blz. (De Windroos; dl. 60).
  (gedichten).

- *Tjirp de Krekel.*
  Amsterdam, Holland, 1961.
  32 blz. (De Bonte Wonderboom; no. 1).
  - omslag en ills. Babs van Wely.
  (jeugdboek)
  - 2e dr. 1974.

Andreus, Hans, Nico Verhoeven en Simon Vinkenoog. *Drie staat tot een.*
  Amsterdam, Mousseault, 1962.
  56 blz.
  - met tekeningen van Martin van Veen.
  (gedichten).

- *Denise.*
  Amsterdam, Holland, 1962.
  144 blz.
  (novelle).
  - 2e dr. 1970, Amsterdam, Querido. (Salamanderpockets; no. 273).

- *Aarde.*
  Amsterdam, Holland, 1963.
  32 blz. (De Windroos; dl. 64).
  (gedichten).
  - opm.: titel op omslag: *Gedichten.*
  - opm.: Poëzieprijs 1963 van de Stad Amsterdam voor het gedicht *Aarde.*
  - 2e dr. 1964.

- *Viermaal J en Janus.*
  Amsterdam, Vereeniging ter bevordering van de belangen des boekhandels/Commissie voor de collectieve propaganda van het Nederlandse boek, 1963.
  64 blz.

(jeugdboek).
- Kinderboekenweekgeschenk 1963.
- 2e dr. 1976, Haarlem, Holland. 56 blz.

- *Kinderverhalen.*
  Amsterdam, Holland, 1963.
  192 blz.
- omslag en ills. Babs van Wely.
  (jeugdboek).
- 3e dr. 1970.
- vertaling: *Fortaellinger;* oversat efter hollandsk
  originaludgave: *Kinderverhalen* ved Tanja Nielsson og Kirsten Bech.
  København, Forlaget Artakon, 1966.
  192 blz.
- ills. Babs van Wely.

- *Henry de filmhond.*
  Amsterdam, Holland, 1963.
  48 blz. (De Bonte Reuzenboeken; no. 5).
- omslag en ills. Babs van Wely.
  (jeugdboek).
- 2e dr. 1976. 63 blz.

- *Klein boek om het licht heen;*
  gedichten: Hans Andreus; tekeningen: Frank Lodeizen.
  Haarlem, Holland, 1964.
  67 blz.
  (gedichten).
- 2e dr. 1981.

- *De verhalen van meester Pompelmoes.*
  Haarlem, Holland, 1964.
  64 blz.
- ills. Babs van Wely.
  (jeugdboek).
- 3e dr. 1978, verschenen onder de titel *Meester Pompelmoes en de geleerde kat.*
- 4e dr. 1982.
- vertaling: Stories of Mr. Bumblemoose; transl. by Patricia Crampton.
  London enz., Abelard-Schuman, 1970.
  92 blz.
- ills. Babs van Wely.
- 2e dr. 1973.
- vertaling: *Stories van meester Pompelmoes;* vertaal deur Trix Kannemeijer.
  Kaapstad enz., Human & Rousseau, 1970.
  63 blz.
- ills. Babs van Wely.

- vertaling: *Meister Pompelmos und die gelehrte Katze;* übers. aus dem Niederländischen von Hans Georg Lenzen. Stuttgart, Thienemann, 1979.
  112 blz.
- ills. Karl-Heinz Gross.

- *Een keuze uit zijn gedichten.*
  Haarlem, Holland, 1965.
  160 blz. (Holland paperback).
  (bloemlezing gedichten).

- *Syntropisch.*
  Haarlem, Holland, 1965.
  40 blz.
  (gedichten).

- *Een bos vol dieren.*
  's-Gravenhage, N.V. Assurantie Maatschappij De Nederlanden van 1845, 1965.
  20 blz. (met bijlage).
  - ills. Hiemstra en Mulder.
  (jeugdboek).

- *Op avontuur met meester Pompelmoes.*
  Haarlem, Holland, 1965.
  64 blz.
  - ills. Babs van Wely.
  - 3e dr. 1978, verschenen onder de titel *Meester Pompelmoes en het vliegende jongetje.*
  - vertaling: *Mr. Bumblemoose and the flying boy;.* transl. by Patricia Crampton.
  London, Abelard-Schuman, 1972.
  89 blz.
  - ills. Babs van Wely.
  - 2e dr. 1973.

- *De nieuwe avonturen van meester Pompelmoes.*
  Haarlem, Holland, 1965.
  64 blz.
  - ills. Babs van Wely.
  (jeugdboek).
  - 3e dr. 1978, verschenen onder de titel *Meester Pompelmoes vindt een schat.*
  - 4e dr. 1983.
  - vertaling: *Mr. Bumblemoose and the glad dog;* transl. by Patricia Crampton.
  London, Abelard-Schuman, 1972.
  80 blz.
  - ills. Babs van Wely.

- 2e dr. 1972.

- *Spookuur tussen de middag.*
  Haarlem, Holland, 1965.
  88 blz.
  - omslag en ills. Babs van Wely.
  (jeugdboek).
  - 2e dr. 1978, verschenen onder de titel *Blijf van ons bos af.*
  112 blz.

- *De trapeze 4;*
  de verhalen van dit deeltje werden geschreven door Mies Bouhuys;
  de versjes (gedichtjes) zijn van de hand van Hans Andreus; enz.
  Groningen, Noordhoff, 1966.
  96 blz. (De Trapeze; een reeks originele verhalen en gedichten voor de lagere school; dl. 4).
  - 4e dr. (1e-3e opl.) 1971-1974.

- *De trapeze 5*;
  de verhalen van dit deeltje werden geschreven door Hans Andreus;
  de versjes (gedichtjes) zijn van de hand van Diet Huber.
  Groningen, Noordhoff, 1966.
  80 blz. (De Trapeze; een reeks originele verhalen en gedichten voor de lagere school; dl. 5)
  - 4e dr. (1e-3e opl.) 1971-1974.

- *Mannetje Muk.*
  Haarlem, Holland, 1966.
  64 blz.
  - ills. Babs van Wely.
  (jeugdboek).

- *Meester Pompelmoes koopt een auto*; en andere verhalen.
  Haarlem, Holland, 1966.
  64 blz.
  - ills. Babs van Wely.
  (jeugdboek).
  - 3e dr. 1978.
  - vertaling: *Mr. Bumblemoose buys a motorcar;* transl. by Patricia Crampton.
  London, Abelard-Schuman, 1973.
  86 blz.
  - ills. Babs van Wely.

- *The exploration of space.*

Amsterdam, Rap, 1967.
Plano, 60x40 cm.
- gedicht door en in het handschrift van Hans Andreus.
- met gouache/collage van Jacob Boots.

- *Straat op stelten.*
Haarlem, Holland, 1967.
176 blz.
- omslag en ills. Babs van Wely.
(jeugdboek).
- herdruk van *Pepijn en het bed op wieltjes* uit *Straat op stelten* in 1978 onder de nieuwe titel *Pepijn.*
- vertaling: *The stilt pedlar and other stories;* transl. by Marian Powell.
London, Chatto, Boyd & Oliver, 1970.
152 blz.
- ills. Babs van Wely.

- *Waarom daarom*;
Kinderversjes.
Haarlem, Holland, 1967.
64 blz.
- omslag en ills. Babs van Wely.
(kinderversjes).

- *Meester Pompelmoes en de lachplaat.*
Haarlem, Holland, 1967.
64 blz.
- ills. Babs van Wely.
(jeugdboek).
- 3e dr. 1978.
- vertaling: *Mr. Bumblemoose and the laughing record.* transl. by Patricia Crampton.
London, Abelard-Schuman, 1974.
83 blz.
- ills. Babs van Wely.

- *Symbiosion;.*
tien litho's van Horst Antes en tien gedichten van Hans Andreus.
Amsterdam, Galerie d'Eendt, 1967.
44 blz., losbladig.
- opl. 110 eks.
- De gedichten werden in het Duits vertaald door Andreus.

- *De ruimtevaarder en andere gedichten.*
Haarlem, Holland, 1968.
35 blz.

(gedichten).
- 2e dr. 1970.

- *Meester Pompelmoes en de Mompelpoes.*
  Haarlem, Holland, 1968.
  64 blz.
- ills. Babs van Wely.
  (jeugdboek).
- CPNB-prijs voor het kinderboek van het jaar, 1969.
- 6e dr. 1978.
- vertaling: *Mr. Bumblemoose and the Mumblepuss;.* transl. by Patricia Crampton.
  London, Abelard-Schuman, 1973.
  83 blz.
- ills. Babs van Wely.

- *Liggen in de zon.*
  Breda, Frits Haans, 1968.
  (Pen en burijn; no. 2), 31 × 25 cm.
  4 blz.
- met linosnede van Cees Andriessen, verschenen in beperkte opl.

- *Het grote boek van Meester Pompelmoes;*
  Bevattende een keuze uit de verhalen waarin deze ouderwetse maar avontuurlijke schoolmeester een rol en meestal wel een hoofdrol speelt.
  Haarlem, Holland, 1969.
  192 blz.
- ills. Babs van Wely.
  (jeugdboek).
- samengesteld uit:
  De verhalen van Meester Pompelmoes,
  Op avontuur met Meester Pompelmoes,
  Nieuwe avonturen van Meester Pompelmoes,
  Meester Pompelmoes koopt een auto,
  Meester Pompelmoes en de lachplaat.

- *Meester Pompelmoes en het tijgervel.*
  Haarlem, Holland, 1969.
  64 blz.
- ills. Babs van Wely.
  (jeugdboek).
- 2e dr. 1978.

- *Natuurgedichten en andere.*
  Haarlem, Holland, 1970.
  40 blz.
  (gedichten).
- opm: Jan Campertprijs voor Poëzie, 1970.

- *Maarten en Birro.*
  Haarlem, Holland, 1970.
  128 blz.
  - ills. Babs van Wely.
  - 2e dr. 1978, verschenen onder de titel *De beer die op zijn kop stond.*
  - vertaling: *The bear who stood on his head*; transl. from the Dutch by Patricia Crampton.
    London, Abelard-Schuman, 1977.
    96 blz. (A Grasshopper book).
  - ills. Babs van Wely.
  - deze vertaling bevat een keuze uit *Maarten en Birro.*
  - vertaling: *Ein Bär macht Kopfstand;*
    übers. aus dem Niederländischen von Eleonore Meyer-Grünewald.
    Berlin, E. Klopp Verlag, 1979.
    97 blz.
  - ills. Babs van Wely.

- *Meester Pompelmoes gaat naar Parijs.*
  Haarlem, Holland, 1970.
  64 blz.
  - ills. Babs van Wely.
    (jeugdboek).
  - 2e dr. 1978.

- *De rommeltuin;*
  versjes voor kinderen.
  Haarlem, Holland, 1970.
  48 blz.
  - ills. Babs van Wely.
    (kinderversjes).
    opm: Zilveren griffel, 1971.

- *Lustige Abenteuer mit Herrn Rübenstrunk;*
  übers. von Herbert Kranz.
  Freiburg enz., Herder, 1970.
  112 blz.
  - omslag en tekn. Babs van Wely.
    (jeugdboek, bloemlezing uit de diverse Meester Pompelmoes-boeken).

- *Jubal.*
  Haarlem, Holland, 1971.
  40 blz.
  (gedichten).

- *Meester Pompelmoes en de kriebels.*

Haarlem, Holland, 1971.
64 blz.
- ills. Babs van Wely.
(jeugdboek).

- *Grote dieren, kleine dieren.*
Haarlem, Holland, 1971.
112 blz.
- ills. Babs van Wely.
(jeugdboek).
- vertaling: *Der grosse Schnurrbart-Tiger:* übers. von Anna Valeton-Hoos.
Bayreuth, Loewes Verlag Ferdinand Carl, 1974.
108 blz.
- ills. Amrei Fechner.

- *Dorp zonder muziek;*
toneelspel met muziek van T. de Marez Oyens.
Bussem, De toneelcentrale, 1972.
(toneelstuk).

- *Blikkie de Robot.*
Haarlem, Holland, 1972.
72 blz.
- ills. Babs van Wely.
(jeugdboek).

- *Het vliegende tuintje;*
en andere verhalen.
Haarlem, Holland, 1972.
104 blz.
- ills. Babs van Wely.
(jeugdboek).

- *Vehikel;*
gedichten.
Haarlem, Holland, 1972.
47 blz.
(gedichten).

- *Om de mond van het licht;*
een kleine case story.
Haarlem, Holland, 1973.
38 blz. (gedichten).

- *De fontein in de buitenwijk;*
  gedichten voor kinderen.
  Haarlem, Holland, 1973.
  40 blz.
  - ills. Babs van Wely.
  (gedichten voor kinderen).
  - 2e dr. 1976.

- *Kiliaan op weg naar de stad.*
  Haarlem, Holland, 1973.
  55 blz.
  - ills. Babs van Wely.
  - 2e dr. 1976.

- *De witte netten van zon en maan;* gedichten.
  Haarlem, Holland, 1974.
  47 blz.
  (gedichten).

- *Meester Pompelmoes en het zoekgeraakte grapje.*
  Haarlem, Holland, 1974.
  64 blz.
  - ills. Babs van Wely.
  (jeugdboek).

- *De wijze vis;*
  en andere verhalen.
  Haarlem, Holland, 1974.
  96 blz.
  - ills. Babs van Wely.
  (jeugdboek).

- *Gedichten, 1948-1974.*
  Haarlem, Holland, 1975.
  278 blz.
  (bloemlezing gedichten).

- *Holte van licht;*
  gedichten.
  Haarlem, Holland, 1975.
  37 blz.
  (gedichten).

- *Een boek vol verhalen van Meester Pompelmoes.*
  Haarlem, Holland, 1975.
  160 blz.
  - ills. Babs van Wely.
  opm: keuze uit De *verhalen van Meester Pompelmoes, Op avontuur met Meester Pompelmoes, Nieuwe avonturen van Meester Pompelmoes, Meester Pompelmoes en de mompelpoes, Meester Pompelmoes en het tijgervel, Meester Pompelmoes gaat naar Parijs.*

- *Kinderversjes.*
  Haarlem, Holland, 1975.
  64 blz.
  - ills. Babs van Wely.
  (kinderversjes).

- *Mr. Bumblemoose and the tigerskin rug;* transl. by Patricia Crampton.
  London, Abelard-Schuman, 1975.
  89 blz.
  - ills. Babs van Wely.
  opm: keuze uit *Meester Pompelmoes en het tijgervel* en Meester Pompelmoes gaat naar Parijs.

- *Mr. Bumblemoose goes to Paris;*
  transl. by Patricia Crampton.
  London, Abelard-Schuman, 1975.
  90 blz.
  - ills. Babs van Wely.
  opm: keuze uit *Meester Pompelmoes gaat naar Parijs* en *Meester Pompelmoes en de kriebels.*

- *Het verhaal van Baldus Beer en Iwan Krasnowitsj.*
  Haarlem, Holland, 1976.
  47 blz.
  (jeugdboek).
  - vertaling: *The story of Baldus Bear and Ivan Krasnovitch;* transl. by Henry Curtis.
  London, F. Warne. 1978.
  47 blz.
  - ills. Jack Prince.

- *Dierenverhalen.*
  Haarlem, Holland, 1976.
  128 blz.
  - ills. Tineke Schinkel.
  (jeugdboek).

- *Het verhaal van de draak Fabiaan.*

Haarlem. Holland, 1977.
47 blz.
- ills. Jack Prince.
(jeugdboek).

- *Laatste gedichten.*
Haarlem, Holland, 1977.
31 blz.
(gedichten).
opm: Henriëtte Holst-prijs voor *Gedichten 1948-1974, Holte van Licht* en *Laatste gedichten.*

- *Meester Pompelmoes en de geleerde kat.*
Haarlem, Holland, 1978.
64 blz.
(jeugdboek).
- is 3e dr. van De *verhalen van Meester Pompelmoes,* 1964.
- 4e dr. 1982.

- *Meester Pompelmoes en het vliegende jongetje.*
Haarlem, Holland, 1978.
64 blz.
(jeugdboek).
- is 3e dr. van *Op avontuur met Meester Pompelmoes,* 1965.

- *Meester Pompelmoes vindt een schat.*
Haarlem, Holland, 1965.
64 blz.
(jeugdboek).
- is 3e dr. van De *nieuwe avonturen van Meester Pompelmoes,* 1965.
- 4e dr. 1983.

- *Blijf van ons bos af.*
Haarlem, Holland, 1978.
112 blz.
- is 2e dr. van *Spookuur tussen de middag,* 1965.

- *De beer die op zijn kop stond.*
Haarlem, Holland, 1978.
127 blz.
(jeugdboek).
- is 2e druk van *Maarten en Birro,* 1970.

- *Woutertje Wonderling.*
Haarlem, Holland, 1978.
96 blz.
- ills. Babs van Wely.

(jeugdboek).

- *Dat licht van mij;*
  een bloemlezing uit de poëzie van Hans Andreus; samenst. (en verantw.) door Jan van der Vegt.
  Haarlem, Holland, 1978.
  96 blz.
  (bloemlezing gedichten).

- *Pepijn.*
  Haarlem, Holland, 1978.
  30 blz.
  - ills. Jack Prince.
  (jeugd boek).
  - eerder als *Pepijn en het bed op wieltjes.* in *Straat op stelten,* 1967.

- *Mr. Bumblemoose omnibus;*
  Transl. Patricia Crampton.
  London, Abelard-Schuman, 1978.
  252 blz.
  - ills. Babs van Wely.
  (jeugdboek).
  - bevat: *Op avontuur met Meester Pompelmoes,* 1969, *De nieuwe avonturen van Meester Pompelmoes,* 1965, *Meester Pompelmoes koopt een auto,* 1966.

- *Voor een dag van morgen.*
  Enkhuizen, Stolphoeve, 1980.
  4 blz.
  - uitg. t.g.v. de verjaardag van Miep de Wit, 2 juli, 1981.

Vertalingen door Hans Andreus _______________

Anouilh, Jean.
Damesorkest; vert. Hans Andreus.
Rotterdams toneel, 1963.
(toneelstuk).
- stencil, niet verschenen als officiële handelsuitgave.

Bruckner, Karl.
De gouden farao;
vert. door Hans Andreus.
Amsterdam, Holland, 1959.
208 blz.
- ills. Hans Thomas.
- 3e dr. 1964.

(jeugdboek).

Christie-Murray, David.
Bijbelse verhalen voor de jeugd;
Vert. en bewerk. Hans Andreus, m.m.v. Emy Giphart.

Amsterdam, Becht, 1976.
255 blz.
- oorspr. titel: *The Hamlyn bible for Children.*

Collodi, Carlo.
De vreemde/wonderlijke/ongelooflijke avonturen van Pinokkio;
vert. en bewerk. door Hans Andreus.
Leiden, Rotogravure Pers N.V., 1968.
256 blz.
- ills. Jacovitti.

Craft, Ruth.
Pieter Breughel. De boerenkermis;
vert. uit het Engels,
en bew. van Hans Andreus.
Bussum, Van Holkema en Warendorf, 1976.
32 blz.
- oorspr. titel: *Breughels fair.*

Donleavy, J.P.
Sprookjes uit New York;
vert. Hans Andreus.
Toneelgroep Theater, 1964.
- stencil, niet verschenen als officiële handelsuitgave.

Eliade, Mircea.
Het gewijde en het profane; vert. en van inl.
en verkl. voorzien door Hans Andreus.
Hilversum, C. de Boer Jr./Paul Brand, 1962.
136 blz.
(Sterren serie, dl. 3.).
- oorspr. titel: *Das Heilige und das Profane.*
- 2e dr. Amsterdam, Meulenhoff, 1977.
162 blz. (Ideeënserie Meulenhoff, no. E 470).

Laurens-Koop, A.
Het grote boek vol dierenverhalen;
uit het Duits vert. en bew. door Hans Andreus.
Amsterdam, Ploegsma, 1962.
240 blz.
- ills. Janusz Grabianski.
- 3e dr. 1965.
- oorspr. titel: *Das grosse Buch der Tiermärchen.*
(jeugdboek).

Lawrence, D.H.
De oude Adam en zijn nieuwe Eva; en andere verhalen;
vert. uit het Engelse door H.J. Scheepmaker en Hans Andreus.
Amsterdam, Contact, 1963.
160 blz.
- 5e dr. 1975, 124 blz. (Ultimoreeks).

Lawrence, D.H.
De vrouw de wegreed; en andere verhalen;
vert. uit het Engels door H.J. Scheepmaker en Hans Andreus.
Amsterdam, Contact, 1963.
168 blz.
- 2e dr. 1966.
(Contactboekerij).

Rudkin, David.
Voor het donker wordt. vert. Hans Andreus.
Toneelgroep Theater, 1967.
- stencil, niet verschenen als officiële handelsuitgave.

Shakespeare, William.
Kimbelijn; Ned. tekst van Hans Andreus.
Amsterdam, Van Ditmar, 1963.
152 blz. (Van Ditmar paperback).
- oorspr. titel: *Cymbeline.*

Shakespeare, William.
Leer om leer; Ned. tekst van Hans Andreus.
Amsterdam, Van Ditmar, 1964.
122 blz. (Van Ditmar paperback).
- oorspr. titel: *Measure for measure.*
(toneel).

White, E.B.
De trompet van de zwaan;
bew. (naar het Amerikaans) van Hans Andreus. Naarden, Strengholt, 1972.
194 blz.
- ills. Edward Frascino.

Wildo, Oscar.
De gelukkige prins;
vert. Hans Andreus.
Haarlem, Holland, 1970.
56 blz. (Beroemde sprookjes uit alle landen).
- ills. Ota Janecek.

Luisterspelen: ______________

Hans Andreus schreef de volgende luisterspelen

- *Het Cantervillespook;*
  naar Oscar Wilde.
  VARA, 1947.

- *Tobermory;*
  naar H.H. Munro.
  VARA, 1948.

- *De wegen van het noodlot;*
  naar o'Henry.
  VARA, 1948.

- *Stil, moeder slaapt;*
  naar R.H. Davis.
  VARA, 1948.

- *Een kwestie van eerlijkheid;*
  naar W.W. Jacobs.
  NCRV, 1949.

- *Het verlaten huis;*
  naar O'Henry.
  NCRV, 1950.

- *De zeeslang.*
  naar W.W. Jacobs.
  NCRV, 1950.

- *De grote vraagbaak voor iedereen;*
  naar O'Henry.
  NCRV, 1951.

- *De koning die een hekel had aan vroeg opstaan.*
  KRO, 1957.

- *De bus naar de hemel.*
  naar E.M. Forster.
  AVRO, 1958.

- *De Kikado.*

VPRO, 1960.
uitgezonden in 5 delen.

- *Gedachtenuitwisseling.*
  AVRO, 1960.

- *Joost, Jannetien en de kwibus.*
  NCRV, 1969.
  uitgezonden in 10 delen.

- Het verhaal van Ruth en de rest van het verhaal.
  NCRV, 1976.

- *Het interview.*
  NCRV, 1976.

- *Mannetje Timpetee; of Geen visserslatijn.*
  naar Grimm.
  NCRV, 1978.

Televisiespel:

- *Nachtgestalte;*
  naar een novelle van Wymie Fijn van Draat. 1966.

- *De witters.*
  toneelstuk, bewerkt voor t.v., 1967.

- *Hademar de straatzanger*
  Kinderserie voor televisie - poppenkast, 1975 of 1976.

Secundaire literatuur in boekvorm: ____________

Archief de Vijftigers;
Samengest. door Hans Düting.
Baarn, Prom, 1983.
184 blz.
- interviews met Hans Andreus, Campert, Claus, Elburg, Hanlo.

Besten, Ad den.
Stroomgebied; een inleiding tot de poëzie van de na-oorlogse dichtersgeneratie.
Amsterdam, Holland, 1954.
281 blz.
- blz. 250-256.

- over: *Muziek voor kijkdieren, Italië, De taal der dieren.*

Besten. Ad den.
Ik uw dichter; een hoofdstuk uit de immanente poëtica van de dichters van '50.
Amsterdam, Holland, 1968.

- blz. 67-70 e.a.
- o.a. over: Hans Andreus' gedicht *Credo.*

Besten, Ad den.
Dichten als daad; opstellen over hedendaagse poëzie.
Baarn, Bosch en Keuning, 1973.
323 blz.
- blz. 85-89.

De beweging van Vijftig;
met inl. van Simon Vinkenoog.
Amsterdam, De Bezige Bij, 1965.
105 blz.
(Schrijversprentenboek; no. 10).
- 2e druk 1972.

Boekje open;
samenst. Remco Campert, H.J. Oolbekkink, Wim J. Simons e.a.
Baarn, De Boekerij, 1963.
151 blz.
blz. 8-11: *Hans Andreus: Ik sta om de hoek van het zonlicht.*

Boonstoppel, Monieke.
Hans Andreus.
Den Haag, Nederlands Bibliotheek- en Lektuur Centrum, 1975.
(Monografieënserie G; no.4).

Brandt, Willem.
Keurschrift.
Amsterdam, De Bussy, 1963/'64. 221 blz.
(De Bussy-Paperback; no. 5)
blz. 198-201: *Hans Andreus; Experimentele sonnetten.*
- over: *De sonetten van de kleine waanzin.*

Brandt, Willem.
Pruik en provo.
Amsterdam, Strengholt, 1967
260 blz.
blz. 101-102: *Waartoe nog gedichten.*
- *over: Klein boek om het licht heen.*

Brems, Hugo.
De brekende sleutel.
Antwerpen enz., De Nederlandse Boekhandel, 1972.
127 blz.
blz. 72-75: *Hans Andreus, God is een dwaas.*
- over: *God is een dwaas* in *Het explosieve uur.*

Buddingh, C.
Leve het bruine monster en andere schrifturen.
Amsterdam, De Bezige Bij, 1969.
224 blz. (Literaire documenten serie, no. 12).
blz. 43-80: *Aandacht voor de avantgarde.*

Caspers, G.H. en J.G.M. Weel.
Röntgenstralen door moderne poëzie.
Amsterdam enz., Versluys, 1969.
135 blz.
- analyses, bestemd voor het voortgezette onderwijs, van gedichten van Claus, Andreus, Campert e.a.

Dinaux, C.J.E.
Gegist bestek; deel III: auteurs van nu.
Amsterdam, Contact, 1969.
160 blz.
- blz. 34-38: *Hans Andreus.*
- over *Klein boek om het licht heen.*

Fokkema.
Het komplot der Vijftigers; een literair-historische documentaire.
Amsterdam, De Bezige Bij, 1979.
245 blz.
- blz. 194-200: *Het debuut van Andreus en Campert.* (Leven en letteren).

Hoornik, Ed.
Verzameld werk;
deel 5: Kritisch proza.
Amsterdam, Meulenhoff, 1978.
392 blz.
- blz. 248-251: *Hans Andreus.*
- opm: eerder verschenen in:
  Hoornik, Ed.
  Over en weer; beschouwingen over poëzie.
  Den Haag, Daamen, 1962. blz. 167-170.

Kool. Halbo C.
Muze zonder corset.
Amsterdam, Van der Peet, 1955.
- blz. 126-145 e.a.

Marja. A.
Poëzie proeven.
Den Haag. Bakker/Daamen. 1963.
136 blz.

- blz. 96-104: *Angst Bezwering Volledigheid.*
- o.a. over Hans Andreus. poëzie na *Muziek voor kijkdieren.*

Morriën, A.
Concurreren met de sterren.
Amsterdam, Van Oorschot, 1959. (??)
199 blz.
- blz. 94-98: *Terug naar de aarde.*

Rodenko, Paul.
Tussen de regels.
Den Haag, Bakker/Daamen, 1956.
207 blz.
- blz. 148-157: *Iedere keel zijn eigen profeet.*
- blz. 163-167: *Afscheid van het sentimentele ik.*
- over o.a. *Italië* en *Schilderkunst.*

Rodenko, Paul.
De sprong van Münchhausen.
Den Haag, Bakker/Daamen, 1959.
216 blz.
- blz. 205-210: *Andreus, de ene en de andere.*
- over *Empedokles, de ander* en *Het explosieve uur.*

Rutten, M.
Nederlandse dichtkunst; van Kloos tot Claus; kronieken.
Hasselt, Heideland, 1957.
318 blz.
- blz. 165 e.a.

Rutten, M.
Nederlandse dichtkunst; kronieken; 2e bundel; Achterberg en Brussens voorbij.
Hasselt, Heideland, 1967.
420 blz.
- blz. 191-211: *Hans Andreus, Van muziekkijkdier tot Empedokles.*

Vegt, Jan van der.
Hans Andreus in:*Kritisch lexicon van de Nederlandstalige literatuur.*
Alphen aan de Rijn enz., Samson enz., 1980.
- 1e aanvulling sept. 1980,
- met bibliografie, waarin ook verspreide publikaties van Andreus zijn vermeld.

Vestdijk, S.
Voor en na de explosie.
Den Haag, Bakker/Daamen, 1960.
208 blz.

- blz. 180-188: *Persoonlijkheid zonder persoonlijkheid.*
- over *De taal der dieren, Het explosieve vuur.*
- 2e druk, Amsterdam, Meulenhoff, 1980.
  (Meulenhoff-editie, no. E 594).

Vries, Hendrik de.
Kritiek als credo: kritieken, essays en polemieken over poëzie; samenst. en toel. Jan van der Vegt.
's-Gravenhage, Nijgh & Van Ditmar, 1980.
348 blz.
- blz. 38-47: *Experiment contra intuïtie.*

Sekundaire literatuur in periodieken: ____________

Over het werk van Hans Andreus verscheen in de loop van 30 jaar een indrukwekkende hoeveelheid literatuur in tijdschriften, dag- en weekbladen enz.

In de volgende bibliografieën zijn behalve de boeken van Andreus ook overzichten te vinden van sekundaire literatuur in periodieken:

- *Bibliografie van en over Hans Andreus:* samengest. door Nel van der Kooy.
  Literama, 14 jrg. no. 7/8 nov.-dec. 1979,
  blz. 264-273.

- Primaire en secundaire bibliografie van Hans Andreus;
  na art. *Hans Andreus* door Jan van der Vegt, in *Kritisch lexicon van de Nederlandstalige literatuur.*
  Alphen aan de Rijn enz., Samson, 1980.
  Losbladige aanvulling september 1980.

Aan het werk van Hans Andreus werd een tweetal thema-nummers gewijd:
Hans Andreus-nummer Dimensie; 2e jaargang, no. 7, april 1978; met bijdr. van Pim de Vroomen, Bert Kooyman e.a. Antwerpen, Biezen, 1978.
67 blz.

*Hans Andreus-nummer Literama; 14e jrg. no. 7/8, nov-dec. 1979; met bijdr. van Gerrit Borgers, Lucebert, Myrle Tjoeng e.a. Hilversum, Literama, 1979. 24 blz.**

* Opmerking: in deze bibliografie zijn niet opgenomen de liedjes die Hans Andreus schreef of vertaalde voor musicals.
grammofoonplaten e.d.

Jaap T. Harskamp
De muze en de machine

Kunstenaar, Kunst en Wereldtentoonstelling (1851-1900).

'Is het de moeite waard, achttien eeuwen te leven, te onderzoeken, te tobben en te worstelen, om die materieële verrassingen te vinden, die burgers en boeren staan aan te gapen op Algemeene Tentoonstellingen?'

(Allard Pierson, 1891).

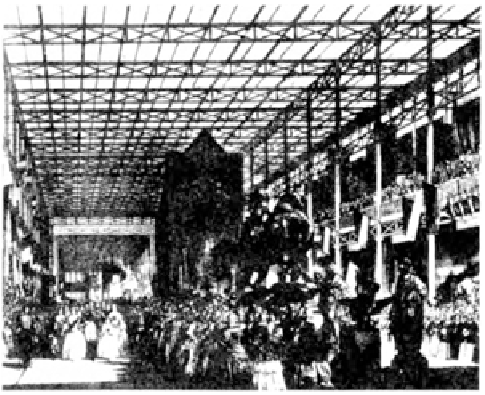
Handel, industrie, vrede: een paleis van glas.

In zijn autobiografie haalde Herbert Spencer een herinnering op aan een avond die hij in oktober 1851 had doorgebracht met Thomas Carlyle. Een vreemde man was dat, schreef Spencer, hij begon mij al snel de keel uit te hangen. Hij stak een lange tirade af over al de 'verschrikkelijke en verfoeilijke toestanden' in de wereld. Zo keerde hij zich bijvoorbeeld heftig tegen de Tentoonstelling.[1.]

Op 1 mei 1851 werd door koningin Victoria in het Crystal Palace in Hyde Park - gesitueerd tussen de Serpentine en Kensington Grove - de expositie van exposties geopend: 'The Great Exhibition of the Works of Industry of All Nations'. Hier werd de vooruitgang van het menselijk weten voor de miljoenen zichtbaar gemaakt, daar trachtten de deelnemende landen een beeld te geven van hun economische, sociale, culturele en technische ontwikkeling ('The Netherlands section was of a dulness unrelieved', schreef Christopher Hob-house).[2.]

Het enthousiasme voor het gebeuren was verbijsterend en zelfs koningin Victoria wist haar geestdrift niet achter het strenge gelaat te verbergen. In haar dagboek noteerde zij op die eerste mei: 'Dit is één van de grootste en meest glorieuze dagen in ons leven, en tot mijn trots en vreugde is de naam van mijn innig geliefde Albert daarmee voor eeuwig verbonden!... God zegene mijn Albert en mijn dierbare Land dat zich deze dag waarlijk groot betoond heeft'. Victoria zou het Kristalpaleis nog regelmatig bezoeken en - getuige de vele passages in haar dagboek - een onverminderde vreugde aan de gigantische tentoonstelling beleven.[3.]

Niet dat het Crystal Palace in Londen de eerste industriële tentoonstelling bevat zou hebben - de oorsprong van de gedachte en de pogingen daaraan uitvoering te geven gaan terug naar het Frankrijk van de achttiende eeuw, ook al bleven schaal en omvang bescheiden. En evenmin verliepen de voorbereidingen in Engeland zonder moeilijkheden of angsten. De grootste vrees was dat er rellen zouden uitbreken.


De opening van Crystal Palace in 1851.

Londen bood na 1848 een redelijk veilige wijkplaats voor de revolutionaire denkers die het vasteland van Europa onvlucht waren. Tot in het parlement werd de angst uitgesproken dat deze bannelingen het feest van de expositie zouden aangrijpen om oproer te veroorzaken.

Dat nieuws was doorgedrongen tot koning Frederik Willem IV van Pruisen en hij aarzelde om de opening van de tentoonstelling bij te wonen. In een brief van 14 april 1851 stelde prins Albert hem gerust. In Engeland is alles rustig, meldde hij. De politieke vluchtelingen zijn niets van plan, zij leven in armoede en beseffen dat het Britse volk van hun ambities weinig wil weten. Alle kwade geruchten, aldus Albert, worden verspreid door de tegenstanders van *onze* (hij voelde zich volledig bij het werk betrokken) onderneming, door hen die de gedachte van de vooruitgang van de beschaving bestrijden.

'Wiskundigen hebben berekend dat het Crystal Palace bij de eerste stormvlaag ineen zal zakken; bouwkundigen menen dat de galerijen zullen instorten en de bezoekers verpletteren; economen voorspellen een voedseltekort in Londen vanwege de grote aantallen bezoekers; doktoren beweren dat door het contact tussen zoveel verschillende rassen de Zwarte Dood van de Middeleeuwen, net als na de kruistochten, zal toeslaan; moralisten brommen dat Engeland zal worden aangestoken door al het kwaad van de beschaafde en onbeschaafde wereld; en theologen houden vol dat deze tweede toren van Babel de wraak van een ziedende Godheid zal opwekken.'[4.]

De koning van Pruisen zou met vrouw en zoon op die eerste mei in Londen aanwezig zijn en de opening van de tentoonstelling verliep zonder incidenten. Alle sombere voorspellingen die Albert had opgesomd bleken ongegrond.

Vanaf het allereerste begin heeft prins Albert de gedachte van een wereldtentoonstelling gesteund en daadwerkelijk bijgedragen tot de uitvoering van het plan. De woorden die hij sprak bij de sluiting van het industrieel festijn, weerspiegelen het absolute en argeloze geloof in de toekomst. Prins Albert meende (ik laat de passage onvertaald opdat aan de toon van optimisme geen schade wordt gedaan) dat 'this interchange of knowledge, resulting from the meeting of enlightened people in a friendly rivalry, may be dispersed far and wide over distant lands; and thus, by showing our mutual dependence upon each other, be a happy means of promoting unity amongst nations, and peace and good will among the various races of mankind'.

Het interieur van Crystal Palace.

Dit was beslist geen hypocrisie of fraseologie: de organisatoren, de deelnemers, de journalisten en het publiek meenden dat deze internationale tentoonstelling het onderling begrip

tussen de volkeren ten goede zou komen en dat daarmee de vooruitgang gediend zou zijn. Men geloofde stellig in een soort van mondiale economische gemeenschap, met nadruk op *gemeenschap,* waarbinnen de *vriendschappelijke* onderlinge rivaliteit een *verheugend* middel zou zijn om de wereldeenheid te bevorderen en een blijvende *vrede* tot stand te brengen.

Het zou de grootste illusie van de eeuw blijken. In de periode van agressief imperialisme die volgde, kwamen de Europese naties tegenover elkaar te staan en gewapende conflicten braken op tal van plaatsen uit (men zou zelfs de gerechtvaardigde vraag kunnen stellen in hoeverre de wereldtentoonstelling het onderling begrip had verloederd en het nationalisme doen verharden).

Europa raakte in de ijzeren klem van de bewapeningswedloop en botsingen bleken niet te vermijden: de Frans-Duitse oorlog, de Grieks-Turkse oorlog, de Krim-oorlog, de Boerenoorlog vernietigden de illusie van de wereldvrede die men in 1851 had gekoesterd. Vooral de Russisch-Japanse oorlog schokte het Europese zelfvertrouwen: het oude en individualistische Europa vreesde de ontluikende kracht en de horden van Azië.

Deze ontwikkelingen verklaren mede dat de fundamentele kritiek op de uitgangspunten van 1851 pas na de dood van Victoria geuit werd. Door Joseph Conrad bijvoorbeeld, die zijn bijtend essay ‘Autocracy and War’ schreef nadat het verschrikkelijke geweld van de Russisch-Japanse oorlog was uitgebroken. Een oorlog die in wreedheid en aantal doden alle voorafgaande conflicten in de geschiedenis overtrof. De optimistische dromen die de geesten van 1851 bijna tot extase hadden gebracht waren volgens Conrad verdwenen. De gouden verwachtingen van vrede werden op slag vernietigd. Het was de teleurstelling die moest volgen ‘op de ongelooflijke dwaasheid waarmee men vertrouwen kon stellen in de vreedzame aard van de commerciële en industriële concurrentie’.[5.]

Vier jaar later (1909) publiceerde John Davidson - een dichter die door T.S. Eliot als een belangrijke invloed werd erkend - zijn bundel *Fleet Street and Other Poems.* Daarin treft men het lange gedicht ‘The Crystal Palace’ aan, waarvan de toon in vele opzichten aan Carlyle herinnert (beiden waren van Schotse afkomt). De slotregels van de eerste strofe (de regels 14 tot 16) geven een aanwijzing van de cynische inhoud van het gedicht:

> ‘Victorian temple of commercialism,
> Our very own eighth wonder of the world,
> The Crystal Palace.’[6.]

Spiegelde het Kristalpaleis voor de tijdgenoten het onbreekbare geloof in de vooruitgang en de toekomst, voor hen die terugzagen op het Victoriaanse tijdperk leek het glas van alle idealen verbrijzeld.

Onder de tijdgenoten waren er dan ook weinigen die zich werkelijk kritisch hebben opgesteld: zij zouden onder de publieke opinie verpletterd zijn. Techniek was de filosofie van de eeuw, handel en commercie de drijvende krachten. Dat juist Carlyle zich zo fel tegen de tentoonstelling verzette - zij het niet in het openbaar - lag in de lijn van de verwachtingen. In een brief van 8 juli 1851 aan Ralph Emerson beklaagde hij zich over het kabaal dat het gebeuren met zich meebracht: iedereen leek meegesleept door die idiote wervelwind, die ‘Wind - dust - ry of All Nations’. Zo'n verzameling van verdwaasde windhanen uit alle hoeken van de wereld, aldus Carlyle, is stellig nooit eerder in één stad verzameld geweest.[7.]

Evenmin is het verbazingwekkend dat in Frankrijk een even krachtig criticus van het liberalisme en het industrialisme, Barbey d'Aurevilly, zich in haatdragende termen

uitliet. De tentoonstelling in Londen, riep hij uit in een brief van 15 juni 1851 aan Trebutien, 'dat is een gigantische vorm van onnozelheid, een uitputtend gezanik'.[8.]

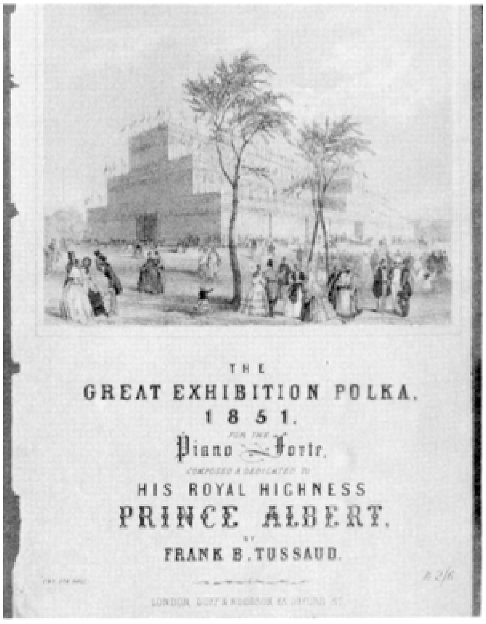
Voor de meeste tijdgenoten echter was de wereldtentoonstelling een overtuigende proeve van de menselijke opmars naar vervolmaking. Thackeray kon er honderden (onverteerbare) dichtregels aan wijden in 'Mr. Molony's Account of the Crystal Palace' bijvoorbeeld, of in de 'May-Day Ode' (tweede strofe, de regels 13 tot 16 - het gedicht bestaat uit 19 strofen van hortende opwinding):

'A palace as for fairy Prince,
A rare pavilion, such as man
Saw never since mankind began,
And built and glazed!'

Zelfs Flaubert - het lijkt welhaas onmogelijk - schijnt niet geheel zonder geestdrift door de zalen van het paleis gedoold te hebben. In de laatste week van september 1851 vertrok hij met zijn moeder naar Londen om de tentoonstelling te bezoeken. Flaubert ging met tegenzin, vooral omdat hij die maand was begonnen aan de slopende voorbereidingen voor *Madame Bovary.*

In zijn correspondentie maakte hij kort melding van dat bezoek - in een brief van 17 januari 1852 schreef Flaubert aan Ernest Chevalier: 'De tentoonstelling is bijzonder mooi, ook al wordt die door de gehele wereld bewonderd'.[9.] Voor een enkele keer leek Flaubert de mening van de massa te delen. Wat bewonderde hij daar? Stellig niet de triomf van de techniek. Uit de weinige aantekeningen die hij heeft nagelaten van dat tochtje naar Londen, bleek Flaubert slechts door twee paviljoens aangetrokken, die van India en China. En daar was de romanschrijver aan het werk: hij zocht naar de details, de mode en kleur van kleding, de haardracht van de Chinese vrouw, de wijze waarop meubelen vervaardigd en gestoffeerd waren.[10.]

Dat Flaubert zich allerminst voelde aangetrokken tot het idee van een industriële tentoonstelling zelf, moge blijken uit zijn kritiek op de latere exposities. Naar aanleiding van de Parijse tentoonstelling in 1867 schreef hij in een brief: 'Ik ben twee keer naar de Tentoonstelling geweest; die is verpletterend;... Men voelt zich er ver van Parijs verwijderd, in een nieuwe en lelijke wereld, een groteske wereld van de toekomst misschien. De eerste maal dat ik er geluncht heb, moest ik voortdurend aan Amerika denken en ik had zin om als een neger te spreken'. En ook de gedachte aan de tentoonstelling van 1880 in Brussel (brief van 3 april) vervul de hem van afkeer.[11.]



Een populair genre rond 1850. Het muziekblad versierd met een illustratie. Dit werkje is niet gesigneerd. Vermoedelijk van de hand van John Brandard.

Het revolutionaire ontwerp van het Crystal Palace was van Joseph Paxton, een man die - in dienst van de graaf van Devonshire - een spectaculaire loopbaan had gemaakt. Als tuinman begonnen, wist hij zich op te werken, schreef boekjes als *A Practical Treatise on the Cultivation of the Dahlia* (1838), en bekwaamde zich in de bouw van broeikassen. De ervaring die hij daarmee had opgedaan gebruikte hij tot het ontwerp van het industrieel paleis (een ‘monsterlijke broeikas’ klink het

spottend commentaar in de Times nadat het ontwerp - mede dankzij de volle steun van Robert Stephenson - was aanvaard).

Het gebouw bracht de bezoekers in verrukking en imitaties van Paxton's ontwerp zouden alom in Europa verrijzen. Door de opmerkelijke architectuur van het Kristalpaleis was een voorbeeld gesteld: iedere wereldtentoonstelling die volgde, moest de voorafgaande niet alleen in omvang overtreffen, maar de bouw van ieder paleis moest door een unieke vormgeving opvallen. De wereldtentoonstelling groeiden uit tot een soort van Olympische Spelen van de industrie: steeds grootser en briljanter en duurder. En zoals bij de Spelen het sportieve element in de verdrukking is geraakt, zo kwamen bij de wereldtentoonstellingen de idealistische motieven van vorming, cultureel contact, en bovenal van vrede door onderling begrip, steeds minder duidelijk naar voren. Het spektakel wurgde het ideaal, de tijdsomstandigheden zouden voor onderling begrip weinig ruimte laten.

Rusland en het Kristalpaleis

De technische wonderen die men van alom in de wereld op de Tentoonstelling van 1851 had aanschouwd, stelden de industrieel achtergebleven naties voor een dilemma. Hadden zij in Londen het beeld van hun eigen toekomst gezien? Lag het heil van de mensheid in de techniek en de materie? Bestonden er mogelijkheden het Europese model te vermijden en andere wegen te volgen of werd men gedwongen hijgend achter de voortmarcherende geïndustrialiseerde landen aan te rennen?

In Rusland waren de geesten rond het midden van de eeuw scherp verdeeld. De botsing van meningen over het beeld van de toekomst na 1851 is wierspiegeld in de tegengestelde waardering van twee van haar grootste schrijvers: Dostojevski en Toergenjew.

Londen in 1851, als gezien door Dostojevski en beschreven in de *Winterse opmerkingen over zomerse indrukken* (1863). Baäl reageert er, zijn macht is grenzeloos, zijn zelfvertrouwen niet te schokken. De armoe, het lijden, het gemor en de verdwazing van de massa verontrusten hem niet. Minachtend staat hij deze boosaardige verschijnselen toe met hem samen te leven, in zijn nabijheid, met open vizier.

En nergens is zijn huiveringwekkende macht sterker te voelen dan rondom het Crystal Palace. Daar is zijn zegepraal bevestigd. Daarheen trekken de miljoenen in onstuitbare en zwijgende drommen, van de hele wereld zijn zij gekomen om dat trotse paleis te aanschouwen. Het lijkt een bijbels tafereel, iets als een profetie uit de Apokalyps, een soort van Babylon. Daar was de uiterste religieuze weerstand nodig, een machtig innerlijk en geestelijk verzet om niet voor Baäl te buigen, zijn macht niet te aanbidden, d.w.z. om niet de materie boven het ideaal te verkiezen.

Voor Dostojevski betekende het Crystal Palace de absolute overwinning van het westerse materialisme.

Een jaar later zouden Dostojevski's *Aantekeningen uit het ondergrondse* verschijnen en in het eerste deel daarvan kwam het ‘kristallen paleis’ symbool te staan voor een wijze van denken die de schrijver als gevaarlijk en verwerpelijk voorkwam. Het paleis werd embleem van de planning, van de gedachte dat de wetenschap het menselijk handelen zou kunnen regelen, de menselijke wil aan het verstand onderwerpen; het kristal symboliseerde het determinisme in de filosofie. Dostojevski bestrijdt in zijn *Aantekeningen* iedere theorie die het gedrag van de

mens reduceert tot het meetbare (de grondslag van het 'behaviourism'), tot de verstikkende ruimte van stimulus en respons. De vrije wil, de fantasie, de gril - die zullen altijd buiten iedere vorm van classificatie blijven en zij zullen alle theorieën en systemen doen tuimelen. Uw kristallen paleis van de zekerheid, klinkt de holle stem van de man in zijn ondergrondse schuilplaats, is niet onverwoestbaar.

Dostojevski's kritiek op de westerse beschaving van de negentiende eeuw was fundamenteel en vernietigend. Hij vervloekte het Europese individualisme en keerde zich - zonder onderscheid te maken - tegen kapitalisme en socialisme gelijk (zoals het orthodox geloof zich niet bekommerde over de breuk van rooms-katholicisme en protestantisme: dwaalwegen en daarmee uit). Het socialisme was voor Dostojevski niet alleen een zaak van de arbeiders, maar vooral van het atheïsme. Hij zag het socialisme als de moderne incarnatie daarvan, een streven om de toren van Babel zonder God te bouwen, niet om de hemel vanaf de aarde te bereiken, maar om de hemel op aarde te halen. Met Baudelaire stemde Dostojevski overeen dat het werkelijke vraagstuk van de tijd gelegen was in het feit dat een botte verering van het stoffelijke iedere spirituele basis aan de samenleving had ontnomen (een ontwikkeling die door De Tocqueville al met vrees was voorzien).

Tegenover de geest van 1851 stelde Dostojevski in *De gebroeders Karamazow* zijn beschouwing over de 'Russische monnik en zijn mogelijke betekenis': de monnik die in een tijd van scepticisme en individuele jacht op bezit, de spirituele waarden en het geloof - als in het ondergrondse - bewaarde en beschermde.

En wat bezitten de mensen van de wereld? Zij hebben de wetenschap, maar die kent alleen wat is onderworpen aan de zinnen. Men zoekt de vrijheid in een voortdurende bevrediging en vermeerdering van behoeften. Men vindt materie maar geen innerlijke vrede, geen vrijheid maar slavernij, geen broederschap maar eenzaamheid, geen eendracht maar haat. De enige vrijheid ligt in de vreuge van het *zijn,* d.i. de verlossing van het *hebben.*

In 1851 kon Dostojevski de gerechtvaardige hoop koesteren dat Rusland een andere weg dan Europa zou inslaan (en dat daarom de westerse invloeden bestreden moesten worden). Dat blijkt vooral uit de haarscherpe analyse die Alexander Herzen - als banneling in Londen - maakte van de Russische situatie na 1848.

Uit angst voor het spookbeeld van het socialisme, schreef Herzen, zijn de liberalen in Europa vervallen tot intolerante conservatieven. 'De liberalen zijn bang hun vrijheid te verliezen - wij [in Rusland] kennen geen vrijheid; zij vrezen staatsbemoeienis in de industrie - bij ons is de regering in alles betrokken; zij zijn bang hun individuele rechten kwijt te raken - wij hebben geen rechten.'

Europa is zinkende omdat het zich niet kan ontdoen van zijn lading, van al die schatten die in de loop van generaties veroverd en verzameld zijn ('de schipbreuk van de Europese cultuur', een beeld dat latere cultuurcritici in het westen zou achtervolgen, typeert hier de bitterheid waarmee Herzen had gereageerd op de onderdrukking van het revolutionair *élan* in Europa). Rusland daarentegen heeft slechts ballast aan boord, weg ermee, en met volle zielen varen we naar open zee. Wij treden de geschiedenis binnen, aldus Herzen, vervuld van kracht en energie.[12.]

In Europa waren idealistische democraten en socialisten volslagen gedesillusioneerd geraakt. Het opvallende is dat in Rusland - juist omdat daar de revolutie niet had plaatsgevonden en de ontgoocheling uitbleef - het hartstochtelijk verlangen naar maatschappelijke hervorming slechts werd versterkt. De fermentatie van sociale ideeën verplaatste zich van de Europese centra waar apathie begon te heersen naar Rusland. Daarmee verscherpten zich ook de onderlinge tegenstellingen tussen reactionairen en progressieven, tussen slavofielen en westersgezinden.

De literatuur raakt doordrongen van een intens tijdsbesef, de roman werd in de meest letterlijke zin een document van de tijd, kunst en sociale kritiek waren niet langer te scheiden. Dat gold zowel voor Dostojevski als voor Toerengjev, ook al stonden zij, in de bepaling van positie lijnrecht tegenover elkaar.

Dostojevski was als denker een monist, hij richtte zijn krachtige visie op één zaak, hij was een dreigend profeet die zijn boodschap onverhuld opdrong. Toergenjev daarentegen was een pluralist en een scepticus, een man die geen duidelijke beginselen overbracht, geen allesomvattende leer. Hij pleitte of preekte nooit. Maar hoewel hij qua temperament niet politiek geïnteresseerd was, reageerde hij even verbitterd als Dostojevski op de gruwelen van de Russische autocratie. Juist door zijn objectiviteit, zijn alles-doordringend oog en zijn 'esthetische afstandelijkheid' - hij weigerde het vakmanschap aan de boodschap op te offeren - heeft hij de schrijnende sociale kwesties onderkend en gesteld (en juist daarom ook werd zijn werk vanuit *alle* politieke richtingen verguisd).

Rook is Toergenjev's meest cynische roman waarin hij zijn landgenoten (verzameld in Baden-Baden, rondom de 'Russische boom' gezeten, of elders bijeen) heeft geobserveerd en beschreven. De opbouw van de roman lijdt wellicht onder het feit dat er twee hoofdfiguren aan te wijzen zijn, Litwinov en

Potoegin, en men kan twisten over het feit in welke mate zij het denken van Toergenjev zelf vertegenwoordigen. Vooral Potoegin's lange (tè lange, meende Herzen) monologen over de hoge kwaliteit van de Europese beschaving bevatten stellig een kern van Toergenjev's eigen ideeën (en juist deze werden door Dostojevski zo verafschuwd).

Potoegin haat de slavofielen met hun cultus van boerenjas, hun gezwam over de naïve en onbewuste volkskunst. In tien eeuwen heeft Rusland niets tot stand gebracht, noch op het gebied van bestuur, noch van het recht, noch in de wetenschap, in de kunst, zelfs niet in het handwerk. De civilisatie vindt men in Europa. Jawel mijnheer, roep Potoegin uit, 'ik ben westerling, ik ben Europa toegedaan: dat wil zeggen, nauwkeuriger uitgedrukt, ik ben de beschaving toegedaan...'.

Aan Litwinov verhaalt hij een bezoek aan het Kristalpaleis in Londen. 'In dat paleis bevindt zich, zoals u weet, een soort van tentoonstelling van alles wat de menselijke vindingrijkheid gepresteerd heeft, een encyclopedie der mensheid kan men wel zeggen.'[13.] Het Russische volk heeft daar niets eigens bijgedragen. Daar blijkt dat Rusland in intellectueel, artistiek en technisch opzicht mijlenver is achter geraakt.

Men kan zich nauwelijks een feller uitval tegen de slavofielen, een scherper kritiek op de apathische instelling van de Rus, voorstellen. De geschillen tussen slavofielen en westersgezinden waren na 1848 tot een openlijke botsing gekomen. De ervaring en het voorbeeld van de wereldtentoonstelling van 1851 had hen onderling dooreen muur van haat gescheiden.

De moderne pelgrim.

De tweede wereldtentoonstelling vond in 1855 te Parijs plaats. Ook hier zou de nieuwigheid van het gebeuren velen tot een bezoek verlokken en het optimisme over de wijde, verbroederende betekenis van de tentoonstelling bleek nog nauwelijks getemperd. Europa was in de greep van de industrie geraakt, de toekomst was aan de machine.

Dit feit werd met afschuw ingezien door Victor de Laprade: 'De wereldmacht is aan de industrie toegekend en wij gaan de kroningsfeesten bijwonen... Men hoort nauwelijks een gezaghebbende stem die weigert de lofzang te doen klinken op de wonderen van de Tentoonstelling. De troonsbestijging van de machine wordt gevierd als een briljante voorspelling van het waarachtig gouden tijdperk'.[14.]

Victor de Laprade, dichter en hoogleraar in Lyon (totdat hij werd afgezet wegens zijn uitlatingen over het regime van Napoleon III), was één van de talrijke zeer kritische maar complexe figuren van de negentiende eeuw. Aanvankelijk aangetrokken tot het socialisme, kwam hij later onder invloed van Lamennais te staan. Na 1848 ging hij - als vele tijdgenoten - door een diepe morele crisis die hem uiteindelijk tot het katholicisme zou terugbrengen (zonder daarbij alle dogma's te aanvaarden).

Het tijdperk van de industrie - schreef De Laprade in een brief van 21 december 1855 aan de dichter Charles Alexandre - kondigt de dood aan van poëzie en wetenschap (in de pure, niet-utilitaire zin), de machine zal een nieuw slavendom in het leven roepen: dat verderfelijke tijdperk is ingezet met de opening van de 'Exposition Universelle'. En daarom, schreef hij, ben ik katholiek geworden - binnen afzienbare tijd zal Rome nog het enige bolwerk blijken waar de vrijheid, d.w.z. de

kunst, poëzie en wetenschap, tegen de materialistische tendenzen van de tijd beschermd wordt.[15.]

De expositie, schreef de veel dogmatischer katholieke Barbey d'Aurevilly in een brief van 29 mei 1855, betekent de meest heilige aanbidding van het stoffelijke. Een dergelijk feest luidt het einde in van iedere gedachte, iedere zielsbewogenheid, al het intens spirituele. De materie is God, het 'charlatanisme de priester die het geheel zijn zegen geeft'.[16.]

Voor dergelijke critici symboliseerde de wereldtentoonstelling de ineenstorting van de vroegere wereldbeschouwing en daarmee verbonden het verval van de moraal. De mens had zich van God losgemaakt, de materie en Zijn troon geplaatst, en de menselijke geest scheen zich door de onbeperkte heerschappij over de natuur te verheffen tot een titanische trots.

Ernest Renan was veeleer een religieus rationalist dan een dogmaticus, en stellig niet op één lijn te plaatsen met denkers als De Laprade of Barbey d'Aurevilly. Met Taine vertegenwoordigde hij tussen 1860 en 1890 het 'scientisme', een op de vooruitgang gerichte filosofie die van de wetenschap de oplossing verwachtte van alle mysteries, de leniging van alle menselijke nood. Renan's geloof in de wetenschap kwam vooral tot uitdrukking in *de Avenir de la science* (1848).

Maar ook hij keek in 1855 met een kritisch wantrouwen terug naar de Tentoonstelling die in dat jaar alle geesten in de ban had gehouden. Voor de tweede maal is men vanuit alle hoeken van de wereld samengestroomd om een expositie van koopwaar te aanschouwen, schreef hij. Een nieuw soort pelgrimstocht waarvan men is teruggekeerd met de opwekkende gedachte dat ons niets meer tekort zal komen. Is dat niet een teken van de revolutie die in het menselijk denken plaats vindt, een aanduiding dat alle waarden zich wijzigen?

En daarin dreigt het gevaar voor de beschaving: de les van de geschiedenis is dat de verheerlijking van het mechanische en stoffelijke altijd gepaard is gegaan aan een diepe morele en intellectuele inzinking. De macht van de industrie, aldus Renan, leidt noch tot het kwade noch tot het goede - het kenmerkend aspect van de eeuw is er één van een grijze middelmatigheid. Onder de terreur van de middelmaat worden de hoogste waarden in een beschaving: kunst en poëzie, onherroepelijk vernietigd.

Op latere leeftijd werd de instelling van Renan sceptischer, zijn uitzicht op de toekomst pessimistischer (de oorlog van 1870/1 en de Commune hadden hem diep geschokt). Drie jaar voor de dood van Renan vroeg Jules Lemaître hem in een enquête voor Le Temps naar zijn mening over de nieuwe Parijse wereldtentoonstelling van 1889. De ziekelijke Renan had de voorbereidingen van een afstand gade geslagen en verklaarde de feesten te aanvaarden als 'les derniers sourrires d'un monde finissant', een laatste mogelijkheid wellicht voor de mensen om samen te komen en zich onbekommerd testorten in een kinderlijk vermaak.[17.] De pessimistische ondertoon van het *fin-de-siècie* klinkt hier al in zijn woorden door. Renan's opmerking doet denken aan gedachte die in het Wenen rond 1900 werd uitgesproken: onder het opzwepend ritme van de muziek van Strauss walsen we naar de ondergang.

Een sterk besef van nationale glorie was verweven met de organisatie van de wereldtentoonstelling. Zoals men in Frankrijk na 1871 in bepaalde kringen bezield werd door de gedachte van *revanche,* zo vernam men onmiddellijk na 1851 de roep zich op Londen te wreken. Parijs zou Londen moeten overtreffen. Het initiatief werd door Napoleon III vurig gesteund en gedreven door chauvinistische gevoelens werkte men aan de voorbereiding voor een internationale en cosmopolitische tentoonstelling.

De tentoonstelling van 1855 - die weinig succes had en met een financieel verlies werd afgesloten - was doortrokken van een saint-simonistische geest. De voorbereidende commissie is een 'familie' van saint-simonisten genoemd. Het trotste

‘Paleis van de Industrie’ werd ontworpen door Alexis Barrault, broer en discipel van Emile, één van de meest getalenteerde publicisten van de beweging. In 1830 begon de messianistische boodschap van Saint-Simon gehoor te vinden, het industrialisme van 1855 was daarvan het praktische resultaat.

Hector Berlioz gaf uiting aan de artistieke zijde van het saintsimonisme. Op 15 november 1855 dirigeerde hij een eerste uitvoering van *L'Impériale* (opgedragen aan Napoleon III) in het Paleis de l'Industrie. Dat de romantische Berlioz - in tegenstelling tot vele andere romantici - de technische en industriële ontwikkeling niet verfoeide en daardoor geboeid werd, was al eerder gebleken toen hij op 14 juni 1846 - op woorden van Jules Janin - in Rijssel *Le chant des chemins de fer* ten gehore had gebracht.

Wie zich overigens een indruk wil vormen van de ernst, precisie en geestdrift waarmee men de technische vooruitgang documenteerde en populariseerde, die moet de vier dikke delen van de *Revue de l'Exposition de 1867* eens opslaan (in 1862 was de wereldtentoonstelling opnieuw in Londen gehouden, in 1867 verplaatste het circus zich weer naar Parijs). Tot in de uiterste details vindt men in dat tijdschrift de technische veroveringen vermeld en verklaard.

De techniek echter kon De Goncourt niet tot geestdrift brengen. Hij bespotte de tentoonstelling van 1867 als de ‘Fédération de la Matière’ - het was hem duidelijk dat de industrie de

kunst had verdrongen, de veramerikanisering van Frankrijk was ingezet (Flaubert had zich in soortgelijke termen uitgelaten).[18.] Ook Jacob Burckhardt bracht een bezoek aan die 'monsterlijke' expositie om zich - op filosofische gronden, meldde hij in een brief van 24 november 1867 - schamper lachend door de hallen van machinerieën te bewegen.[19.] Voor de moderne pelgrim die naar het Mecca van de machine trok, kon een geest als Burckhardt geen waardering opbrengen. De knieval voor het stoffelijke zag hij als één van de meest vervloekte tekenen van de tijd.

Het sensationele en platvloerse

De eerste expositie die men in meer letterlijke zin als wereldtentoonstelling zou kunnen aanduiden, was die van 1876 in Philadelphia. Er werden daar meer dan tien miljoen bezoekers geteld. De wereld scheen een familie van hard werkende leden geworden. Handel en industrie hadden zich naar alle uithoeken van de wereld verspreid en het westers rationalisme scheen alom te heersen - als de beschaving dan universele trekken had aangenomen, zouden de banden niet hechter worden aangetrokken indien men kon beschikken over een wereldtaal?

In 1879/80 ontwierp Johann Sohleyer een internationale taal die hij *Volapük* noemde. Het eerste congres van aanhangers vond plaats in 1884. Een jaar later verscheen in Nederland het *Woordenboek der wereldtaal* ('Vödasbuk volapüka') van de hand van Servaas de Bruin. In 1887 publiceerde Aug. Kerckhoffs een Franse versie van het woordenboek, voorafgegaan door een grammaticale verklaring van de taal. Typerend is dat dit werk de ondertitel draagt van een 'langue commerciale internationale' (zoals in Nederland de discussie over de wereldtaal vooral plaatsvond via het Handelsblad). De wereldtaal moest bovenal handelstaal zijn. Tijdens de tentoonstelling (*se*top*am* in het Volapüks) van 1889 vond een derde congres plaats, er waren op dat tijdstip al zo'n driehonderd tekstboeken van de wereldtaal in omloop, en het product kon als zodanig in Parijs op de internationale markt worden aangeboden. Twee jaar tevoren echter had de Pool Louis Lazarus Zamenhoff een pamflet gepubliceerd onder de titel 'La lingvo de la Doktoro Esperanto' en binnen korte tijd zouden esperantisten de aanhangers van het Volapük in aantal overtreffen.

Maar het was stellig niet het werk van Johann Schleyer dat de fantasie van de bezoekers aan de expositie van 1889 zou bekoren, die eer viel toe aan een ingenieur: Gustave Eiffel. De Eiffeltoren was de *clou* van de tentoonstelling en op 31 maart van dat jaar smaakte de ontwerper het genoegen de Franse driekleur op de top van zijn bouwwerk te plaatsen.

In Parijs bleek men diep verdeeld over de bouw van de toren. Met name in de literaire wereld toonde men zich vijandig (de Figaro wijdde op 14 juli 1888 het gehele supplement aan de tentoonstelling en de toren). De Goncourt betreurde de bouw van de Eiffeltoren (dagboek, 18 mei 1890) en uit zijn gesprekken met Daudet en Huysmans bleek dat de literatoren pessimistisch gestemd waren en weinig goeds verwachten van de opwinding die de tentoonstelling veroorzaakte (dagboek, 16 juni 1889). Het schijnt dat Paul Verlaine, als hij door de wijken wandelde vanwaar men de toren in aanbouw op zag steken, bewust het hoofd afwendde om het hem gruwelijke aanzicht te vermijden. En in het tijdschrift Le décadent van 1 februari 1889 verwierp Louis Vilatte de bouw van een toren zonder doel of nut als kenmerkend voor de afstomping van de tijd. Die toren, riep hij uit, is de 'triomphe de L'Art pour l'Art, l'apothéose du charlatanisme universel'. Het bouwwerk typert de eeuw, de

eeuw van Victor Hugo misschien maar bovenal - en de wending herinnert aan Flaubert - ‘le siècle des Mufles’.

De wereldtentoonstelling scheen gedomineerd door de zucht naar sensatie en spektakel, het educatief element dat men in 1851 nog zo gepropageerd had, was naar de achtergrond gedreven. Ook de artistieke manifestaties kwamen in dat schelle licht te staan. Julien Tiersot heefteen serie beschrijvingen nagelaten van zijn ‘promenades musicales’ over de tentoonstelling. Met waardering nam hij kennis van de muzikale uitingen vanuit Azië en Afrika waarmee men in Europa nog weinig contact had gehad. Hij was gecharmeerd door de Javaanse bijdrage, het raffinement van de dans, de klanken van de gamelan. De bijdrage van de Russische musici beschouwde hij een verrijking van het repertoire.

Anderzijds bleken de uitvoeringen van contemporaine muziek het niveau van de middelmaat nauwelijks te boven te komen. De eigentijdse muziek bleef volledig in de schaduw en het was duidelijk dat de organisatoren het effect gezocht hadden, de middelen om de massa te frapperen: een concert van vier en twintig militaire bands of het trio uit Rossini's *Wilhelm Tell* door vijftien honderd stemmen gezongen.[20.]

De Russische muziek op de tentoonstelling zou vooral door Debussy bewonderd worden. De concerten die op 22 en 29 juni plaatsvonden, stonden onder leiding van Rimski-Korssakov. Naast bekende namen als Glinka en Cesar Cui, hoorde men daar voor het eerst van Tsjaikovski, Glazoenov en Anatol Liadov. Voor Debussy vormde deze ervaring een belangrijke drijfkracht in zijn ontwikkeling. Mede geïnspireerd door zijn bewondering voor de vernieuwde impulsen van de Russische muziek, nam hij de uitdaging aan de Franse toonkunst te bevrijden van een verstikkend wagnerisme. Hij wilde niet langer *naar* het voorbeeld van Wagner werken, maar de fase *na* de meester van Bayreuth doen inluiden.

Belangrijk als deze contacten zijn geweest voor de ontwikkeling van de Europese kunst (men denke ook aan het enthousiasme van de impressionisten voor de Japanse kunst op de wereldtentoonstelling), dergelijke fortuinlijke ontmoetingen zijn marginaal gebleven. De dominerende indruk was die van stijlloosheid. Renan noemde de stijl van 1889 eclectisch tot in het extreme, en ook de tentoonstelling van 1900 toonde nog alle vulgariteit van de stijlvermenging in de bouwkunst. Al trof men hier en daar de sierlijke lijn van het ‘art nouveau’ aan, de meeste bouwwerken werden nog opgesmukt met koepels en pilaren, met arcaden en arabesken. Van een krachtige eigen stijl was geen sprake.

Voor Frankrijk was de expositie van 1889 van grote betekenis geweest. Betekenis in die zin, schreef E.M. de Vogüé, dat wij ons zelfvertrouwen hebben teruggevonden. De expositie zou hebben bijgedragen tot verzoening en eenheid, tot een hernieuwde wil vooruit te zien en de onderlinge geschillen te vergeten. ‘L'exposition fut avant tout une manifestation morale’.[21.]

Had 1889 een nieuw vertrouwen geschonken, in 1900 bereikte het optimisme een ware climax. Parijs baadde in een licht van hoop en vreugde, nooit tevoren was er op een vergelijkbare wijze met de mogelijkheden van electriciteit gespeeld. Het Electriciteitspaleis symboliseerde de expansieve energie van de westerse mens, de bronnen van kracht schenen onuitputtelijk. Geen tentoonstelling dan die van 1900 heeft sterker ingewerkt op de verbeelding van de tijdgenoten.

Anderzijds klaagde Julius Lessing over het feit dat de idealen van 1851 verbleekt waren en dat een ‘übertriebener Vergnügungslust’ daarvoor in de plaats was gekomen.[22.] Voor sommigen bood de enorme kermis van 1900 een weinig verheffend schouwspel. Jules Lemaître keerde zich in april 1895 al tegen de gedachte van een nieuwe tentoonstelling in Parijs en hij uitte zijn ‘Objections d'un moraliste contre l'Exposition de 1900’. Nog wendt men de frase aan van het ‘feest van vrede en verbroedering’, schreef Lemaître. Dat is een onzinnige dwaasheid - een tentoonstelling is het festijn voor sjacheraars, slavenhandelaars en cosmopolitische

vrijbuiters (het cosmopolitisme kwam in die jaren in toenemende mate in een duister licht te staan - ik kom daar op terug), waarbij Parijs nog geplaagd wordt door een schrikwekkende toename van het aantal hoeren in de straten.[23.]

Na afloop van de tentoonstelling maakte De Vogüé zich kwaad over de liederlijke kwaliteit van het vermaak dat was geboden. Hij had weliswaar geen oog voor de verlepte asfaltbloemen van Lemaître, maar naar zijn mening hing in de drukke straten van Parijs een mistroostige sfeer van verveling en landerigheid, van goedkoop charlatanisme en brute geldklopperij. Voor hem had 1900 'le lugubre fiasco du plaisir' te zien gegeven.[24.]

Duistere zeden misschien, maar de negen en dertig miljoen bezoekers aan de expositie waren door de felle lichten te verblind om daar aandacht aan te schenken. Zij bewonderden de absolute triomf van de machine. De Europese wereldhegemonie bleek hier op onmiskenbare wijze. De toekomst beloofde voorspoed. Dat de totale ontluistering spoedig zou volgen, daarin kon in het Parijs van 1900 vrijwel niemand geloofd hebben. De vermoeide en decadente schrijvers van het *fin-de-sié-*

cle hadden dan wel het begin van het einde voorspeld, maar voor hen die de wonderen van de techniek aanschouwden leek in 1900 een tijdperk aangekondigd dat alle voorafgaande perioden zou overtreffen: zij zagen in de epositie het einde van het begin.

De tentoonstelling van 1900 is de grootste en meest opzienbarende in de geschiedenis van dit fenomeen geweest, maar de oorzaken van verval zijn er reeds aan te wijzen. Het kermiselement had de gedachte van 1851 overwoekerd. Bovendien werd door de snelle ontwikkeling van de communicatie-middelen het leggen van zakelijke contacten op een wereldtentoonstelling van steeds minder belang. Voor de deelnemer werd de jaarbeurs een meer efficiënte en minder kostbare manier om zijn waren op de markt te brengen. De verslappende belangstelling van industriële zijde was één van de grote oorzaken van verval.

Er waren andere oorzaken: Julius Lessing wees in 1900 op het feit dat in 1851 het ideaal van de vrijhandel zegevierde - in de decennia die volgden neigde men in toenemende mate tot protectionisme. Maar ook de gedachte van een internationale verbroedering verslapte. Internationalisme en cosmopolitisme werden verdachte kwalificaties, een intolerant nationalisme begon Europa te verlammen. Weliswaar was in Frankrijk in 1895 Joseph Texte - auteur van een studie over Rousseau en de bronnen van het literair cosmopolitisme - benoemd tot de eerste hoogleraar in de Vergelijkende Literatuurwetenschap (waarvan het internationalisme de ideële motivatie vormde), maar anderzijds was in die jaren de ruzie tussen nationalisten en cosmopolieten in alle hevigheid losgebarsten. De tegenstelling was door Maurice Barrès in deze termen geformuleerd in een artikel in de Figaro van 4 juli 1892 waarmee hij het woord *nationalist* in het politieke jargon introduceerde.

Het was De Vogüé die de inherente paradox van de tentoonstelling van 1900 heeft bespeurd. In ons Babylonië, schreef hij, is ieder land aanwezig en vertegenwoordigd onder een wijdomvattend ideaal van cosmopolitisme. De innerlijke tegenspraak is deze: het ideaal zelf wordt vernietigd door een nationalisme dat alom starrer begint te worden en dat bezield is van de gedachte om de zuiverheid van eigen ras, taal en wetgeving te handhaven of te herstellen. Is dat niet een contradictie die aan de twintigste eeuw opgedrongen zal worden? En hoeveel conflicten zullen er uitgevochten worden om die tegenstrijdige ontwikkelingen met elkaar te verzoenen? Vragen die volgens De Vogüé van vitaal belang zouden blijken - zijn inzicht is helaas al te profetisch gebleken.[25.]

Eindnoten:

1. H. Spencer. *An Autobiography.* New York 1904, dl. I pp. 379/80
2. Chr. Hobhouse. *1851 and the Crystal Palace.* New ed. London 1950, p. 124
3. *Alle* passages uit het dagboek van koningin Victoria vindt men geciteerd in: C.R. Fay. *Palace of Industry 1851.* Cambridge 1951, pp. 44-71.
4. *Letters of the Prince Consort, 1831-1861.* Ed. by K. Jargow. London 1938, pp. 176/7.
5. J. Conrad. *Notes on Life and Letters.* London 1970 (Dent's ed.), p. 106.
6. J. Davidson. *A Selection of his Poems.* Ed. by M. Lindsay. Londen 1961, pp. 183-191. (Inleiding door T.S. Eliot).
7. *The Correspondence of Emerson and Carlyle.* Ed. by J. Slater. New York/London 1964, p. 468.
8. *Lettres de Barbey d'Aurevilly à Trebutien.* Paris 1908, dl. II, p.234.
9. Flaubert. *Correspondance.* Ed. Pléiade 1980, dl. II, p. 34.

10. Voor de tekst van deze aantekening, zie: *Flaubert à l'Exposition de 1851.* Ed. J. Seznec. Oxford 1951. pp. 25-39.
11. Flaubert. *Correspondance.* Paris 1929, dl. V. pp. 299/300.
12. A. Herzen. Geciteerd in: Isaiah Berlin. *Russian Thinkers.* London 1948, eerste hoofdstuk.
13. De citaten van Dostojewski en Toergenjew zijn ontleend aan de desbetreffende delen uit Van Oorschot's Russische bibliotheek.
14. V. de Laprade. *Questions d'art et de morale.* Paris 1861, p. 379.
15. *Lettres inédites de Victor de Laprade* à *Charles Alexandre.* Ed. P. Séchaud. Lyon 1934, pp. 18/20.
16. *op.cit..* dl. II. pp. 221/2.
17. E. Renan. *Oeuvres complètes.* Paris 1948, dl. II, p. 241. p. 249. en p. 1044.
18. E. et J. de Goncourt. *Journal.* Paris 1956, dl. II. p. 317.
19. J. Burckhardt. *Briefe.* Hrsg. von M. Burckhardt. Basel 1961, dl. IV, p. 264.
20. J. Tiersot. *Musiques pittoresques. Promenades musicales à l'Exposition de 1889.* Paris 1889. p. 116.
21. E.M. de Vogue. *Remarques sur l'Expostion du centenaire. Paris* 1889, p. 289.
22. J. Lessing. *Das halbe Jahrhundert der Weltausstellungen.* Berlin 1900. pp. 3/4.
23. J. Lemaître. *Les contemporains.* 7me série. Paris 1899. p. 166.
24. E.M. de Vogüé. In: *Revue des deux mondes 162* (1900). p. 385.
25. *op.cit.*, p. 397.

Herman Blom
W.F. Hermans' kunstvliegen

Willem Kuipers in de Volkskrant van 24 september 1982 heeft lont geroken. In zijn recensie van *Geyerstein's dynamiek* merkt hij op dat Neerlands grootste schrijver wel eens wat verderstrekkende bedoelingen met de serie fraai in hetzelfde sjieke bandje gestoken boekjes *Filip's sonatine, Homme's hoest* en *Geyerstein's dynamiek* zou kunnen hebben. Hij wijst op de formele overeenkomst tussen de titels. Hij waagt zich echter niet aan een inhoudelijke vergelijking. Begrijpelijk, want dat zou een stuk van langere adem vergen. Wel jammer, aangezien het niet onmogelijk is, Hermans' zucht naar structurele functionaliteit kennende, dat er het een en ander boven tafel zou komen. Maar een voorzichtig beginnetje kan men allicht maken.

Filip's sonatine is het eerste boekje van het zo fraai ogende reeksje, waarvan men wel eens gedacht heeft dat het in het leven geroepen is om Hermans' ballingschap in de lichtstad zo comfortabel mogelijk te maken. Deze intentie lijkt me niet uitgesloten en ook alleszins gerechtvaardigd in deze moeilijke tijden. Maar Hermans zou Hermans niet zijn als er achter deze commerciële voortvarendheid niet nog een diepere bedoeling zat. Aan de hand van *Filip's sonatine* is het mogelijk enige vermoedens te dien aanzien een wat steviger basis te geven.

Van Hermans is bekend dat hij pretendeert steeds hetzelfde boek te schrijven. Dat wil zeggen dat hij zijn nihilistische filosofie telkens weer in een andere verhaalwereld uitdraagt: de mens leeft in een chaos en is derhalve niet in staat enige zin noch richting aan zijn leven te geven. Toeval, misverstand, onbegrip, onkunde spelen hem telkenmale parten en het eind van het liedje is dat de mens bedrogen uitkomt. Der Mensch ist die ewig Betrogene des Universums. Zo zegt Hermans over de hoofdfiguur uit zijn toneelstuk *De psychologische test*: ‘Thabor's drama is, heel algemeen, het drama van elk menselijk individu dat, zoals de moralisten het noemen, “zijn weg moet zoeken”, dat, sterker nog, zelfs als het geen weg zoekt, toch altijd een weg gaat en dat bedrogen uitkomt, zelfs als het weet bedrogen uit te zullen komen.’ (p. 87-88)

Thabor's drama speelt zich af in een spionageschool, maar dat is van ondergeschikt belang. Het kan zich overal afspelen en het speelt zich overal af. In het licht van zijn filosofie is het niet onbegrijpelijk dat Hermans belangstelling heeft voor de werken van Sade. In het essay ‘Het sadistisch universum’ zet Hermans uiteen dat Sade's visie op het menselijk bestaan als model goede diensten kan bewijzen. Hij doelt dan op Sade's categorische afwijzing van welke ideologie dan ook: ‘De moraal, de theologie, het recht of de polemologie spelen een rol in de menselijke komedie, maar het blijft een rol en een komedie.’ (p. 26)

Niet alleen Sade's filosofische uitgangspunten echter vertonen een grote overeenkomst met die van Hermans. Ook in romantechnisch opzicht is er gelijkenis. Zo heeft Hermans op verschillende plaatsen te kennen gegeven dat het voor de uitdrukking van de idee in een roman noodzakelijk kan zijn, dat de erin optredende personages eerder personificaties zijn dan psychologische portretten. In de meest bekende roman van Sade, *Justine ou les malheurs de la vertu,* worden we geconfronteerd met zo'n personificatie in de gedaante van de hoofdpersoon Justine. Zij doet heel sterk denken aan Thabor uit *De psychologische test.* Hermans karakteriseert Thabor aldus: ‘Thabor is een minder duistere figuur dan deze filosofen. [die het ene dikke boek na het andere schrijven om aan te tonen dat het bestaan

zinloos is**7** Zij weet waarvoor zij zich inspant en komt er rond voor uit: de glorie en het offer. Zij is oprecht, om niet te zeggen onsympathiek van oprechtheid! De leerstellige toon die zij aanslaat zou haar onverdragelijk maken, als zij niet zo argeloos was. (p. 87) Deze karakterisering is mutatis mutandis direct van toepassing op Justine. Ook Justine gaat haar weg, geschraagd door het vertrouwen in de Goddelijke voorzienigheid en barmhartigheid, maar het komt haar duur te staan, want zij heeft zoals alle ideologische fanatici, misschien wel 'gelijk', maar niet het geluk aan haar zijde. Als Justine, na alle tegenslag, schoffering en peilloos verdriet dan tenslotte haar zuster Mme De Lorsange terugvindt komt er een eind aan haar lijden, maar op een geheel andere manier dan zij zich voorgesteld zal hebben. Als zij op verzoek van haar zuster een raam sluit teneinde een losbarstend onweer te bezweren, wordt zij getroffen door de bliksem, waardoor zij op gruwelijke wijze verminkt aan haar einde komt.

Al de attracties die haar zuster Mme De Lorsange op de juiste wijze geëxploiteerd heeft en die Justine om schimmige redenen van metafysische aard wilde behoeden voor bezoedeling, zonder resultaat overigens, zijn door de voorzienigheid in één klap weggevaagd. Ik meen dat het Hermans is die ergens wijst op de inconsequentie van de reactie van Mme De Lorsange op het akelig einde van haar zuster, het einde althans zoals dat in *Justine ou les malheurs de la vertu* wordt beschreven. Zij trekt zich namelijk terug in een klooster om haar zonden te boeten, terwijl het meer voor de hand had gelegen dat zij zich nog hardnekkiger en onvervaarder aan het kwaad had overgegeven. In *La Nouvelle Justine* heeft Sade deze concessie aan de moraal ongedaan gemaakt en wordt Justine door haar verdorven zuster zelf blootgesteld aan een verschrikkelijk onweer. Wat de zuster hoopt, gebeurt ook inderdaad. Justine wordt door de bliksem getroffen en gedood. Haar zuster piekert er uiteraard niet over in het klooster te treden.

Het thema van *Justine ou les malheurs de la vertu* is door Hermans al eens geparodieerd in de novelle *Hermans is hier geweest.* De hoofdpersoon van dit verhaal, Julia, wordt maar door één wens voortgedreven, het verlangen namelijk de vleselijke zonde te bedrijven. Net zo min als Justine er in slaagt haar kuisheid te bewaren, slaagt Julia er in die kwijt te raken. Het lijkt erop dat Hermans slechts één oorzaak aanwijst voor het mislukken van beider opzet, t.a.v. Justine uiteraard impliciet, namelijk de al of niet aanwezige lichamelijke aantrekkingskracht van de dames. Met andere woorden, wij kunnen ons verbeelden dat alles wat ons overkomt in dit leven op een of andere manier samenhangt met wat wij waardevol, belangrijk en wenselijk achten, maar daarin vergissen wij ons deerlijk, want het is zoiets toevalligs als lichamelijke aantrekkingskracht dat onze lotgevallen in hogere mate bepaalt dan welke hooggestemde of laag-bij-de-grondse opvattingen ook. Justine en Julia zijn allebei een weg gegaan en zijn bedrogen uitgekomen. Justine wordt door de bliksem getroffen, Julia slaat de hand aan zichzelf met dezelfde bijl waarmee ze anderen op wonderbaarlijke wijze voorziet van de door haarzelf zo hartstochtelijk begeerde verleidelijke borstjes.

In *Filip's sonatine* bahandelt Hermans dit thema opnieuw. En hoewel we *Filip's sonatine* zeker geen persiflage kunnen noemen, meen ik dat iets van de vrolijke onverschilligheid waarmee Hermans Julia niet in haar opzet laat slagen, doorklinkt in de plot van deze nieuwe novelle. Tekenend in dit verband is een opmerking van Hermans n.a.v. de opvoering van *De psychologische test:* 'Als Thabor zich aan het slot van het stuk op het feit beroept dat zij zich opgeofferd heeft, antwoordt de man die haar vonnis velt: “Kenmerk van het offer is dat het opgaat in rook” (Hij zegt dit overigens op een veel luchthartiger toon dan bij de opvoering van het stuk door de desbetreffende acteur werd aangeslagen, maar ja, laten we het niet over de

opvoering hebben.)' (p. 87) Ik vermoed dat eenzelfde 'luchthartigheid' Hermans bezield heeft bij het schrijven van *Filip's sonatine.* De curieuze samenloop van omstandigheden, de

spraakverwarring tussen de personages, de oogkleppen waarmee ze rondlopen, het wekt alles tezamen reminiscenties op aan het boulevardtoneel met dit verschil dat Hermans de voorkeur geeft aan de exitus infelix. Wat voor het boulevardtoneel geldt, geldt ook voor *Filip's sonatine.* Het is niet uitgesloten dat er wordt gelachen.

Gerrit Hondijk, de hoofdpersoon van *Filip's sonatine* wordt getekend als een wat steile, methodische, toegewijd uitvoerende kunstenaar. 'Gerrit Hondijk was een weinig erotische man, die helemaal opging in zijn kunst. Wanneer hij niets anders te doen had, oefende hij twaalf uur per dag. [...] Hij leidde een uitermate precies geregeld leven. Feest vierde hij nooit en ook vóór de komst van Aletta in zijn huis, was zijn dagelijks bestaan volmaakt geordend.' (p. 7-8) Gerrit Hondijk lijkt op de gecastreerde Perzische katers die op een gebatikt kussen op zijn vleugelpiano liggen te slapen. Zijn leven evenals het hunne laat weinig ruimte voor verrassingen. Zijn muzikale capaciteiten stelt hij in dienst van Aletta Stroll, de zangeres met wie hij een duo vormt. Hij is de bezielende kracht achter dit duo, wat overigens niet betekent dat hij in muzikaal opzicht tot grote hoogten stijgt. Hij is en blijft een artiest van het tweede plan, een 'begenadigd accompagnateur van een uitzonderlijk vocaal talent.' Aletta Stroll heeft een zoontje, Filip, vrucht van de verhouding van Aletta met Wouter Klim, een vrouwen versierende violist. Nadat deze verhouding stukgelopen is, trekt Aletta met Filip bij Gerrit Hondijk in. Gerrit is al spoedig meer gesteld op Filip dan op Aletta. Filip blijkt veel aanleg te hebben voor de piano. Het duidelijkst blijkt dat op de vijftigste verjaardag van Gerrit. Ter gelegenheid van deze feestelijke gebeurtenis heeft Filip voor zijn 'daddy', die nu de leeftijd bereikt heeft waarop men enige aanspraak kan maken op wijsheid, een sonatine gecomponeerd die hij zelf op de piano uitvoert. Gerrit is zeer onder de indruk van de prestatie van zijn beschermeling. De volgende passage is in dit opzicht veelbetekenend: 'Naast Aletta zat Gerrit op een kleine canapé, zijn arm om haar heen geslagen. In zijn andere hand hield hij de muziek, die door de kleine componist gespeeld werd zonder een enkele fout. Het was Hondijk te moede of hij zijn arm om Filip heen geslagen hield en het leek of de muziek werd voortgebracht door een engel op een onzichtbaar instrument. (p. 13-14)

De laatste zin van deze passage vooral zegt iets over de verhouding van Gerrit Hondijk tot Filip. Hij voelt zich de geestelijke vader van Filip. Op deze vijftigste verjaardag, de onvergetelijkste dag van zijn leven, is Gerrit zich heel scherp bewust van de 'taak' die hij gehouden is op zich te nemen: 'Maar het was meer het gevoel dat deze huldiging in het niet verzinken zou, vergeleken met de huldigingen die Filip later ten deel zouden vallen. En hij zou de leermeester zijn van dat genie! Dieper voldoening dan zich daarvoor weg te cijferen, kon hij zich niet voorstellen.' (p. 13)

Dat Gerrit zich de geestelijke vader voelt en tot op hoge leeftijd blijft voelen, blijkt wel zeer duidelijk, als Filip, bijna veertig inmiddels, zo'n vijfendertig jaar later een bezoek brengt aan Gerrit Hondijk die dan in een bejaardentehuis zit. Hondijk ziet wel degelijk dat Filip een patserige garagehouder geworden is, die een ordinair wijf getrouwd heeft: 'Maar al kon dit [het gesprek] Gerrit eigenlijk allemaal niet zo boeien, toch, hoe langer hij naar Filip keek, hoe meer hij het vroegere kind in hem herkende, hoe vertrouwder hij zich met hem begon te voelen en hoe minder het hem kon schelen wat er gezegd werd, als hij alleen zijn stem maar hoorde, zijn gezicht en handen zag bewegen.' (p. 50)

Het is het vaderlijke 'right or wrong it's my son' dat in deze passage doorklinkt. De sonatine is Hondijk's alibi, het zegel van de virtuele bloedverwantschap. Daaruit is het obsessionele belang ook te verklaren dat Gerrit Hondijk hecht aan de sonatine. Freudiaanse motieven zijn geen onbekend verschijnsel bij Hermans. De vader-zoon

relatie keert bij Hermans in velerlei gedaanten terug. Gerrit Hondijk's liefde voor Filip is op te vatten als een vorm van eigenliefde, liefde voor datgene waarvan hij weet dat hij het niet heeft, maar wat hij wel had moeten hebben, liefde ingegeven door het besef van eigen grenzen. De verteller die er bij diverse gelegenheden blijk van geeft het slagveld als een generaal te overzien geeft een compte-rendu van Hondijk's beperkingen: ‘Een ster was Gerrit Hondijk niet en zou hij nooit worden. Evenmin was hij een heel bijzonder mens. Met nimmer versagende ijver probeerde hij goed te maken wat hem aan genie ontbrak en dit gelukte hem wonderwel.’ (p. 8)

Maar de overwinning op het magere zelfje is natuurlijk definitief als de zoon verwezenlijkt wat de vader niet vermag: ‘Componeren. [denkt Hondijk] Iets achterlaten dat door anderen steeds opnieuw tot leven werd gebracht! Hogere vervulling van een muzikantenbestaan bestond niet. Toch had Gerrit geen berouw dat hijzelf nooit iets van betekenis had gecomponeerd. Al vroeg was het hem duidelijk geweest daarvoor niet in de wieg gelegd te zijn.’ (p. 35).

Gerrit Hondijk projecteert het tegendeel van z'n tekort, muzikale scheppingskracht, in Filip. Het is niet voor niets dat Filip Gerrit Hondijk ‘daddy’ noemt. Uit alles blijkt dat Amerika de geestelijke thuishaven van Filip is. De Amerikaanse levensstijl is hem op het lijf geschreven. Het woord ‘daddy’ past bij deze psychische verworvenheid of misschien beter verwording.

Die projectie is Hondijk's blinde vlek; die belet hem, zoals ook Justine door haar leerstellige rechtschapenheid in haar zicht op de werkelijkheid belemmerd wordt, de berichten uit de samenleving op de juiste wijze te interpreteren.

Het gebrek aan belangstelling van Aletta en Dr. Dr. Ludwig Panzer voor het grote talent van Filip had hem op het juiste spoor kunnen zetten. Alettta, die wéét dat Filip de sonatine niet zelf geschreven heeft, want zij heeft hem het door Wouter Klim gecomponeerde origineel gegeven, stuurt de goedige Gerrit Hondijk met een filosofisch kluitje in het riet. Als Hondijk zich verbaast over de plotselinge aanleg voor viool die Filip aan de dag legt, verklaart zij deze ommezwaai uit de evolutie die de mens in zijn leven doormaakt. Dr. Dr. Ludwig Panzer, de schertsfilosoof en impresario, die natuurlijk ook weet hoe de vork in de steel zit, doet er nog een schepje bovenop. Het is dan ook nodig dat hij eerst diep adem haalt voordat hij zijn visie ten beste geeft:

‘- Ik heb de kleine niet zo van nabij gevolgd, wat zal ik zeggen. Panta rhei, leert de filosoof, alles stroomt. In de loop van zeven jaar wordt de ganse mens verniewd.’ (p. 23)

Filosofische kletskoek uiteraard, maar wat kun je anders verwachten van deze geestverwant van Dr. Otto van Drakensteyn uit Donald Duck of professor Prlwytzkofsky. In de woorden van Panzer klinkt de echo door van zo'n krachtdadige uitroep van Prlwytzkofsky, die deze er weer eens toe brengt zich daarheen te spoeden waar men hem niet nodig heeft: ‘Praw, het is ja ongehoord dat mijne onderzoekingen gehinderd worden! Ik moet weider om de woekering der trulzwam te observeren!’ (Marten Toonder, *Een heer moet alles alleen doen,* de trullenhoedster. p.184) Panzer heeft hetzelfde talent als Prlwytzkofsky om te eclipseren. Maar wat Panzer te melden heeft, dat is niet alleen kletskoek, het is ook ordinaire misleiding, hetzij uit kwade wil om van het gezeur af te zijn, hetzij uit door menslievende overwegingen geïnspireerde angst voor de gevolgen voor Hondijk van de onthulling. Maar Hondijk wil ook misleid worden, of liever gezegd hij is gepredisponeerd van uit zijn verlangen zich in Filip te completeren, om misleid te worden. Hij interpreteert Panzer's gebrek aan belangstelling dat ook op een wijze die zijn luchtkasteel intact laat. Volgens Hondijk is Panzer nooit een echte impresario geweest. Daarvoor was

hij te vriendelijk. Hij was zelfs niet in staat een goede begeleider voor Aletta te vinden toen Gerrit reumatiek kreeg. Hoe zou hij dan hebben kunnen profiteren van de kans die hij in de schoot geworpen kreeg in de persoon van het kleine genie Filip? Gerrit is intelligent genoeg om er een logisch opgebouwde waanvoorstelling op na te kunnen houden. Ach, en waarom zou iemand enige moeite doen om iemand anders van een waandenkbeeld af te helpen waarmee je hem mogelijk nog eens zult kunnen manipuleren. Aletta's gedrag tegenover Gerrit bijvoorbeeld wordt bepaald door de mate van profijt die zij van hem kan trekken. Als Gerrit als accompagnateur voor haar waardeloos is geworden door de gewrichtreumatiek, geeft zij al snel de voorkeur aan haar oude vlam Wouter Klim met wie de toekomst er wat rooskleuriger uitziet. En het huwelijk houdt stand naar alle waarschijnlijkheid omdat Aletta er meer belang bij heeft dan voorheen dat

het zaakje blijft lopen. Zij is een waardig vertegenwoordigster van het menselijk ras, waarvan de individuele leden in hun omgang met elkaar niet zozeer gedreven worden door de gevoelens van liefde, wat dat dan ook mag zijn, maar door een ingewikkeld netwerk van psychische en materiële drijfveren die een bepaalde mate van afhankelijkheid veroorzaken. (zie voor deze opvatting Hermans in een interview met Ben Bos in de Nieuwe Linie. In: *Scheppend nihilisme,* p.71) Die wederzijdse afhankelijkheid die men ook zou kunnen omschrijven als het wederzijds belang dat partners bij elkaar hebben, wordt opgeheven door de gewrichtsreumatiek van Gerrit Hondijk. Hij is niet meer in staat zijn aandeel in het muzikale bedrijfje te leveren, nu net datgene waardoor de schaal gedurende lange tijd in zijn richting doorsloeg, aangezien Aletta kennelijk meer prijs stelde op een carrière als zangeres dan als moeder en minnares. Van de ene op de andere dag staat Gerrit Hondijk daarom met lege én reumatische handen. ‘Het sloeg je met verbijstering, hoe snel het ongeluk kon toeslaan’ is dan ook de bittere gedachte van Gerrit kort na zijn glorieuze vijftigste verjaardag. (p. 18)

Overigens is hij niet de enige speler in deze loterij met alleen maar nieten. Aletta verongelukt in de sportwagen van haar zoon, die er zelf natuurlijk ongedeerd vanaf komt. Dr. Dr. Ludwig Panzer wordt gevangen genoemen als de Duitse troepen in Nederland capituleren. Na een paar dagen komt hij wel weer vrij want hij had niemand iets misdaan. Toch sterft hij kort daarop. Wouter Klim sterft aan kanker. De parallel met Gerrit en Justine dringt zich op. Niemand heeft iemand iets misdaan maar de een sterft hetzij door de bliksem hetzij door een noodlottig ongeval of gewoon zomaar, de ander krijgt reumatiek. Het verband met wat er in een leven goed of fout gegaan is, is volledig zoek, een andere formulering van de aloude wijsheid dat in het aangezicht van de dood iedereen gelijk is. Maar misschien krijgt Gerrit toch een voorkeursbehandeling. Het vonnis wordt aan hem op subtieler wijze voltrokken. Hij wordt daardoor een uitverkorene, een gekruisigde die in de langzame dood die hij sterft de mens tot lering strekke, dat welke weg hij ook gaat, hij altijd bedrogen uitkomt.

Gerrit moet het pianospelen opgeven. De reumatiek in zijn handen dwingt hem daartoe. De enige voor hem acceptabele manier om zijn leven te geven wordt hem daardoor ontnomen. Maar alsof het nog niet genoeg is, dat Gerrit's directe bestaansreden ontmanteld wordt, blijkt op zijn levensavond dat de geniale prestatie van Filip een fake is geweest.

Filip komt Hondijk samen met zijn vrouw Doris in het bejaardentehuis opzoeken. Filip loopt dan tegen de veertig Gerrit moet dan bijna tachtig zijn, want hij is twintig jaar ouder dan Aletta Stroll. Als we even aannemen dat Aletta twintig was toen Filip geboren werd, moet Hondijk op dat moment veertig geweest zijn. Als Filip Gerrit in het bejaardentehuis opzoekt, moet deze derhalve veertig plus laten we zeggen achtendertig jaar is achtenzeventig jaar oud zijn. Filip vertelt Hondijk tijdens dat bezoek dat hij de sonatine gekopiëerd heeft. Het was een jeugdzonde van Wouter Klim, die zijn moeder hem gegeven had. Met recht kan men zeggen dat er een offer in rook is opgegaan. Men herinnert zich dat Gerrit bereid was zichzelf weg te cijferen voor de muzikale carrière van Filip en dat hij steeds is blijven hopen dat het genie Filip eens tot volle wasdom zou komen. En hoop doet leven. Je zou er koude handen van krijgen. Maar gelukkig is Doris er nog. Vrij als zij is van iedere pretentie, ziet zij de dingen in het juiste perspectief. Zij breit een paar echte wollen polsmoffen voor Hondijk want “t Is al treurig genoeg dat je geen piano meer kan spelen dad.[-] Zo

naar dat je niet meer spelen kan, ik meen het. Maar koude handen, dat is iets wat niemand verdiend heeft.' (p. 56)

Willem Kuipers heeft bezwaar tegen 'het tevoorschijn getoverde slot: Filip bleek de sonatine overgeschreven te hebben.' Hij legde daarmee de nadruk op het compositorische aspect van dit gegeven. Dan, inderdaad maakt het de indruk van een tour de passe om een verrassende wending aan het verhaal te geven. Maar het is helemaal geen verrassende wending. Het ligt in de lijn van het filosofisch verwachtingspatroon dat Hermans hier consequent weeft. Dé mens, hoe hij zich wendt of keert, komt bedrogen uit, wordt gemarteld, misbruikt als gevolg van zijn wensen, ideeën, verwachtingen die tenslotte altijd geheel of gedeeltelijk ontmaskerd worden als waanvoorstellingen. Justine wordt verkracht, gepijndigd, onteerd en tenslotte door de bliksem vernietigd. Hoondijk wordt bedrogen, gebruikt door Aletta, geteisterd door de reumatiek en krijgt tenslotte de genadeslag als hij te horen krijgt dat datgene wat hij gedurende een groot deel van zijn leven beschouwd heeft als de rechtvaardiging van zijn bestaan een 'leugentje uit liefde' is geweest van een jongetje van een jaar of tien voor de verjaardag van zijn daddy. Dat is Justine tenminste nog bespaard gebleven.

Inderdaad, in filosofisch opzicht schrijft Hermans steeds hetzelfde boek. Voor de inkleding van zijn ideeën beschikt Hermans echter over een goed gevulde trukendoos. Ik heb er al op gewezen dat in *Filip's sonatine* de verteller als een generaal het slagveld overziet. Op verschillende plaatsen blijkt dat. Slechte kritieken kreeg hij nooit en Aletta's roem steeg voortdurend, maar toch, *achteraf gezien,* eigenlijk eveneens zonder ongekende hoogten te bereiken.' (p. 19 cursivering van mij)

Uit een andere plaats blijkt eveneens dat het vertellers-nu niet samenvalt met het verhaal-nu. De inhoud van de passage stelt ons bovendien in staat ons een beeld te vormen van de verteller. Dat beeld komt verdacht veel overeen met dat van W.F. Hermans.

'In die dagen werd het concertpubliek nog niet voor zo geemancipeerd gehouden als nu en de ochtendbladen haalden het niet in hun hoofd dergelijke intimiteiten aan de grote klok te hangen.' (p. 9)

De volgende passage versterkt deze indruk.

'Wat een heerlijke jeugd [de jeugd van Filip die niet naar school gaat en les krijgt van Gerrit Hondijk], tienmaal beter besteed dan de jeugd van gewone kinderen, die meestal voorbijkruipt in verveling en stompzinnigheid.'

Bovenstaande wat grimmige uitspraken zouden niet vreemd klinken uit de mond van Hermans als persoon. En een dergelijke uitspraak is nog wel een enkele maal aan te wijzen. Nu is het verder niet van belang hier omstandig aan te tonen dat er in dit verhaal een auctoriale verteller aan het woord is, die overigens in zoverre van het klassieke type auctoriale verteller afwijkt dat hij niet naar zichzelf verwijst door middel van ik. Evenmin is het van groot belang te konstateren dat we deze auctoriale verteller naar alle waarschijnlijkheid wel mogen vereenzelvigen met W.F. Hermans, hoewel we het principiële onderscheid tussen auteur en verteller natuurlijk niet uit het oog mogen verliezen. Wel is het belangrijk vast te stellen dat er een organiserend principe is dat niet gebonden is aan de ruimte en tijd van het verhaal. Dat heeft namelijk bepaalde consequenties voor de interpretatie van het verhaal. Zo is er een aardige prospectieve verwijzing naar de illusoire roem van Filip, die het filosofisch kader waarin de tekst geplaatst moet worden, versterkt. Als Filip op de vijftigste verjaardag van Hondijk de sonatine speelt, staan er twee kelners te luisteren:

- Hij is een kleine Mozart, zei de ene en de andere zei:

- Om de waarheid te zeggen, hier in dit hotel hebben al heel wat wonderkinderen gelogeerd. Namen schoten hem blijkbaar niet te binnen, want die noemde hij niet. (p. 14) Filip's naam zal hem zéker nimmer te binnen schieten. Maar er zijn interessante manifestaties van het organiserend principe.

Willem Kuipers suggereert dat de drie novelles wel eens een reeks zouden kunnen vormen, wat de verwachting wettigt dat er overeenkomsten in inhoudelijk opzicht tussen de drie verhalen zijn. In *Geverstein's dynamiek* zou Hermans bijvoorbeeld de humbug van de moderne kunst aan de kaak stellen. In *Homme's hoest* wordt 's mensen onmacht behandeld zich te verzetten tegen de noodlottige loop der dingen, gesymboliseerd in de machinaties van de schone betoverende twintigste eeuwse Helena, die overigens de traditionele verleidingstechnieken perfect blijkt te beheersen. In al deze gevallen is de mens de dupe van de schone schijn. Veelbetekenend is het dat Helena juist de bezitters van Rolls Royces en Jaguars, deze statussymbolen, uiterlijke kenmerken van rijkdom, als haar

slachtoffers kiest. Evenals in *Geyerstein's dynamiek* speelt in *Filip's sonatine* de kunst een belangrijke rol. Hermans heeft de tragische gang van de mens gesitueerd in een kunstenaarsmilieu. Is *Filip's sonatine* misschien ook exemplarisch voor de houding van de mens tegenover kunst en kunstenaars? Daar zijn sterke aanwijzingen voor. Van een zich onbeschaamd manifesterende auctoriale verteller moeten we op alles bedacht zijn. Dat blijkt ook nodig.

Zo was de kleine Filip toen hij nog optrok met Gerrit en Aletta, zeer bedreven in het bevestigen van de knoopjes in het klaargelegde schone rokoverhemd. ‘Heel handig, zonder het vies te maken, prikte hij ze in het witte hardgesteven front, waar ze blonken *als kleine vliegen van diamant.* (p. 7 onderstreping van mij)

Later in het bejaardentehuis als Doris zich verbaast over de hobby van Hondijk om allerlei kunstvliegen te verzamelen, herinnert Filip zich zijn vroegere vaardigheid.

- Weet je nog dad, zei Filip, vroeger?

En met zijn gezicht naar Doris gekeerd, zei hij:

- Ik prikte vroeger zijn overhemdknoopjes in het front van zijn rokoverhemd als hij ging optreden, dat vond ik zo leuk, dat wou ik iedere avond doen. Weet je nog dad? (p. 46)

Zoveel plezier beleefde de kleine Filip aan de knoopjes die op kunstvliegen leken, wat een observatie van de verteller is die Filip onmogelijk kan weten, dat hij het zich dertig jaar later nog herinnert. Het gesprek over kunstvliegen roept in Filip de gedachte aan de overhemdknoopjes op, waarschijnlijk zonder dat hij zich de gelijkenis bewust is. Dat onbewuste strevingen, gedachten e.d. volgens Hermans licht kunnen werpen op iemands manifeste gedrag is bekend. Aangezien de verteller al verschillende malen heeft laten zien de verhaaltouwtjes stevig in handen te hebben, kan dit rapprochement gevoegd bij Gerrit's passie voor kunstvliegen geen toeval zijn. De argeloze Doris geeft de oplossing van het raadsel. Filip is de kunstvlieg.

- Kunstvliegen, stelde Doris, je moet wel zo dom zijn als een vis, om het verschil tussen een vlieg en een kunstvlieg niet te zien.

- Misschien zien ze dat wel degelijk, opperde Gerrit en bijten ze juist daarom.

- Ach natuurlijk, meende Filip, net als mensen. Als het maar namaak is, is het mooi.

- Als het maar schittert en blinkt, zei Doris met een lachje, dan happen ze. Net als ik. (p. 46-47)

Doris' zelfkennis is bewonderenswaardig. Zij heeft gehapt, want ze heeft de schitterende en blinkende kunstvlieg Filip aan de haak geslagen. Zij lijkt dan ook enigszins op een vis.

‘Dik, maar met kleine borsten, liep ze van haar heupen af naar boven spoelvormig toe. En ook naar beneden liep zij spoelvormig toe, want haar benen waren slank en welgevormd. Ze deed denken aan een figuur zoals je op schilderijen van Campigli zag, of aan een boeddha van speksteen.’ (p. 54)

Het spoelvormige doet denken aan de vorm van een vis. In de (vrouwen)figuren van Campigli, die overigens niet spoelvormig zijn, keert het gestileerde van de vissevorm terug.

En Gerrit Hondijk, is hij net zo dom als een vis, als de forellen die hij vroeger graag ving, dat hij het verschil tussen de kunstvlieg Filip en de echte componist niet heeft gezien? De forel die gevangen wordt met kunstvliegen speelt wel een belangrijke rol in het leven van Gerrit Hondijk. Toen hij nog geen reumatiek had ving hij ze, ‘Die Forelle’ van Schubert heeft hij samen met Aletta op de plaat gezet en uitgerekend

van die plaat wordt een remake gemaakt. Het enige wat er van Gerrit Hondijk stand houdt, is 'Die Forelle'. Daarmee in tegenspraak lijkt het feit dat tijdens de verhuizing naar het bejaardentehuis van de drie platen waarop liederen van Aletta en Gerrit opgenomen zijn, nu juist de opname van 'Die Forelle' gebarsten is. Ik geloof dat dit ongelukje opgevat moet worden als een valse prospectieve verwijzing die als functie heeft de aandacht te vestigen op juist deze plaat. Deze valse prospectieve verwijzing wordt trouwens onmiddellijk daarna 'gecorrigeerd' door de haast terloopse mededeling dat Gerrit de scherven van het plaatje in zijn bureautje legt 'zonder goed te kunnen verklaren waarom hij ze niet weggooide'. (p. 39)

De correctie is volledig als een platenmaatschappij bericht dat 'Die Forelle', gezongen door Aletta Stroll, begeleid door Gerrit Hondijk, uitgekozen is als nummer van een grote langspeelplaat die 'Stemmen uit de dertiger jaren' zal gaan heten. Nee, er is geen twijfel aan. Gerrit Hondijk is de forel. Wie de tekst van 'Die Forelle' van Schubert erbij neemt, kan alleen maar gesterkt worden in deze overtuiging. De thematische overeenkomst tussen het lied en de novelle is overduidelijk. Ter illustratie laat ik hier de volledige tekst van het lied van Schubert volgen.

'Die Forelle' van Schubert

In einem Bächlein helle,
Da schoss in froher Eil'
Die launische Forelle
Vorüber wie ein Pfeil

Ich stand an dem Gestade
Und sah in süsser Ruh
Des muntern Fischleins Bade
Im klaren Bächlein zu
Des muntern Fischleins Bade
Im klaren Bächlein zu.

Ein Fischer mit der Ruthe
Wohl an dem Ufer stand,
Und sah's mit kaltem Blute,
Wie sich das Fischlein wand.

So lang' dem Wasser Helle
So dacht' ich, nicht gebricht
So fängt er die Forelle
Mit seiner Angel nicht
So fängt er die Forelle
Mit seiner Angel nicht.

Doch endlich ward dem Diebe
Die Zeit zu lang
Er macht das Bächlein tückisch trübe
Und eh' ich es gedacht
So zuckte seine Ruhte
Das Fischlein, das Fischlein zappelt dran
Und ich mit regem Blute
Sah die Betrog'ne an
Und ich met regem Blute
Sah die Betrog'ne an

Wie 'ein Fischer' even vereenzelvigt met de 'condition humaine', die Forelle met de mens, c.q. Gerrit Hondijk en 'ich' met Hermans of de lezer ziet het plaatje al snel voor zich. 'So lang' dem Wasser Helle nicht gebricht / So fängt er die Forelle / Mit seiner Angel nicht. Helaas, op dit ondermaanse bestaat aan 'Wasser Helle' een

ernstig tekort, niet alleen in letterlijke maar ook in figuurlijke zin. De mens is niet in staat de werkelijkheid om hem heen te ordenen, inzicht te krijgen in zijn positie in de kosmos. Vroeg of laat, maar meestal vroeg ‘macht [der Fischer] das Bächlein tückisch trübe en voordat je het weet, spartelt de mens hulpeloos aan de haak van de meedogenloze visser die het bestaan is. En de lezer blijft niets anders over dan ‘die Betrog'ne mit regem Blute’ aan te zien en af te wachten tot zijn beurt komt, als die al niet gekomen is.

Gerrit Hondijk maakt op deze universele wet geen uitzondering. Zoals de forel in troebel water de kunstvlieg aanziet voor een echte vlieg, ziet Gerrit Hondijk de kunstvlieg Filip voor een echte vlieg aan. Zijn blik wordt vertroebeld door zijn onbewuste verlangen in Filip zijn geestelijke erfgenaam te zien, degene die zijn creatieve onmacht zal compenseren. Hoe ‘dom’ dat eigenlijk wel is, wordt door Gerrit zelf geformuleerd. Als Doris de platte dozen met de opgeprikte kunstvliegen ziet, zegt zij:

- Wat origineel! Kunstvliegen! Ik heb in mijn leven tot dusver alleen nog maar iemand gekend die echte vliegen opprikte.

- Ja natuurlijk, zei Gerrit. Maar er komen toch steeds meer liefhebbers die ze verzamelen, hoor. En het gekke van kunstvliegen is, dat ze eigenlijk niet de minste overeenkomst hebben met echte vliegen. (p. 46)

Met andere woorden, wie het verschil tussen een echte vlieg en een kunstvlieg niet ziet, moet met blindheid geslagen zijn. Gerrit in ieder geval laat zich net zo gemakkelijk als de oliedomme Doris - maar die wéét het tenminste nog van zichzelf - misleiden door de bedrieglijke schittering van de kunstvlieg Filip, schittering gesymboliseerd door de sonatine. Hij hapt gretig in het aas. Het levert, o ironie, deze kenner van de muziek een stevige indigestie op. Gerrit Hondijk staat voor de mens die altijd wel in staat is zich een rad voor ogen te draaien op welke manier dan ook. Hondijk heeft zich vergaloppeerd door zijn liefde voor de kunst, Thabor door haar rotsvaste vertrouwen in het nut van spionageactiviteiten, Justine leeft in de waan dat wie in het goede blijft volharden, tenslotte beloond zal worden. De mens wil bedrogen worden. En aangezien de lezer ook maar een mens is, ontkomt hij niet aan deze ijzeren wet. Want niet alleen de principiële onmacht van de mens om in dit troebel bestaan het verschil te zien tussen echte vliegen en kunstvliegen is door Hermans tot thema in Filip's sonatine gekozen. Wij mogen niet vergeten dat het ook de schittering van de kunstvlieg is, die de mens op een dwaalspoor brengt. Niet voor niets zegt Gerrit dat er steeds meer verzamelaars van kunstvliegen komen. Dat lijkt toch sterk op een uitval naar het moderne kunstbedrijf waar het onderscheid tussen charlatan en ware kunstenaar langzamerhand verloren dreigt te gaan, of liever gezegd van geen belang meer wordt geacht. In dit licht is een andere opmerking van Gerrit veelbetekenend. Hij oppert dat de mensen wel degelijk het verschil tussen een vlieg en een kunstvlieg zien, maar dat ze juist daarom bijten.

Het lijkt me dat dit neventhema de inhoudelijke eenheid vormt van de novelles die in de ‘zwarte’ reeks van de Bezige Bij uitgegeven worden. De aanbidding van het gouden kalf zou men dit thema kunnen noemen om het in een mooie, eerbiedwaardige traditie te plaatsen. In zijn opstel ‘Klaas boven Klaas’ in de bundel *Het sadistisch universum 2* ontwikkelt Hermans enige gedachten over wat mooi is in onze moderne consumptiemaatschappij:

‘Alles wat ouder dan honderd jaar is, is ‘antiek’. Antiek: dat wil in het algemeen zeggen mooi - deze stelling wordt van jaar tot jaar onwaarachtiger. Anno 1968 is alles wat ouder is dan honderd jaar, nog lang niet mooi, het meeste dat ouder is dan honderdvijftig jaar is dat echter nog wel. Het is tenminste met grote degelijkheid vervaardigd (anders was het immers geen honderdvijftig jaar in stand gebleven) maar dat niet alleen: het is ook met kunstzinnigheid vervaardigd. Want in die tijd was het moeilijk een ding te maken en daarom maakte men de dingen bij voorkeur zó, dat ze niet gauw zouden verslijten en niet gauw lelijk zouden worden gevonden. (p. 121-122)

Hermans beweert in dit opstel niet zozeer dat er geen mooie dingen meer bestaan in de twintigste eeuw. Wel meent hij dat het begrip ‘mooi’ veel problematischer is geworden. Hij signaleert ook dat er een geweldige hoeveelheid pseudomooie dingen geproduceerd wordt om de behoefte van Welvaartsklaas aan ‘schoonheid’, uiterlijk teken van rijkdom, te bevredigen. Het lijkt mij niet onmogelijk dat Hermans in zijn novelles de moderne mens ten tonele voert die zich op zijn jacht naar aanzien al te gemakkelijk knollen voor citroenen laat verkopen, ja zelfs de voorkeur geeft aan de knollen boven de citroenen, omdat knollen nu eenmaal groter en indrukwekkender zijn dan citroenen. De moderne mens is slechts geïnteresseerd in uiterlijke schijn, niet in de intrinsieke waarde van iets. Eén ding telt voor hem: kan ik er de blits mee maken of niet?

Zelfs de argeloze liefhebber van de boeken van Hermans lijkt op zijn tellen te moeten gaan passen, want het ziet er naar uit dat Hermans de lezer niet alleen met de inhoud van zijn boeken een lesje leert, maar ook met het uiterlijk ervan. Zijn

prachtig uitgevoerde boekjes, waarvan de prijs Jan Modaal's literaire budget zeker te boven gaat, hebben alle kenmerken van de kunstvlieg waarin Hondijk zich verslikt heeft. De grote meester in Parijs legt waarschijnlijk grinnikend als een tweede Geyerstein de guldens op keurige stapeltjes van tien. En dan te bedenken dat ik alle drie de boekjes in mijn boekenkast heb staan.

Soest, april 1983

[Vervolg Uit het jeugdige leven van Melchior Blovoet]

vervolg van pag. 51

intussen toch wel hebben begrepen dat de vriendelijke grijze vreemdeling de schurk was die mijn moeder had verleid, mijn werkelijke vader, na jaren weer van tijd tot tijd opdagend vanwege het opgroeiende zoontje, al dan niet ontboden.

Maar ik had het niet door. En heb voorgaand scènetje zelfs zo diep de lichtschuwe lagen van mijn zieleleven in gezonden, dat ik het mij eerst herinnerde toen mijn moeder mij bij het naderen van haar ouderdom de waarheid omtrent mijn afkomst - nee, niet bekende natuurlijk, zo was het niet, meedeelde. Daar had ze, gezien haar latere openhartigheid in de moeder-zoon-relatie, danig mee gedraald, ik was achterin de dertig. Oom Dan was toen allang dood. Hij en zijn vrouw kwamen om tijdens het bombardement van Rotterdam waar ze zich om ik weet niet welke reden bevonden, de 13e mei 1940. Ik denk maar dat ze veel bespaard is gebleven. Hij was één van de aardigste mensen die ik als kind en jongen heb gekend. Nauwelijks gekend maar toch - Vader Dan.

Toelichting bij ‘Melchior Blovoet’

Dat Hans Andreus in de laatste jaren van zijn leven bezig was met een nieuwe roman, was wel bekend. In De Revisor van juni 1976 (3e jrg. nr. 3) schreef Paul Beers in de inleiding tot zijn interview met Andreus (‘Overlevende van een tweeling’): in voorbereiding zijn de dichtbundel *Noordenwind* en de roman *Uit het dichterlijke leven van Melchior Blovoet.*' Die dichtbundel kwam postuum uit onder de titel *Laatste gedichten* en het manuscript van de roman werd in min of meer voltooide vorm in Andreus' nalatenschap aangetroffen.

‘Min of meer voltooid’: het is moeilijk te beoordelen hoe definitief de versie van het verhaal in het manuscript is.

De titel is iets veranderd. Het werd *Uit het jeugdige leven van Melchior Blovoet,* waaraan als ondertitel is toegevoegd: ‘een novelle en tijdsbeeld’. Oorspronkelijk stond er alleen het woord ‘novelle’.

Het manuscript bestaat na het titelblad uit 59 bladen, alle aan één kant met de typemachine beschreven. Op het laatste blad staan streepjes onder de tekst en een datering ('76), wat erop wijst dat het verhaal in elk geval was afgerond. Het meest opvallende aan het manuscript is, dat de bladen 1 tot en met 51 soms zeer royaal voorzien zijn van veranderingen in handschrift. Bovendien zijn in een enkel geval herziene tekstfragmenten op strookjes papier getypt, die aan de originele bladen zijn vastgeniet. Daarbij werd dan een schrijfmachine gebruikt met een kleiner lettertype. Op blad 51, waar Andreus erg in de verbeteringen heeft zitten ‘knoeien’, staat bovenaan met grote letters: ‘OVER!!’. De bladen 52 toten met 59 vertonen maar een heel enkele correctie in handschrift. Het kan zijn, dat Andreus er nog niet toe gekomen was, deze acht bladen grondig door te werken. Het kan ook zijn, dat hij er weinig te verbeteren vond. Of dat hij ze al ‘in het net’ overgetypt had. Hoe dan ook, het is zeker dat de nagelaten versie van *Melchior Blovoet* nog niet als persklaar

manuscript bedoeld was. Dat bewijzen de opmerkingen die hier en daar in de marge of op een tussengevoegd blanco blad zijn geschreven en die betrekking hebben op de inhoud. Ze laten zien dat Andreus over sommige details in het verhaal nog aarzelde.

Het hier gepubliceerde fragment bestaat uit de tekst van de bladen 1 tot en met 20 van het manuscript, alsmede drie regels van blad 21. Op enkele plaatsen zijn evidente fouten stilzwijgend verbeterd.

De volledige tekst van de novelle zal te zijner tijd opgenomen worden in het tweede deel van het Verzameld Werk.

Jan van der Vegt

Richter Roegholt

Twee gedichten

Trots

Mijn hart zal nimmermeer berooid
zijn, noch mijn huid onschuldig, want
jouw ogen zagen mij, je hand,
mijn lief, zei zij, vergeet ik nooit.

Wanneer ons samenzijn voltooid
was, zie ik hoe jij op de rand
van t bed, zo na, zat, zo verwant,
dat beeld van jou vergeet ik nooit.

Zou liefde soms als stuivend zand
door tijd en ruimte zijn verstrooid;
of zou zij soms, door dwang gekooid,
vergeten hoe zij heeft gebrand;
mijn liefde, die ons heeft getooid,
is trots, want jou vergeet ik nooit.

Fluweel

Nu spant, ontspant zij zich, komt heel
dicht bij en doet haar ogen dicht,
terwijl een gloed haar huid verlicht
van liefde zachter dan fluweel.

Haar gladde rug, haar mond, haar keel,
het hoofd naar achter als zij zwicht
voor de verwachting van het licht,
de gloed van liefde als fluweel,

totdat zij spant, ontspant en heel
dicht bij komt met haar ogen dicht
en trillend in de kussens ligt,
gebed in liefde als fluweel.

Jacques Kruithof
Hoe ik om het leven kwam

Tegen het einde van Vladimir Nabokovs roman *Look at the Harlequins!* wordt Vadim Vadimowitsj, hoofdpersoon en verteller, door een ernstige verlamming getroffen. Dat brengt hem ertoe, de draad van zijn verhaal bij het begin van een nieuw hoofdstuk weer op te nemen met een korte uiteenzetting:

'Er bestaat een oude regel - zo oud en banaal dat ik me schaam hem op te schrijven. Laat ik er een versje van maken - om de oudbakkenheid te stileren:

> De ik in het boek
> kan niet dood in het boek.

Ik heb het natuurlijk over serieuze romans. In de zogenaamde *Planchette-Fiction* kan de onbekommerde verteller, na zijn eigen dood te hebben beschreven, aldus verder gaan: 'Toen stond ik op een onyx trap voor een grote gouden poort, te midden van een menigte eveneens kaalhoofdige engelen...'

Leuk voor getekende moppen, folkloristische flauwekul, een belachelijke atavistische waardering voor kostbare mineralen!

En toch -

1.

En toch - al ken ik geen romans die zo drastisch verkeerd aflopen, er zijn wel een paar verhalen, van alleszins serieuze schrijvers, waarin de ik-figuur het tijdelijke voor het eeuwige verwisselt. Daarbij laat de auteur niet alleen een personage sneuvelen, hij schiet er meteen zijn verteller bij in, en het ligt voor de hand dat zo'n merkwaardig sterfgeval in het slot van het verhaal plaats grijpt.

Zo schreef de Engelse dichter Thomas Hood (1799-1845) een kleine vertelling over een ballonvaarder, een van de technische pioniers uit zijn tijd, onder de waarschuwende titel *A Tale of Terror.* De ik-figuur neemt op een van zijn vluchten een onbekende passagier mee. Het is een man die geniet van het opstijgen, heel anders dan de ik van zijn zenuwachtige klanten gewend is, en die schreeuwt van plezier bij iedere zak ballast die leeg geschud wordt. Het kan hem niet hoog genoeg gaan, daarom gooit hij al zijn kleding overboord. Dan blijkt hij uit een krankzinnigengesticht te zijn ontsnapt: hij denkt op de maan te wonen, en natuurlijk maakt deze 'lunatic' van de kans gebruik om met de ballon zijn huis weer op te zoeken: 'als ik deze mand wat lichter gemaakt heb, zijn we erzo'. De ik-figuur besluit zijn avontuur dan met de zin: 'Toen hoorde ik niets meer, want plotseling kwam hij op me af, greep me bij de keel, en...'.

Iets dergelijks gebeurt er aan het einde van *Ars Moriendi,* een verhaal van S. Vestdijk uit 1932. De ik-figuur hier vertegenwoordigt een of ander Ancien Régime, dat tijdens een opstand in het negentiende-eeuwse Frankrijk door het gepeupel wordt belaagd. Hij vertelt hoe hij samen met een handvol vrienden op een fraai landgoed verzet biedt, en 'na een worsteling' in de kraag gegrepen wordt. Daarna hangen ze hem op aan de hoogste boom in het park, terwijl de rabauwen eenden en zwanen dood knuppelen, en in de hele omtrek vernielingen aanrichten. De laatste alinea luidt dan:

'Ik ben dicht bij de zwaan, die zich laat naderen zoals nooit bij haar wantrouwend leven. Zij is zo wit als een gletscher. In kniel bij haar neer. Nauwelijks valt de plaats

te zien, waar de ronding van de hals van richting veranderd. Wat zonderlinge wervels; en nergens bloed. Heerlijk zo koel naast haar te liggen, de veren te strelen, één met haar te worden, en, voor ik met haar op ga vliegen, die hals in een dromerige zelfverzekerdheid als een lange donzen das om mijn hals te slaan'.

Het derde, en voorlopig laatste verhaal heeft een onschuldiger titel dan de vorige: het is *De muur van Jakob,* van de in 1929 geboren Tsjechische schrijver Ivan Vyskocil. De ik-figuur neemt in zijn nieuwe auto een vrouw mee, die hem eerst wat rond laat rijden, en vervolgens bij haar thuis voor de koffie uitnodigt. Ze spreekt hem aan met de naam Jakob, verwart hem kennelijk met haar weggelopen echtgenoot, en vertelt nadat de vergissing duidelijk is geworden, dat zij vergif in de koffie heeft gedaan. De ik raakt in paniek, die door de ontkenning en het 'luidkeels lachen' van zijn gastvrouw nog verhevigd wordt, en rent het gebouw uit. 'Ik gooide het portier van de wagen open, startte in één ruk de motor en trapte het gaspedaal helemaal in. In de schemer en de opwinding vergat ik dat de straat in een hoge muur eindigt'.

Strikt genomen gaan deze drie ik-figuren de weg van alle vlees niet *in* de tekst. Bij Thomas Hood moet de lezer de slotzin nog voltooien, bij Vyskocil denkt hij er nog een enkel zinnetje bij, en Vestdijk verbergt het hennepen venster in een metafoor. Toch is in geen van de drie verhalen sprake van een 'open einde': de aanvulling met een hele of halve volzin is onvermijdelijk, en de richting wordt door de auteur voorgeschreven. Het heeft veel weg van een bepaald soort filmslot: voor de toeschouwers is het aardig, dat in het laatste beeld van *Butch Cassidy and the Sundance Kid* de beide helden 'bevriezen', maar bij het oorverdovende salvo dat er klinkt, zijn ze niet minder reddeloos verloren. De slotsom van deze verhalen is navenant.

Het drietal dat ik hier heb samengevat, is niet enkel merkwaardig omdat de schrijvers hun verteller zo onbarmhartig de das om doen. Was dat alles, dan ging het om curiositeiten. Ze worden pas werkelijk interessant, wanneer je gaat letten op reacties van lezers.

Ik heb deze verhalen meermalen voorgelegd of verteld aan zowel geroutineerde als beginnende lezers, oude rotten en studenten. Telkens was het algemene gevoel: er is hier iets loos, dit is onbevredigend. Het verhaal wilde er, met deze 'ontknoping', bij haast niemand in, en ik bedoel dat letterlijk. Soms bleef de reactie beperkt tot een 'hè, hè, is dat nu alles', maar dikwijls bezorgde het slot mijn proeflezers een gevoel van onbehagen dat blijkbaar verder reikte dan eenvoudige teleurstelling: ze tekenden bezwaar aan.

Er moet iets bijzonders aan de hand zijn, waardoor lezers met zulke teksten ontevreden zijn. Er schort iets aan hun lectuur, en ze nemen geen genoegen met 'het pernicieuze slot' (Vestdijk) van wat ik nu maar *het fatale ik-verhaal* doop. Klaarblijkelijk is zo'n gruwelijk uiteinde te veel van het goede, en gaat de lezer op zijn ponteneur staan.

Wellicht onthult dit verzet het een en ander van wat er onder het lezen in onze hoofden gebeurt: de toedracht van de lectuur. Misschien werpt het ook enig licht op de beweegredenen van de boekenwurm. Zoals mensen de stoeprand eerst opmerken, wanneer ze er met hun voet tegen stoten, om een beeld van Karl Popper te gebruiken, zo merken lezers pas bij oneffenheden dat ze zich op moeilijk terrein bevinden.

2.

Waarom mag de ik in het boek eigenlijk niet doodgaan? Een simpel en nuchter antwoord luidt: de ik-figuur moet het kunnen navertellen. Een verhaal of roman in de ik-vorm wordt gewoonlijk na afloop van het voorgevallene verteld; er bestaat een

zekere 'vertelafstand' in de tijd, tussen de ik die de avonturen beleefd heeft, en de ik die hem later te boek stelt. In de verhaalanalyse zijn daarvoor de begrippen 'belevende ik' en 'vertellende ik', afkomstig van Leo Spitzer, gangbare aanduidingen.

Door de vertelafstand bezit de ik-figuur die het relaas doet, een overzicht dat tijdens de handeling onbestaanbaar is. Daardoor kan Wolfgang Lindenhagen, de hoofdpersoon van Vestdijks De *hôtelier doet niet meer mee,* vertellen hoe hij hoopte iemands vertrouwen te winnen, en besefte dat hij daartoe een daad had te verrichten - 'ik wist toen nog niet hoe spoedig ik daartoe in de gelegenheid zou worden gesteld'. Zo'n vooruit-

wijzing hoort ook thuis in het repertoire van een alwetende verteller; in een roman in de eerste persoon wordt het achteraf vertellen, en dus het overleven van de ik-figuur, erdoor onderstreept.

In het algemeen kan de ik-figuur pas sterven als hij zijn verhaal gedaan heeft. Schrijvers kunnen zich bij voorbeeld van een manuscript-fictie bedienen: Edgar Allan Poe laat de verteller van *MS. Found in a Bottle* met zijn schip ten onder gaan, zodra de laatste letters op papier zijn gezet; H.G. Wells stelt *The Story of the Late Mr. Elvesham* voor als een verslag dat op de schrijftafel van de hoofdpersoon werd gevonden, nadat hij vergif had ingenomen. Een beproefde, inmiddels versleten kunstgreep, die uiteraard ook met mémoires of dagboeken vertoond is. Een variant daarop is het document dat een veroordeelde vlak voor de terechtstelling heeft opgesteld, zoals in Vestdijks *Else Böhler, Duits dienstmeisje,* of in Pierre H. Dubois' *Een vinger op de lippen.*

Het slot van deze romans en verhalen is net zo dwingend als van het hier besproken ‘fatale’ drietal, maar de fictie geeft het belevende ik de tijd om vertellend ik te worden, en maakt dan pas korte metten met het personage. Dat dient de waarschijnlijkheid, onder de empirische stelregel: niemand kan over zijn eigen dood verslag uitbrengen.

Een schrijver die daarvan afwijkt, past eenvoudig een andere kunstgreep toe. Dat is er overigens een, die uitsluitend in de moderne, schriftelijke literatuur denkbaar is: bij mondelinge overdracht zou de verteller ter plaatse dood moeten vallen, en zelfs bij een grote liefde voor het vak, lijkt dat wat veel gevraagd. De gedachte aan zieltogende sprooksprekers maakt nog eens duidelijk, hoezeer het fatale einde geforceerd is, en wetten van leven en literatuur met voeten treedt. Zelfs in de grootste benauwenis, zoals in Poe's *The Pit and the Pendulum,* rekent de lezer op uitkomst voor de ik-figuur, en met goede redenen.

Misschien zijn er nog andere manieren om aan deze verwachting te voldoen. Berichten uit het hiernamaals zijn weliswaar schaars, maar ik kan me wel een posthuum relaas voorstellen, dat bij voorbeeld door een medium is overgebriefd. Het komt de waarschijnlijkheid slechts voor bigotte lezers ten goede, maar het kan ook een aardige kunstgreep zijn; Ambrose Bierce heeft op die wijze al eens een vermoorde vrouw aan het woord gelaten.

Voor alle zekerheid maak ik nog melding van enkele mogelijkheden die ik niet volledig kan overzien. Kun je een bewustzijnsstroom (monologue intérieur) laten afbreken op het ogenblik dat het personage sterft? Het is een vreemd vertelperspectief, zonder middelaar of verteller tussen de lezer en het centrale bewustzijn, zonder een poging om de tekst als authentiek te waarmerken. En wie weet, kan er van alles op dit punt in science fiction: de menselijke geest, verbonden met een ‘zwarte doos’ zoals in vliegtuigen - maar ook dan is er een technische bron, die een zekere waarschijnlijkheid verleent aan het verhaal.

Ieder verhaal dat de illusie van een werkelijkheid ophoudt, moet uit een doorgeefluik komen, moet van een instantie afkomstig zijn, die de echtheid garandeert - dat is de conventie, die voor het verhaal in de ik-vorm een minimale levensduur van de verteller inhoudt.

Het valt dus te begrijpen dat een van mijn jeugdige proefkonijnen bij het verhaal van Thomas Hood een ‘logisch’ vervolg wilde bedenken: zij meende dat de ballonvaarder wel in een boom terecht gekomen zou zijn. Zo wordt het ongerijmde onschadelijk gemaakt, en de gemoedsrust van de lezer hersteld - in haar geval onder verwijzing naar een Kuifje-album, waarin de held een zachte landing maakt op een hooiwagen.

Wat zij niet wist, is dat Hood de verwarring nog vergroot door het 'prologgje' van zijn *Tale of Terror*: 'het volgende verhaal heb ik uit de mond van een bekend ballonvaarder en ik vertel het hier na in bijna zijn eigen woorden'. Ik heb het haar, toen zij haar fantasierijke tegenwerpingen gemaakt had, wel gezegd, en inderdaad, zij putte er troost uit. De overige aanwezigen bracht het tot wanhoop.

3.

In de literatuur, in fictie is veel mogelijk wat in de werkelijkheid uitgesloten geacht moet worden. Het verstandelijke bezwaar uit de vorige paragraaf is daarom maar beperkt geldig; het verklaart trouwens slechts vooreen gering deel waarom het fatale slot lezers zo onaangenaam treft.

Dat heeft er in elk geval meer mee uitstaande dat de lezer zich bij het slot ontgoocheld voelt: hij signaleert een kunstgreep, ja, maar ook niet meer dan een kunstgreep, een goocheltruc. Het buitenissige einde draagt geen sturende betekenis, en vormt geen enkele uitdaging tot hoofdbrekens en interpreetatie. Er is een literaire spelregel buiten werking gesteld: bij een ik-verhaal is de lezer nu eenmaal niet bedacht op een ontwikkeling die in een relaas in de derde persoon altijd tot de mogelijkheden behoort.

Hoewel, ook bij zulke verhalen bekruipt de lezer menigmaal een vreemd gevoel wanneer de hoofdfiguur omkomt. Ik doel hier niet op sentimenten zoals het Haagse publiek aan den dag legde toen *Eline Vere* als feuilleton tot de dood van de heldin gevorderd was: ongetwijfeld een smartelijk verlies, maar bij het alwetende gezichtspunt dat Couperus had gekozen, betekende Elines verscheiden niet het einde van de roman, van de 'wereld in woorden' (S. Dresden), die nog een hoofdstuk langer duurt, en zowaar een 'happy ending' vindt.

Het is iets anders bij een verhaal dat 'personaal' verteld wordt: geheel en al vanuit het bewustzijn van één personage. De lezer heeft geen andere toegang tot de wereld in woorden dan door deze ene figuur; verdwijnt hij of zij, dan is de lezer zijn coördinaten kwijt. Dat overkomt hem in *Die Verwandlung* van Franz Kafka: van meet af aan is de arme Gregor, 'in een monsterachtig ongedierte veranderd', het bewustzijn waarin de lezer zich nestelt, en samen met hem zit hij opgesloten in de kamer. Bij Gregors dood verliest hij zijn uitkijkpost, en daarmee zou de wereld van het verhaal ophouden te bestaan, ware het niet dat Kafka het perspectief verschuift. De verteller wordt alwetend, en de lezer mag ten langen leste de kamer en zelfs het huis verlaten, met Gregors familie mee naar buiten.

De ruimte biedt een zekere troost voor de lezer die eensklaps de grond onder de voeten heeft verloren. Het doet er nu niet toe, of hij zich met Gregor Samsa vereenzelvigt, medelijden koestert, of enkel uit nieuwsgierigheid leest: bij personaal vertellen, terecht door W.F. Hermans 'de verhulde ik-vorm' genoemd, maakt de dood van de hoofdpersoon de oriëntatie van de lezer ongedaan.

In deze novelle betekent dat misschien een opluchting: de lezer krijgt eindelijk bewegingsvrijheid en frisse lucht. (Ter vergelijking: Frans Coenen gunt zijn lezers in *Zondagsrust* niet het minste beetje adem. Mèt de personages zitten we urenlang in een benepen woninkje; zelfs als de dochter op jenever wordt uitgestuurd, mogen we niet even mee de straat op.) De benauwdheid, èn het uitzichtsloze bestaan van Samsa maken dat menig lezer zich kan vinden in de uitspraak van Vestdijk: 'het einde wordt doorgaans alleen begroet wanneer datgene wat er aan voorafging inderdaad ondragelijk was'.

Terug naar het fatale ik-verhaal. Daar wordt de lezer nog kordater van zijn oriëntatie beroofd, het schokeffect verdubbelt, een gewisse uitkomst wordt verijdeld. Op het eerste gezicht gaat het om een alleraardigste doorbreking van verwachtingen,

om een breuk met een van de vele conventies die het vertellen kent. Maar bij nader inzien is het louter vertoon, een spel met de lezer dat om het spel, en zonder inzet, gespeeld wordt. Dit is een literair bezwaar: de schrijver vertoont een kunstje, punt uit.

In het verhaal van Vyskocil, dat tegen het surrealisme aanleunt, is het aannemelijk; bij Hood en Vestdijk, die verscheidene conventies van realistisch vertellen respecteren, hangt het slot letterlijk in de lucht. Ik laat nu de gewild dramatische horror-varianten buiten beschouwing, die in sommige afleveringen van Ab Vissers *Pulp*-bloemlezingen te vinden zijn: daar wordt de grap tot melig wordens toe herhaald en uitgemolken.

Een kunstgreep die niet boven zichzelf uitwijst, ervaart de lezer als een flauwiteit, als een arbitraire draai aan het verhaal. In dat opzicht staat het fatale einde van de ik-figuur op een lijn met de beruchte deus ex machina, of het verhaal dat zich ontpopt als een bange droom (Dickens' *Christmas Carol,* Belcampo's *Het olografisch testamen* - deze auteur heeft overigens de goede smaak gehad, het oorspronkelijke slot naderhand te amputeren).

Zulke goedkope manieren om het verhaal af te maken, of om zich van het verhaal af te maken, voldoen een lezer evenmin als het herhaaldelijk bij toeval opduiken van verhaalfigu-

ren op het goede moment, waar bij voorbeeld Karl May gretig gebruik van maakt, of de scène die Alfred Hitchcock in zijn befaamde uitleg over suspense aan de kaak stelde: er zitten acteurs om een tafel te praten, en pardoes ontploft er een bom. Het publiek schrikt zich een ongeluk - maar stel dat het de bom heeft zien plaatsen. Zolang die acteurs daar argeloos blijven zitten, bijten de kijkers hun nagels stuk.

Het fatale ik-verhaal wordt als een gratuit grapje ervaren; dat is goed te zien bij vergelijking met een andere doorkruising van lezersverwachtingen: het verhaal met een mislukte, of averechts aflopende queeste. Robert Musil gebruikte deze ongunstige wending al in *Drei Frauen* (1924); ze is in de literatuur ingeburgerd, en kan bijna gelden als het handelsmerk van W.F. Hermans. Deze afwijking van een vertrouwd verhaalparcours aanvaardt de lezer doordat ze betekenis heeft, en even goed een ‘welgevormd’ relaas oplevert als de traditionele triomfantelijke terugkeer van de held.

4.

In zo'n modern queeste-verhaal volgt de onplezierige afloop uit de loop der gebeurtenissen: naarmate de handeling vordert, kan de lezer het ‘zien aankomen’. Gaat de ik-figuur in het slot van zijn vertelling onverhoeds dood, dan is dat een inbreuk op de anticipatie van de lezer. Ook tragiek en moord en doodslag moeten stroken met opgebouwde verwachtingen; ‘consistentie’ is niet zo maar een eis die door bepaalde critici wordt gesteld. Het gaat hier om iets essentieels in het lezen.

Neem een ander soort abrupte afsluiting: Pierre H. Dubios' omwenteling van het verhaal in de roman *Najaar* (1982). Het boek volgt, personaal, een schrijver die zich voor enige tijd in Venetië heeft teruggetrokken, om daar te werken aan de biografie van een oudere vriend en collega, die kortelings gestorven is. Hij kampt met technische en morele problemen, die hem uiteindelijk van zijn voornemen doen afzien: de biografie komt er niet, en hij zal naar huis en haard weerkeren. Tot zo ver is de roman wat tweeslachtig, met veel beschouwelijks tussen de verhalende gedeelten, en niet perfect, door enkele nevenintrigues die slecht uit de verf komen, maar toch boeiend en van onalledaags niveau.

In het slot wil Dubois het dan te mooi doen: hij voegt er nog een piepklein hoofdstukje aan toe, waarin al het voorafgaande een roman blijkt te zijn van de hand van de auteur die daarin de overledene was, die zich dus een boek lang heeft gebogen over andermans zorgen na zijn eigen dood. Dat is een geheel onvoorbereide omslag (ik zou ook niet weten, hoe je bij deze opzet de lezer kunt waarschuwen); recensenten misten overtuigingskracht, en wezen het slot af.

Een besluit dat niet in overeenstemming is met de anticipatie van de lezer, roept weerstanden op. Dat is al het geval bij minder spectaculaire ommezwaaien dan in de laatste zin of op de laatste bladzijde. Een klassiek voorbeeld is *Langs lijnen van geleidelijkheid* van Louis Couperus, een roman uit 1900. In dit boek tracht een jonge, gescheiden vrouw een nieuw, nu zelfstandig leven te beginnen: ze schrijft, in de trant van het toenmalige feminisme, ze maakt kennissen, ze begint een vrije verhouding. Dan ondervindt ze materiële tegenslag, moet veel verworvenheden opgeven, en het einde van het liedje is dat ze haar vroegere echtgenoot weer in de armen valt.

Studenten die dit boek gelezen hebben, tonen zich in meerderheid verontwaardigd. Voor een deel zal dat wel met hun sympathieën samenhangen: ze gunnen die vrouw, geheel in de pas met de geest van deze tijd, een beter lot, en Couperus schildert

haar echtvriend af als een geborneerde bruut met tot overmaat van ramp een 'steenrood, mooi mangezicht'. Bovendien gelooft geen hedendaagse lezer meer in de beweegredenen van haar terugkeer: 'zij was, maagd, zijn vrouw geworden, door hem gewijd tot vrouw. En zij voelde zich door hem als gestempeld tot het zijne, zij voelde het tot in haar bloed en haar merg'. Dat is bizar, al zouden Couperus' tijdgenoten het plausibel gevonden hebben.

Maar ook de tijdgenoten waren met de afloop ontevreden. Ze oordeelden het 'een fout', dat 'de figuur van de eerste man der heldin, die op haar grote invloed uitoefent tot het einde toe, niet goed (is) voorbereid, zodat Rudolf Brox veel te laat de lezer bekend wordt gemaakt'. Dit zijn overigens Couperus' eigen woorden: hij bekent dat hem, toen de roman eenmaal voltooid was, de moed ontbrak om het optreden van de ex-man met 'kleine, slimme, sluwe zinnetjes' aan te kondigen.

Wie het boek aandachtig leest, ziet dat het wemelt van signalen over de ondergang van de hoofdpersoon. Ook de argeloze lezer merkt zulke voortekenen op, en anticipeert op een droevig einde. Alleen het gloednieuwe personage viel met geen mogelijkheid te verwachten, en dat stemt wrevelig.

Zo zijn er nog wel meer manieren om een verhaal of een roman te beëindigen, waar de meeste lezers van vinden dat het zó niet door de beugel kan. Een detective-verhaal, dat informatie achter houdt, tot de speurder in het slothoofdstuk zijn wijsheid komt spuien: de kwaal van Havank. Een kort verhaal dat geheel en al is opgetrokken uit dwaalsporen: de held rijdt zich tijdens zijn onverantwoorde autorit te pletter, of hij treft, een dag vroeger thuis gekomen dan de afspraak was, zijn vrouw met een minnaar in bed aan - Jan Donkers slooft zich in *De verrassing* uit om ons dat te laten denken, maar er is ten slotte geen vuiltje aan de lucht. Er is een mysterieus, gesloten huis, iemand onderneemt tevergeefs pogingen om het geheim te ontraadselen, tot het hem gelukt, het huis binnen te dringen. Hij beschrijft van alles uit het interieur, maar over zijn ontmoeting met het wezen dat er woont, zegt hij in de slotzin enkel: 'mijn nieuwsgierigheid was sterker dan mijn angst en ik deed mijn ogen niet dicht' - zo besluit Jorge Luis Borgers zijn *There are More Things,* in *El libro de arena.*

Een schrijver die de verwachtingen die hijzelf wekt, niet inlost, moet bedacht zijn op morrende lezers. Hoe later hij zijn verrassende zet plaatst, des te heviger voelt de lezer de schrik om het onverwachte, en des te sterker valt diens verzet uit. Hij is dan ook geraakt op een plek waar hij dat slecht kan hebben.

Tijdens het lezen verrichten wij, onder veel meer, twee werkzaamheden om ons een verhaal, althans een tamelijk traditioneel verteld verhaal, eigen te maken. Uiteraard slaan we namen, voorvallen, verhoudingen tussen personages, gegevens over tijd en ruimte in het geheugen op. Elke lezer memoriseert, en dat houdt in dat hij heel veel vergeet: precieze bewoordingen, de indeling in hoofdstukken en paragrafen, en allerlei aspecten die in de analyse van een verhaal belangrijk zijn. De lezer zingt de betekenissen los van hun woorden.

Tegelijkertijd loopt hij op de gebeurtenissen vooruit, precies als in het dagelijks leven. De lezer is een slimme automobilist, die in de gaten heeft dat de wagen voor hem aan de rand van de rijbaan zit, en dus zo aanstonds wel zal gaan inhalen. Dit anticiperen op komende zaken wordt onder het lezen bepaald door spelregels van vertellen, die algemeen van aard en geldigheid zijn, en door bijzondere 'verkeerssituaties' in het verloop van elk verhaal apart. Lezen is vooruitzien.

Doet zich op de snelweg iets voor, dat de bestuurder niet tijdig heeft kunnen opmerken, dan gebeuren er ongelukken. Heeft de lezer niet kunnen voorzien dat het verhaal een bepaalde wending ging nemen, wordt dus zijn anticipatie doorkruist, dan treft hem dat als een frontale botsing.

De lezer verlangt, of hij zich dat nu bewust is of niet, dat het slot van een verhaal correspondeert met zijn verwachtingen, of voor het minst: met wat hij uit de tekst had kunnen opmaken, ingeval hij onoplettend is geweest. Een abrupt einde kan er

derhalve mee door, indien het voorspelbaar was, of tot het scala van mogelijkheden behoorde, waar iedere goede lezer in zijn anticipatie rekening mee houdt.

Verzint de schrijver een afloop, zoals in het fatale ik-verhaal, waar geen lezer van terug heeft, dan wordt alle anticiperende inspanning met terugwerkende kracht zinloos verklaard. Daartegen komen veel lezers in het geweer; ik kan me de reactie goed indenken van een lezer die het liefst de laatste pagina uit Dubois' roman verscheurd had. In overdrachtelijke zin gaat het zo toe met Tim Krabbés debuut *Flanagan* uit 1970: dat boek eindigt met een krantenberichtje waaruit je moet afleiden dat de hoofdfiguur, vele jaren voor de zo juist vertelde avonturen, op jeugdige leeftijd door het ijs gezakt en verdronken is. Ik heb daar serieuze lezers over gesproken, en iedereen haalt de schouders op.

De conclusie luidt dus: een kunstgreep aan het einde van een roman of een verhaal, is nutteloos; bij uitbreiding: hoe later de auteur zijn coup de théâtre lanceert, hoe inefficiënter hij blijkt. De lezer wil per se een einde dat een afronding van het gebeurde, en een bekrachtiging van zijn anticipatie inhoudt.

Dat kan, om misverstanden te vermijden, ook bij een open einde. Er hoeft niet eens het ‘cetera desunt’ te staan, waarmee een liefdesgeschiedenis in de *Camera Obscura* besluit, zodat de lezer weinig meer te bepeinzen over blijft. Als het slot maar ‘de illusie (wekt) van een beweging die zich nog over de typografische grenzen van het boek heen voortzet’, om met Vestdijk te spreken: op de open plaats vult de lezer zijn bange vermoedens in, of de fragiele hoop die het verhaal hem nog laat.

5.

Een abrupt slot benadrukt, zeker wanneer de verteller schielijk de dood vindt, dat de lezer met een bedenksel, met fictie te maken heeft, zelfs dat het ‘maar fictie’ is, wat hij zo juist heeft gelezen. In plaats van het verhaal te bevestigen of te bekronen, maakt het einde moedwillig alles wat vooraf ging, ongedaan. Het valt te billijken dat de lezer zich in de maling genomen voelt: hij heeft in goed vertrouwen mee gespeeld, en de schrijver schudt valse kaarten uit zijn mouw.

In het fatale ik-verhaal wordt de lezer het slachtoffer van een ‘practical joke’. Het horror-verhaal *Die heerlijke, droge warmte* van Peter van der Zon gaat, in de ik-vorm, over een man die een sauna frequenteert, en daar een geheimzinnige kerel ontmoet. Nogal wijdlopig vestigt de verteller de aandacht op 's mans onnatuurlijke gedragingen, en bij navraag weet de badmeester mede te delen dat de ik hem een klant heeft beschreven, die een half jaar geleden aan een hartinfarct gestorven is. Allemaal mooi macaber, maar in de slotalinea gooit de schrijver het over een andere boeg: de ik-figuur zelf blijkt een dode, een geest of zoiets te zijn, die definitief terugkeert naar ‘de koele schaduw van de wilgen, waar mijn langzaam wegrottende lichaam op mij wacht’.

Dit is stellig het kleine kaliber waar Nabokov op doelde: wezenloze pulp waarin ongein een verdienste is. Toch zijn zulke vertelsels nuttig, omdat ze in onopgesmukte vorm het fatale einde laten zien als een practical joke, een kunstgreep die het hele verhaal omver haalt, en daar alle aandacht op richt. De lezer kon op zo'n ‘frappant’ slot vanzelf niet of nauwelijks bedacht zijn; hij wordt niet au sérieux genomen, zijn inspanningen worden niet beloond, hij wordt op een vervelende manier gekleineerd.

De kunstgreep die louter spektakel blijft, ontmaskert de fictie. Een van de meest fundamentele spelregels van het verhaal is dat schrijver en lezers ‘overeen komen’ te doen alsof, zolang de lectuur duurt, de ‘wereld in woorden’ de enige echte is, waarover de verteller de waarheid, en niets dan de waarheid spreekt. Blijkt nu in de laatste alinea's dat er maar wat is opgedist, dat de integrale wereld van het verhaal een vorm van gezichtsbedrog was, dan voelt de lezer zich betrapt op zijn ‘goedgelovigheid’: hij heeft zich ten onrechte aan de regels gehouden.

Dat heeft iets beledigends: als het lezen gebagatelliseerd wordt, terwijl je in ernst en te goeder trouw aan het verhaal bent begonnen, word je ook zelf gering geschat - net als de personages ben je een marionet in handen van de auteur. Lezers dansen slechts naar het pijpen van een verteller of een schrijver, als die er niet parmantig bij staat om hen te onthalen op een schaterlach. Als de ontknoping van het verhaal een lange neus is, haakt de lezer af; je kunt dat vergelijken met de irritatie die een al te opdringerige, alwetende (auctoriale) verteller oproept: het ‘ga even opzij, ik kan niets zien’ dat een criticus Potgieter toevoegde.

Dat een roman of een verhaal fictie is, hoeft door het slot niet beklemtoont te worden: de lezer beseft dat terdege. Je moet van heel goeden huize komen, wil je je boek afronden op een manier die zowel de lezer (de goede lezer) voldoening

geeft, als de fictie ervan met zoveel woorden onder de aandacht brengt - zoals de schrijver van de *Max Havelaar.* Voor het overige geldt: ontmaskering van verhaal en lezer op het uiterste ogenblik is niet fascinerend, integendeel, het is even geestdodend als iemand toeroepen: 'uw veters zitten los', en als hij zich bukt, kraaien dat het één april is.

Tot nog toe heb ik de aversie tegen het fatale ik-verhaal, en tegen vergelijkbare, verraderlijke wendingen, in verband gebracht met rationale overwegingen. Allicht staat niet iedere lezer er steeds bij stil, maar desgevraagd, leert mij de ervaring, brengt hij de bezwaren onder woorden die hier zijn opgesomd: de verteller moet tijd van leven hebben, een simpel kunstgreepje is ondermaats, rare verstoringen van de anticipatie deugen niet, en: lezers zijn er niet om in de luren te leggen.

Al deze tegenkantingen zijn toepasselijk, niet uitsluitend omdat het vrij algemene reacties van lezers betreft, maar vooral omdat er geen speld tussen te krijgen is. Er schuilt iets onbehoorlijks in de onderhavige fatale afloop, in het duperen van de lezer - de auteur laadt de verdenking van leedvermaak en hoongelach op zich, als een geniepig jongetje dat knikkers gapt, klikt tegen de meester, en oude vrouwtjes schoffeert met schuttingtaal.

Bleef het daarbij, dan was een strenge vermaning voldoende, maar ik meen dat er nog meer aan de hand is: waar de spelregels overtreden worden, merk je pas goed de noodzaak en de vanzelfsprekendheid van hun bestaan. De doorkruising van elementaire verwachtingen omtrent de afwikkeling van een intrigue maakt die verwachtingen eerst werkelijk zichtbaar - als een schrijver zijn publiek zó de voet dwars zet, merk je pas waar het eigenlijk heen wilde.

In de komende paragrafen probeer ik uit te zoeken wat deze literaire shellshock aan het licht brengt over het natuurlijke, het conventionele lezen, in de geest van wie een verhaal ademloos uitleest, zonder ontwricht te raken, zonder dat de schrijver hem beentje licht. Wat zijn, anders gezegd, de zekerheden waarmee iemand een boek ter hand neemt - en die blijken wanneer ze om hals gebracht worden? Waarop worden wij betrapt, als we zo korzelig reageren op een slot dat niet naar onze zin is?

6.

In een verhaal dat zich aan de conventies houdt, is de lezer er bij voorbaat gerust op dat de verteller hem niets op de mouw speldt, en geen kiekeboek met hem speelt of een Judasrol vervult. Hij kan niet anders dan geloof hechten aan de woorden die voor hem een wereld oproepen; een verteller die zou aanvangen met: 'er was eens, maar niet heus', brengt in het geheel geen wereld in woorden tot stand.

Ik noem deze spelregel de 'objectiviteit van de verteller'. Het woord duidt niet op onpartijdigheid of distantie, maar op een objectief bestaan, en op een dito gedrag. Ten eerste wil dat zeggen dat de verteller geen deel (meer) uitmaakt van de wereld waarover hij verslag uitbrengt: dat is het scherpst te zien bij auctoriaal vertelde verhalen, en bij literatuur die mondeling vertolkt werd. De verteller kan daar zichzelf in de ik- of wij-vorm in het spel brengen, maar hij is onderscheiden van de personages. Hij staat als middelaar tussen lezers of hoorders en de (fictieve) lotgevallen die hij weergeeft. Ten tweede houdt het in dat de verteller naar beste weten waarheidsgetrouw is, zoals hij in de ouderwetse topen zijn publiek ook verzekerde.

Een wereld in woorden kan alleen tot aanschijn komen, als de lezer een vast gezichtspunt heeft om haar waar te nemen. Personages mogen elkaar en zichzelf een rad voor ogen draaien: zij zijn per definitie subjectief, en de lezer stelt maar een

beperkt vertrouwen in hen. Aan de verteller evenwel levert hij zich met huid en haar uit; zonder hem beschikt een lezer niet over de coördinaten om zich in de wereld van de fictie te bewegen. (In *Een punaise in de voet* stelt A. Koolhaas zijn lezers bloot aan een alwetende verteller van wiens woord je niet op aan kunt - dat zet het hele boek op losse schroeven.)

Natuurlijk is de lezer in de moderne literatuur wel gewend geraakt aan vertellers van een andere signatuur. Blijkt een relaas uit de koker van een pertinente leugenaar of verschrikkelijke kwast te komen, dan leest hij het ironisch: dat is de ontvangst van Batavus Droogstoppel.

Iets soortgelijks lokt Ambrose Bierce uit met zijn *Oil of Dog,* waarin Boffer Bings trouwhartig vertelt hoe zijn vader honden tot een geneesmiddel verwerkte, en zijn moeder ongewenste vruchten afdreef, en op welk een ongelukkige wijze hun samenwerking tot hun ondergang leidde. Overigens is dit verhaal onder studenten al jaren lang een twistappel: sommigen hebben oog voor de consequente omkering van waarden, anderen vinden het maar een gruwelijk geval.

Misschien zijn dat de naïeve lezers, die uitsluitend in zee willen met een absoluut betrouwbare verteller. Er zijn er in allen gevalle ook, die vrede hebben met een ironische verhouding tot hun zegsman - die niet op het kompas van de verteller,

maar van de schrijver varen. Het ‘vaste gezichtspunt’ waarover ik het zoëven had, wordt bij deze verhalen in een schrijversintentie gezocht; in de *Max Havelaar* krijgt de lezer uitdrukkelijk gelijk.

Ik denk dat de lezer bij allerlei afwijkingen van het geijkte vertellen, houvast zoekt bij de auteur, diens veronderstelde bedoelingen, poëtica of programma. Die toevlucht is nodig bij een wereld in woorden die niet aan aardse wetten gehoorzaamt: Borges' verhaal *El otro (De ander),* of bij modern experimenteel proza als van Sybren Polet. Tenzij de lezer het hoofd in de schoot legt, bij zo veel verwarring, gaat hij op zoek naar de opzet, de uitgangspunten. Louis Paul Boon regisseert zijn lezers - zijn welwillende lezers - in *De Kappellekensbaan* en in *Zomer te Ter-Muren* op zo'n manier dat de ‘schrijverspersona’ Boontje hun oriëntatiepunt wordt: het werk is al gedaan.

Het is wat anders, als de lezer met een personaal verteld verhaal van doen heeft: dan neemt hij de wereld van de fictie waar door de ogen van een personage. Als de verteller hier liegt, is het in commissie. Dus stribbelt geen verstandige lezer tegen, wanneer het gehele verhaal door de gebeurtenissen in het ongewisse blijven, als in *De donkere kamer van Damocles,* of indien tegen het einde onwerkelijk blijkt wat zich als waar aandiende: in *Joris Ockeloen en het wachten* van Jeroen Brouwers.

Buiten deze gevallen gaat de lezer ervan uit dat een verteller per definitie betrouwbaar is, om zo te zeggen een beëdigde makelaar in verhalen. Bij het onschuldige begin van een fataal ik-verhaal rekent hij op een solide vertellende ik-figuur, geen grein minder ‘objectief’ en onaantastbaar dan een sprookspreker, een alwetende verteller, of zelfs de verteller van een personaal verhaal, wiens perspectief na de eventuele dood van de hoofdfiguur verandert (Kafka), met hetzelfde gemak als bij het zwenken van een camera.

De verteller is een constante, de verteller overleeft volgens de conventie het vertelde. Zowel hij als de lezer is dientengevolge in het bezit van een archimedisch punt: zij staan vast ten opzichte van het bewegelijke verhaal en de kwestbare personages. Beiden zijn superieur, zij onttrekken zich aan de *hamarthia,* de hachelijkheid van de sterveling, het gebrekkige inzicht, het fatum.

In de verhalen van Hood, Vestdijk en Vyskocil verliest de verteller zijn superioriteit: hij blijkt onderhevig aan dezelfde lotswissel als een willekeurig personage. De schrikwekkende ‘val’ die de lezer maakt bij het overlijden van een hoofdfiguur is, hierbij vergeleken, maar een beperkt ongerief: als het om de ik in eigen persoon gaat, ontbreekt het ‘vangnet’ van de voortzetting in een gewijzigd perspectief. De lezer blijft desolaat achter.

Wie deze kunstgreep toepast, doorkruist een van de verst reikende lezersverwachtingen. Daarmee wordt alle vertellen onzeker gemaakt, en dat tast de existentie van de lezer aan. De negatie van de verteller voert tot een vertrouwenscrisis: als het centrum en ordenend beginsel van het verhaal plompverloren vervallen verklaard kan worden, ben je je lezen niet zeker meer.

7.

Je bent trouwens ook je leven niet langer zeker, al is dat in overdrachtelijke zin. Wanneer de ik-figuur onaangekondigd bezwijkt, ‘sterft’ de lezer met hem mee, doordat zijn identificatie afbreekt, of doordat zijn gezichtspunt hem wordt ontnomen - al naar gelang de lezer leest, en het verhaal een beroep op hem doet.

Laat je je lezers zo ineens de grond onder hun voeten verliezen, dan betrek je hen, in het uur van iemands dood, op een heel andere manier bij het verhaal dan te doen gebruikelijk is: van waarnemer worden ze, tot op zekere hoogte, deelnemer. Dat bezorgt een naïeve, tot identificatie geneigde lezer de schrik van zijn leven, maar ook wie afstandelijk leest, wordt op een hardvochtige manier onderuit gehaald.

Lezen is nu een keer 'een soort tournooi, een schijngevecht. De lezer krijgt door de schrijver een situatie voorgezet waarin hij zich kan inleven, terwijl hij tegelijkertijd weet dat hij er ieder moment weer uit kan' (J.J. Oversteegen). Dat heeft tot gevolg dat 'de spanning nooit zo hoog opgevoerd kan worden als in het werkelijke leven, behalve dan bij de primitieve lezer, die met zijn helden meejubelt, -weent, -sneeft', volgens Vestdijk.

Nooit zo hoog? In het fatale slot van het ik-verhaal komt de schrijver, door het perspectief, wellicht het dichtst in de buurt van de spanning die het leven zelf kan oproepen; hij roept in elk geval een rilling op die bij het effectbejag van de film hoort: daar waar de toeschouwers een poos niet meer durven kijken.

In ietwat technische bewoordingen: het verschil tussen beleven en vertellen (van de ik-figuur) is ook voor de lezer geldig. Diens positie heeft Honoré de Balzac eens vast gelegd: iemand die zich 'in een zachte fauteuil zal vlijen met de gedachte: misschien zal het me boeien'. Het lezen van de woorden staat tot het inleven in de wereld van het verhaal, als het vertellen tot het beleven - die evenredigheid wordt opgeheven in het fatale slot.

Dat wil zeggen: de lezer ziet, met de objectiviteit van de verteller, ook die van zichzelf verwijnen; de superioriteit die aan beiden het overleven verzekerde, gaat in rook op. Ik denk dat deze 'levensverzekering', de gerustheid op een behouden thuiskomst, de 'beloning' is voor het trotseren van spanning: een bevredigend verhaal is er een waarop kan worden terug gezien. Dat kan met velerlei gevoelens, droevige, gelukkige, gemengde, maar de terugblik is voor het verhaal essentieel, en ligt in het gebruik van de verleden werkwoordstijd opgesloten.

De plaatsing van dit onwelkome 'meesterven' aan het einde van het verhaal, heeft nog een ander, al even onprettig effect. Een lezer die zijn lectuur beëindigt, voelt zich gemeenlijk wat uit zijn humeur: 'als hij bijvoorbeeld zijn onopgeloste konflikten onder kan brengen in een van alles en iedereen geïsoleerde situatie, kan er in reinkultuur mee "afrekenen", - voor de duur van het boek of het gedicht. Dit is waarschijnlijk een van de redenen waarom men zich zo vaak ontheemd voelt na de lektuur. Men moet een komfortabele situatie verlaten waarin de onformuleerbare eigen konflikten een vorm hadden gekregen, die ze zichtbaar maakte, overzichtelijk, en soms zelfs in schijn oplosbaar' (Oversteegen).

Zo'n ontheemd gevoel bij een welgeschapen, keurig afgerond verhaal, doet zich, mag je aannemen, in hevige mate voor, wanneer het als een donderslag bij heldere hemel met verhaal èn hoofdpersoon afgelopen is. De ontreddering lijkt me nog groter bij lezers die de ervaringen van Eugène van Itterbeek delen: 'elk boek is een uitnodiging tot geestelijke verrukking, maar telkens eindigt dit avontuur ontnuchterend. Er komt een eind aan het boek, het maakt weemoedig, steeds weer stoot men op het onvoltooide, op een slot dat wel geen definitief einde is maar dat toch de lezer ervan bewust maakt dat ook een boek voorbijgaat, dat iets dat wordt afgesloten, soms zelfs willekeurig, een bepaalde onmacht insluit, en juist die onmacht die ons belet een wereld te scheppen waaraan geen einde komt. In die zin is elk lezen een erkenning van onze eindigheid, van het onvoltooide van elk leven en van elk boek, ook wanneer het sluit met het woordje "einde".'

Wanneer nu het lezen niet slechts een 'erkenning van onze eindigheid' betekent, maar erop neer komt dat de schrijver ons met de neus op dat feit drukt - dus: wanneer in het fatale ik-verhaal het 'einde' aan verteller en lezer gelijkelijk wordt voltrokken, worden de naweeën gekwadrateerd. Post lectionem triste, en de auteur strooit ons zout in de wonden.

Wellicht legt de schrijver met zijn kunstgreep de vinger op een nog zwakkere plek van zijn gehoor. Walter Benjamin heeft eens opgemerkt: ‘wat de lezer in de roman aantrekt is de hoop, dat hij zijn verkilde leven zal kunnen warmen aan een dood waarover hij leest’. Of dat helemaal waar is, weet ik niet, maar het lijkt me goed gezien, dat het triomfantelijke gevoel van de overlevende bij een sterfgeval in vrij veel literatuur wordt aangewakkerd, op een onschadelijke manier, maar toch: dan helpt het de ‘verkilde’ lezer van de wal in de sloot, als hij tegelijk met het personage koud gemaakt wordt.

Voorlopig volsta ik met de conclusie dat na de negatie van de verteller, ook de negatie van de lezer de haren overeind zet, van afgrijzen zowel als van boosheid. In het voorbijgaan wijs ik er op dat lezers onmiskenbaar het behoud van bron en bestemming, verteller of schrijver èn lezer van het verhaal eisen - misschien verklaart dat, waarom denkbeelden over ‘Perzische tapijtjes’ en ‘autonomie’ bij zo weinigen in goede aarde vallen. En waarom boosaardige tegenstanders beweren dat zulke opvattingen ‘de dood voor de literatuur’ inhielden.

8.

Uit alles wat ik hier besproken heb, laat zich moeiteloos aflei-

den wat een lezer van een (traditioneel) verhaal verwacht, om niet te zeggen verlangt: het dient hem zo verteld te worden, dat hem een terugblik gegund wordt. Nogmaals, dat hoeft geenszins in een onvoorwaardelijke harmonie, bij een tragisch of blij einde. Het mag zijnentwege ook in het kabaal van om de voorrang strijdende emoties, maar om wille van zijn gemoedsrust kan hij er niet buiten.

De lezer heeft 'van nature' een bepaalde verwerkingstijd nodig. Van ouds werd hem die door een epiloog geschonken, of door een hoofdstukje met een klein panorama dat, zoals mevrouw Bosboom-Toussaint tegen het einde van haar *Media-Noche* zegt, antwoord geeft op vragen van 'eene medelijdende lezeres'. In later tijd zijn andere afsluitingen, soms wrang, soms troostrijk, nog gangbaar: bij Flaubert in *Madame Bovary,* bij Theodor Fontane in *Effie Briest.* Hoe ze ook uitvallen, de lezer krijgt er de kans door, nog tijdens de lectuur afstand te nemen, te contempleren op wat is voorgevallen, en dat vergemakkelijkt de overgang naar de volgende periode: de tekst is ten einde, de lezer voelt zich nog peinzend gestemd.

Bij een open einde wordt die overgang in hoge mate aan de lezer zelf over gelaten. In het bekende, verhalende gedicht De *tuinman en de dood* van P.N. van Eyck zijn hem alle gegevens in handen gespeeld om de lijn door te kunnen trekken; het heeft een convergent slot dat hem, 'voorbij de tekst' tot verteller maakt. Zijn er uiteenlopende mogelijkheden voor een 'vervolg', is dus het open einde divergent, dan komt het de contemplatie slechts ten goede, en wordt de grens tussen leven in de wereld in woorden, en ontwaken in de dagelijkse omgeving, soms zo vaag dat het op harmonie gaat lijken.

Hoe het slot ook zij, de lezer wil uit het diepst van zijn hart dat het over het verhaal heen wijst. Blijkt een droom van verstrekkende betekenis, zoals in sommige van Arthur van Schendels *Nachtgedaanten,* dan verzoent hem dat met de elders tegenvallende 'ontknoping'. Van alles wat hem al lezend te wachten staat, vreest hij de onvoorziene afloop het meest.

Lezers, en bij uitbreiding: luisteraars, toeschouwers, moeten willens of onwillens op het voorgevallene in de fictie reflecteren. Voor zo ver het verhaal (toneelstuk, film) er aanleiding toe geeft, en hun identificerende inzet daarmee overeenstemt, zullen ze een personage betreuren; men hoeft geen 'primitief' te zijn, in de zin van Vestdijks opmerking, of 'primitieve' teksten te lezen, om aan een dergelijke rouw bloot te staan. Het zal dikwijls, als we Van Itterbeek geloven, eerder verdriet over een verloren wereld in woord of beeld betreffen, dan dat het gaat om vrees en medelijden inzake een held(in) die het onderspit heeft gedolven - hoewel men tegen deze gedachte Aristoteles in stelling kan brengen.

Mij dunkt dat het besluit van verhaal of roman de lezers tegen de haren in strijkt, wanneer het niet uitsluitend voor een of meer personages, maar ook voor henzelf definitief is, en 'de zekerheid van de imminente dood' (J.C. Bloem) onbarmhartig weerspiegelt. Hier kan ik enkel Vestdijk bijvallen, die meent: 'men heeft reeds veel bereikt, wanneer het slot althans onze wrevel niet meer opwekt, d.w.z. wanneer het ook nog de potentie van een begin in zich draagt, en het accent aangenomen heeft van de gevarieerde mogelijkheden, waaraan de auteur enkel door een noodzakelijke zelfbeperking niet toe is kunnen komen'.

Het slot dat aan alle leven een einde maakt, en dat een negatie van het leven zelf impliceert (zoals in Vestdijks eigen roman *De schandalen*), verdraagt een lezer nauwelijks. Is een dergelijk slot weinig of niets meer dan luim van een schrijver, die in het fatale ik-verhaal zijn vak luchthartig opneemt, dan ervaart de lezer zelfs geen tragiek, bevroedt hij geen belangwekkende betekenis - hij krijgt een fictionele klap in het gezicht, ofschoon het net zo gespannen staat als anders.

Ik houd het ervoor, dat een lezer (van stuiversromans, van subliteratuur, die eerst worden opgebouwd, dan worden opgevoerd tot desnoods amper te verdragen stroomsterkten, die hem rode konen bezorgen en tot nagelbijten brengen, en die ten slotte zo niet opgeheven, dan toch verzacht worden. Het vertelde moet blijven knagen, het mag nooit het ene oor in en het andere uit gaan, maar het moet, wat de lezer of hoorder aangaat, wijken voor het leven, voor de beslommeringen van alledag.

Wordt hij nu door een schrijver opgezadeld met gevoelens van onbehagen die noch in een nawoord, noch in de gewone 'nabetrachting' tot rust komen, dan ondergaat hij dat als een wanklank - niet in de wereld in woorden, maar in zijn hoogst eigen wereld. Het is hem niet te doen om harmonie in het gebeuren of beleven, maar hij maakt staat op sluitend vertellen, en op een integere verteller.

Wordt de lezer, samen met de ik-figuur, uit een ballonmand gesmeten, opgehangen of te pletter gereden, dan ontzegt het verhaal hem de grens tussen zijn particuliere en literaire leven, dan maakt het, zoals dat tegenwoordig heet, inbreuk op zijn 'privacy'. Het oude gebruik van proloog en epiloog, of incipit en explicit, hoort niet bij een conventie waar experimenterende schrijvers achteloos een streep door kunnen halen: het verhaal dat niet als zodanig gemarkeerd is, berust op de negatie van de lezer als enkeling. Oftewel: het betrapt hem op zijn doodsangst.

9.

Elk traditioneel vertellen berust, evenals het bijbehorende lezen of luisteren, op respect voor aloude spelregels. Als een schrijver aan een van de voorschriften gaat tornen, bij voorbeeld dat 'de ik in het boek' niet zo maar dood kan en mag gaan, stelt hij oneindig meer in de waagschaal dan hij zich misschien realiseert. In beginsel valt het hele systeem (van afspraken tussen schrijver en lezer, aanvaarde kunstgrepen) in duigen - het verhaal zelf boet aan zeggingskracht in.

Wordt aan het einde geen ordentelijke vorm gegeven, dan handelt de schrijver met zijn tekst en met zijn publiek naar willekeur - de willekeur van een potentaat. Traditioneel vertellen draait nu juist om beperking van willekeur, eerbiediging van gulden regels, omdat het om ordening gaat, en daarmee om een tegenstelling tot het dagelijks leven, die vooral het einde betreft.

'Iedere verhouding, iedere toestand, ieder psychisch gebeuren gaat continu, zonder andere dan geheel arbitraire grenslijnen, in de volgende over, m.a.w. het levensboek is samengesteld uit louter eerste zinnen, bladzijden, desnoods hoofdstukken, maar kent geen "slot" anders dan in de dood, of in de dode natuur die het leven begrenst en waartegen het leven zich te weer stelt', schrijft Vestdijk. Ook wie, op goede gronden, aan het menselijk bestaan wel wat meer samenhang en beschrijfbare voortgang toekent, zal beamen dat 'de roman een stuk leven isoleert van de rest, waardoor het berekenbaar en voorspelbaar gemaakt' wordt, dus dat het verhaal een ordening impliceert die in de werkelijkheid ontbreekt.

Dat moet ook wel, wil de lezer er conflicten 'in reinkultuur' onder ogen krijgen, of, zoals J.J.A. Mooij zegt, een inzicht 'in gearticuleerde staat' aantreffen. Ik doel hier niet opeen welbewuste of scheppende 'ordening van de werkelijkheid' door de schrijver die je in een autobiografische roman kunt aanwijzen. Het gaat om het arrangeren van handeling, het aanbrengen van coherentie tot in, als het goed is, de nietigste bijzonderheden van de wereld in woorden.

Er bestaat een schoolboekje, waarin de leerling diets gemaakt wordt dat het voorbijkomen van een begrafenisstoet in een verhaal 'geladen is met betekenis'; overkomt je dat op straat, dan word je 'in dezelfde minuut alweer opgenomen in een stroom gebeurtenissen die er helemaal niets mee te maken hebben' (W. Drop).

Die conventie bedoel ik: het verhaal vertoont een hechtheid die maakt dat er geen mus zonder gevolgen van het dak kan vallen, volgens Hermans, dat de lezer in de wereld van de fictie binnen treedt in de veronderstelling van 'zinloze feiten' (Van het Reve) en 'witte paters' (nog eens Hermans) gevrijwaard te blijven. Deze concentratie of verhoogde samenhang bant elke willekeur uit, en vormt een contrast met de wereld om ons heen - al is die voor de meesten in de ervaring niet half zo 'chaotisch' als in sommiger filosofie.

Deze eigenschap van het verhaal, die een eis van de traditie is, ligt ten grondslag aan een bepaald autonomie-begrip: het literaire werk als in zichzelf besloten wereld. Daar zit veel waars in, maar verhalen die geen fictie pretenderen te zijn, dragen hetzelfde kenmerk: 'filosofen, historici of logici die over het verschijnsel mens hebben nagedacht, zijn allen getroffen door de tegenstelling tussen de onsamenhangendheid van de beleefde geschiedenis en de orde van de vertelde geschiedenis', merkt Raymond Aron op. Hij licht dat toe aan de hand van de slag bij Waterloo: myriaden handelingen worden pas door

de geschiedschrijving tot eenheid gesmeed.

Weer stuiten we op het begrippenpaar beleven-vertellen. Er is voor de mens geen belevenis grijpbaar en begrijpelijk dan door erover te vertellen, het eigen leven incluis: 'wij kunnen ons afvragen of de hele bewustzijnsinhoud die wij van ons eigen leven in ons omdragen, niet grotendeels het gevolg van een inwendig en soms ook uitwendig verhalen is', oppert Paul de Wispelaere.

Vertellen is de enige manier om het amorfe beleven naar je hand te zetten; het is de manier bij uitstek waarop, in Vestdijks woorden, het leven zich tegen de dood verweert, of liever: waarop het menselijk bewustzijn zich manifesteert. Vertellen is menselijk heb ik al eerder betoogd; zonder verhaal, zonder woorden bestaat er in het geheel geen wereld, op zijn hoogst een panta rhei, een ongedifferentieerde veelheid van stimuli en reflexen. Door te vertellen, door als lezer of hoorder aan verhalen deel te hebben, onderscheidt de mens zich, als animal narrans.

Wat veranderlijke conventie lijkt, is een fundamentele menselijke bezigheid, het tot stand brengen van opeenvolging, causaliteit, tijd en ruimte, handeling - het verhaal staat model voor het leven. Wie deze activiteit aantast door een kunstgreep die uitgerekend de dood in het geding brengt, pleegt een aanslag op de modus vivendi van de soort: un messaue pour une bagatelle.

Nog bonter maakt de schrijver van een fataal ik-verhaal het, door te zamen met de overleving de overlevering te negeren, uit te wissen. Door te vertellen bereiken mensen elkaar, delen en bestendigen ze hun ervaringen. Wat niet verhaald wordt, heeft zich niet voorgedaan. In een middeleeuwse Arthurroman staat dat heel aardig: 'si sen vint a blayse & li conta toutes ches choses & il le mist tout en escrit & par ce le sauons nous encore': en hij (wie anders dan Merlijn) ging naar Blasijs en hij vertelde al die dingen en hij schreef alles op en daardoor weten wij het nog.

Vertellen om te leven, doorvertellen om te overleven. Het spreekt vanzelf dat niet alle verhalen, mythen, legenden, sagen, sprookjes, lectuur en literatuur, ofschoon ze dit met elkaar gemeen hebben, over een kam te scheren zijn. Dat is een ander chapiter.

april 1983

Aantekeningen

Over de hier behandelde materie is, zo ver ik weet, geen toegespitste literatuur te vinden. Ik heb natuurlijk profijt getrokken van: S. Vestdijk, 'Het pernicieuze slot'. In: *Lier en lancet.* Rotterdam 1939. Verder zijn er enkele aanhalingen uit: Raymond Aron, De *zin der geschiedenis.* (...) Utrecht enz. 1963. (Oorspronkelijke titel: *Dimensions de la conscience historique.* 1961).

Walter Benjamin. 'De verteller'. (...) In: Raster (1980), 13.

Louis Couperus, Zo *ik iéts ben...* (...) Amsterdam 1974.

Eugène van Itterbeek, *Tekens van leven* (...) Brussel enz. 1969.

J.J. Oversteegen, *De Novembristen van Merlyn.* (...) Utrecht 1983.

Paul de Wispelaere, *Met kritisch oog.* 's-Gravenhage enz. 1967.

Het fraaie Merlijn-citaat vond ik in: Bart Besamusca, *Velthems* Merlijn-continuatie: *De Munsterse fragmenten.* In: De Nieuwe Taalgids 76 (1983): 1.

Ik dank Erik de Blauw voor de horror- en verwante voorbeelden die hij me aan de hand heeft gedaan.

De drie fatale ik-verhalen: van Thomas Hood's *A Tale of Terror* verscheen een Nederlandse vertaling in: *Victoriaanse vertellingen.* (Samengest. door Hans

Bronkhorst.) Amsterdam 1980. Vestdijks *Ars Moriendi* citeer ik uit: Forum I (1932); het verhaal verscheen ook in: *De dood betrapt.* Rotterdam 1935, en in de zelfkeur: *Door de bril van het heden.* Den Haag 1956. Het verhaal van Ivan Vyskocil las ik in de vertaling in: Raster III (1969), 1.

Brieven en commentaren

In BZZLLETIN 107 gaf Theo de Jong de volgende karakteristiek van Het lied der dwaze bijen: ‘Nijhoff drukt in dit gedicht zijn behoefte uit om met beide benen op de grond te blijven staan. In zijn poëzietechniek is hij echter nog niet zo ver’. Deze techniek zou nog volop symbolistisch zijn, wat onder meer zou blijken uit enkele niet met de werkelijkheid overeenstemmende trekken die zijn bijen vertonen. Nijhoffs bijen zoeken honing in plaats van nectar; zij worden aangetrokken door rozen, terwijl deze in het geheel geen nectar opleveren; zij houden zich op in tuinen, terwijl ze daar weinig te zoeken hebben; hun dood is onverklaarbaar, onmogelijk.

In het artikel van De Jong staan m.i. echter enkele onjuistheden. Ook is hij niet geheel volledig. In het volgende wil ik aantonen, dat Nijhoff zich dichter bij de werkelijkheid aansluit dan De Jong ons wil doen geloven. Daarbij wil ik aantekenen, dat ik geen bioloog ben en dat mijn kennis over bijen voornamelijk uit gidsen e.d. afkomstig is. Mogelijk zou een specialist nog de nodige aanvullingen op dit stukje kunnen geven.

De dood der bijen

De dood der bijen is voor De Jong de voornaamste reden om het gedicht een symbolistisch karakter toe te kennen: bijen sterven niet op de beschreven wijze. Bijen sterven alleen maar òf doordat ze opgegeten worden òf door ziekte of ouderdom. Zij sterven in ieder geval niet door bevriezing of zo, want dankzij hun weervoorspellend vermogen zitten ze allang vòòr de eerste koude veilig in hun korf.

De Jong is echter één doodsoorzaak vergeten. Deze betreft de darren, de mannetjesbijen.

Ondanks dat darren op een niet zo aangename manier aan hun einde komen, lijkt mij het leven van een dar vrij aantrekkelijk. Darren hebben maar één taak: het bevruchten van de koningin. De rest van hun leven kunnen ze een beetje genieten van het mooie weer en het door de ijverige werksters aangedragen voedsel. Het zijn dus echte uitvreters.

Natuurlijk worden die werksters dat zat en na de laatste zwermvluchten, in het najaar, barst dan ook de bom: ‘Weg met die darren’. Om dit voor elkaar te krijgen hebben de werksters twee methoden tot hun beschikking: een elegante en een minder elegante.

De elegante manier houdt in dat de werksters de darren de deur wijzen: ‘Eruit en je komt er nooit meer in’! Het spreekt vanzelf dat dit voor de darren niet zo prettig is, want het betekent dat ze moeten sterven van de honger of de kou en daar helpt geen weervoorspellend vermogen aan. De minder elegante manier houdt in dat de werksters de darren doodsteken en daarna de lijken de korf uitsmijten.

Maar voor welke methode er ook gekozen wordt, een ding is zeker: in het najaar moeten alle darren sterven.

Het zou mij niet verbazen als Nijhoff getuige is geweest van zón gebeurtenis en zijn gedicht hier een beschrijving van geeft.

De tuinen

Nijhoffs bijen bevinden zich in tuinen. De jong verbaast zich hierover: bijen zijn voor voedselvoorziening vooral aangewezen op andere terreinen, heide e.d., en hebben in tuinen eigenlijk maar weinig te zoeken.

Zover ik weet worden bijen erg veel gebruikt op tuinderijen voor de bestuiving van planten. Dat Nijhoffs bijen zich dus in tuinen bevinden lijkt mij niet zo erg vreemd.

Maar daarnaast heeft Nijhoff nog een hele goede andere reden gehad om in zijn gedicht het woord tuinen te gebruiken. Dit ligt namelijk in een van de betekenissen die het woord tuin kan hebben en zeer toepasselijk is op dit gedicht: nl. 'voorstelling van een ronde omheining van gevlochten horden als symbool van veiligheid, saamhorigheid en hoge bescherming, bep. in toepassing op het grondgebied van de Nederlanden' (Van Dale 1976). Ik denk dat dit verder voor zich spreekt.

De Rozen

'Lang niet alle bloemsoorten leveren voor de bijen nectar op. Rozen, bijvoorbeeld, leveren (...) helemaal niets op', aldus De Jong.

Ik denk niet dat iedereen het daar mee eens is. Bij Jac.P. Thijsse vond ik althans de volgende opmerking over het duinroosje: 'De bestuiving wordt verricht door vliegen en *bijen* en ook zeer veel door (...) het junikevertje' (Omgaan met planten, Amsterdam 1979, pag. 108). Ik denk dat die bijen geen andere reden hebben om het duinroosje te bestuiven dan dat zij uitzijn op nectar of stuifmeel.

De honing

'Bijen zoeken geen honing, zij maken het zelf'. Hierin heeft De Jong groot gelijk, maar als u het uw buurman vraagt, zal deze zeggen dat het anders is. Ik heb overigens de indruk dat ook biologen de woorden honing en nectar door elkaar gebruiken. In de oude Brehm wordt honing in ieder geval consequent gebruikt voor nectar (A.E. Brehm: Het leven der dieren[3], bewerkt door S.P. Huizinga. Zutphen z.j., 2e druk, pag. 417-425).

Bij Nijhoff die bekend staat om zijn gebruik van de omgangstaal, zou het dus eerder moeten verbazen als hij (het juiste) nectar gebruikte in plaats van (het gewone) honing.

Uit bovenstaande blijkt m.i. dat Nijhoff zich dichter bij de werkelijkheid aansluit dan De Jong ons wil doen geloven: Nijhoff heeft geen onbestaanbare bijen, maar darren zien vliegen. Het lied der dwaze bijen mag dus als symbolisch, maar zeker niet als symbolistisch worden gekarakteriseerd.

Hans Broekhuis
Wagenaarstraat 427
1093 CN Amsterdam

Etty Hillesum

De bijdrage van Anneke Reitsma in BZZLLETIN no. 107 over Etty Hillesum, naar aanleiding van haar Dagboek en haar Brieven, laat mijns inziens niet alleen compositorisch veel te wensen over. Zij geeft er ook blijk van zich niet voldoende van haar zelf gekozen onderwerp op de hoogte te hebben gesteld.

Wat de compositie betreft: is het nu werkelijk nodig er Marsman bij te halen, en Bloem, en Nijhoff, en Arthur Lehning, en zelfs de Gerard Reve affaire, en Carry van Bruggen, en Lambert ten Kate, en Achterberg, en Shakespeare, en Alma Mahler-Werfel, en Jozef Brodski en niet te vergeten Rilke en Buber en Dostojevski, al hebben de drie laatsten, of althans twee van hen, meer met Etty Hillesum te maken. (Etty Hillesum geeft er nl. herhaaldelijk blijk van veelvuldig Rilke en Dostojevski te hebben gelezen; van Buber is evenwel nooit sprake.) Anneke Reitsma zou er beter aan hebben gedaan nader in te gaan op de invloed die zowel Dostojevski als Rilke op Etty Hillesum hebben gehad, en speciaal het *Stundenbuch* van Rilke, dat zij immers als een soort livre de chevet beschouwt en dat zij ook met zich wil meenemen in geval van deportatie. Hierbij is het van belang op te merken dat Rilke in zijn *Stundenbuch* zelf sterk beïnvloed werd door zijn bezoeken aan Rusland in 1899 en opnieuw in 1900, waar hij niet alleen Tolstoj bezocht, maar ook kerken, kloosters en monniken, en na terugkeer van de eerste van zijn twee reizen waarheen het eerste deel van het Stundenbuch ontstond, *Das Buch vom mönchischen Leben,* vijfenzestig gebeden van een Russische monnik d.w.z. eigenlijk van Rilke zelf. Vele motieven hieruit en uit *Das Buch von der Pilgerschaft en Das Buch von der Armut und vom Tod* - waarin het doodsmotief in het middelpunt staat - zijn terug te vinden bij Etty Hillesum wier moeder uit Rusland afkomstig was. Het zou de moeite waard zijn de parallellen na te gaan tussen passages uit het *Stundenbuch* en het Dagboek van Etty Hillesum.

Anneke Reitsma heeft zich daarentegen blijkbaar niet verdiept in de realiteit van het leven van Etty Hillesum in de door haar beschreven periode. Zo schrijft zij (p. 12) dat zij, evenals Grete Weil, ‘korte tijd’ bij de Joodse Raad heeft gewerkt, ‘vanuit

een soort wanhoopspoging om enige bescherming te genieten', maar dat zij (p. 13) al spoedig beseft dat dit staat op de grens van collaboratie. Medewerkers van de Joodse Raad kunnen immers, voor zo lang als het duurt, hun leven slechts behouden in de wetenschap dat anderen het systematisch en in steeds grotere omvang verliezen. Die prijs is Etty Hillesum te hoog, en zij besluit dan ook dit 'dolhuis', dit 'gekkenhuis' te verlaten'.

In feite heeft zij dit helemaal niet gedaan, maar is tot haar deportatie in dienst van de Joodse Raad gebleven, echter niet meer op het kantoor in Amsterdam, maar als employee bij wat eufemistisch werd genoemd de 'Hulp aan Vertrekkenden' in Westerbork, waar zij al in augustus 1942 werd geplaatst. Zij was dus in Westerbork niet om te worden gedeporteerd, maar als iemand die zelf meehielp bij het transport-klaar maken van anderen. Pas eind juni 1943 verviel deze bescherming voor medewerkers van de Joodse Raad in Westerbork. Wat zij op p. 147 van haar Dagboek opmerkt over het oordeel van de latere geschiedenis slaat dus feitelijk op haarzelf.

Ook was het haar als koerier tussen Westerbork en Amsterdam toegestaan zo nu en dan Westerbork te verlaten om in Amsterdam medicijnen enz. op te halen. Het is dus evenmin juist dat zij, zoals Anneke Reitsma schrijft, uit Westerbork naar Amsterdam werd teruggestuurd omdat zij ziek werd - er was, wat ook verder de gebreken van Westerbork waren, daar een uitstekende ziekenbarak, met voortreffelijke - joodse - artsen; maar tijdens haar korte terugkeer in Amsterdam als koerierster werd zij ziek, en daar dit samenviel met de ploselinge ernstige ziekte van Julius Spier bleef zij daar enige tijd.

Voor een meer uitvoerige uiteenzetting verwijs ik naar mijn artikel - dat Anneke Reitsma blijkbaar niet bekend is - in *Neveh Yaakov. Opstellen aangeboden aan dr. Jaap Meyer t.g.v. zijn 70ste verjaardag, Van Gorcum Assen,* 1982, p. 255-279.

Anneke Reitsma besluit met op te merken dat het tijd wordt dat onderwijs en literatuurwetenschappen hun hart hervinden, want anders bloeden ze dood. Dat is goed. Maar door uitsluitend zijn hart te volgen kan men tot zeer onjuiste interpretaties komen. Ik ben dan ook helemaal niet benieuwd naar haar toegezegde studie over de boeken van Grete Weil en Josepha Mendels welke ik - naar ik moge toevoegen - allerminst 'schitterende romans' vind.

Badhoevedorp
Henriette Boas

Naschrift

In haar reactie op mijn artikel 'Ik bloei van binnen met de dood tot bloem' geeft Henriette Boas er helaas blijk van de ondertitel niet goed te hebben gelezen. Deze luidde immers: '*Naar aanleiding van* dagboek en brieven van Etty Hillesum', hetgeen een iets groter verband dan het strikt 'noodzakelijke' aanduidt.

Verder blijft het feit bestaan dat Etty Hillesum - op welke wijze men dit, eufemistisch of niet, ook benoemt - medewerking verleend heeft aan de Joodse Raad. Juist vanwege het feit dat dit voor haarzélf een persoonlijk conflict betekende, heb ik dit gegeven aan de orde willen stellen.

Ten slotte: ik ben het volledig met Henriette Boas eens dat men 'door uitsluitend zijn hart te volgen (...) tot zeer onjuiste interpretaties komen (kan)'. Het is dan ook opvallend dat zij op de *interpretatieve* kant van mijn beschouwing niet ingaat. Of

gaat dit misschien gebeuren in een toekomstige studie van haar hand over de parallellen tussen Rilke's *Stundenbuch* en motieven in het werk van Etty Hillesum? Ik ben benieuwd.

Anneke Reitsma

[Nummer 109]

Theo de Jong
Van schurk tot held
De ontwikkeling van de Don Juan-figuur

Voor een Don Juan is het veroveren van vrouwen tegelijk het belangrijkste en het makkelijkste in zijn leven. Welke man zou dat niet eens een keer willen zijn, zo'n man die de vrouwen als rijpe appelen in de schoot vallen? Volgens Kierkegaard heeft iedereen in zijn leven wel eens ogenblikken gehad, waarin hij ‘zijn halve koninkrijk zou hebben gegeven’ om een Don Juan te zijn. Goed, als je er over nadenkt is er misschien meer tegen dan voor, maar de wens om een verleider te zijn speelt zich niet op het nivo van nadenken af. ‘Etre une heure, rien qu'une heure durant beau, beau, beau, beau et con à la fois,’ zoals Jacques Brel het uitzong. Don Juan is geen verstandig type. Dat is juist een van zijn meest aantrekkelijke kanten en daarom hebben ook zo veel verstandige types zich met hem bezig gehouden.

Wie zich nu een Don Juan droomt, droomt zich een held. Toch was de Don Juan die Tirso de Molina in 1630 met *El burlador de Sevilla* schiep een schurk. Niet alleen gemeten naar de maatstaven van Tirso en zijn tijd, maar ook naar de onze. Tirso noemt zijn Don Juan een bedrieger, een *burlador.* Dat is hij ook. Hij verschaft zich in het toneelstuk twee keer toegang tot de slaapkamer van een adellijke dame, tegenover wie hij zich in het donker voordoet als haar verloofde, respektievelijk geliefde. Ze merken pas wie ze voor zich hebben als het te laat is. Tevens verleidt hij twee volksmeisjes door hen te beloven met hen te zullen trouwen. Een vriend, die ongeveer hetzelfde leven leidt als Don Juan, wordt door hem misleid, hetgeen de vriend bijna de kop kost. Bij een schermutseling die ontstaat wanneer hij betrapt wordt doodt Don Juan de vader van een van de adellijke dames. Dat doet hem niets. Integendeel. Wanneer hij later het standbeeld voor de overledene ziet, drijft hij de spot met hem. De eerste Don Juan uit de geschiedenis was niet iemand met wie je je vandaag de dag graag zou identificeren.

In het nu volgende artikel schets ik Don Juans ontwikkeling van schurk tot held en tevens iets aangeven van de sociale omstandigheden die een dergelijke figuur in het leven riepen. Er is over Don Juan veel geschreven. Armand Singer kwam in zijn Don-Juanbibliografie uit 1954 tot zo'n 1600 titels. Sindsdien is er weer het een en ander bij gekomen, o.a. een grammofoonplaatje getiteld *Don Juan* (op z'n Engels uitgesproken als Don One), dat in de jaren zestig de hitparade haalde. De meeste studies over Don Juan bewegen zich op filosofisch of literair-filosofisch terrein. Een verband met de sociale omstandigheden wordt zelden gelegd. Een nadeel daarvan is dat de verschillende Don-Juanfiguren tot één versmelten en dat Don Juan behandeld wordt als één vaststaand type. Maar er is niet één Don Juan, er zijn er vele. Iedere tijd heeft zijn eigen Don Juan. Daarom mag een schets van de man-vrouwverhoudingen bij het beschrijven van Don Juans ontwikkeling niet ontbreken. Iedere Don Juan is een produkt van zijn tijd.

Bij het beschrijven van die ontwikkeling zal ik me beperken tot een paar werken waar de verandering het grootst is, tot wat je de scharnieren van de ontwikkeling zou kunnen noemen. Niet toevallig zijn dat voor het merendeel ook de beroemdste Don-Juanwerken. Tevens wil ik er de aandacht op vestigen, dat Don Juan vooral een toneelfiguur is. Er zijn wel romans en novellen over hem geschreven, maar die zijn relatief gering in aantal en nog geringer in belang. Een toneeltekst laat meer ruimte voor interpretatie dan een romantekst. Iedere verschillende uitvoering brengt

automatisch een verschillende interpretatie met zich mee. Wie een toneeltekst analyseert heeft vrij veel armslag. Datzelfde geldt voor poëzie. Hoe beter het gedicht, hoe meer armslag het de lezer laat. Er zit dus speling in de beschrijving van Don Juans ontwikkeling.

Is Don Juan een mythe, een legende, of een literair bedenksel? Een literair bedenksel is niet vatbaar voor ontwikkeling. Hamlet is netzo oud als Don Juan, maar alle interpretaties van de Hamletfiguur zijn direkt afkomstig uit Shakespeares toneelstuk. Hamlet is niet zelfstandig geworden. Een legende bevat een kern van historische waarheid. Er zijn wel namen genoemd van personen uit Tirso's tijd die model zouden hebben gestaan voor de figuur van de *burlador,* maar Tirso's stuk heeft niet de bedoeling een bepaalde historische persoonlijkheid te vereeuwigen. Zijn achternaam, Tenorio, komt in die tijd wel voor, maar de familie Tenorio blonk juist uit door oppassendheid. In de achttiende eeuw is Don Juan nogal eens verward met de historische figuur van Don Miguel Mañara. Maar Don Miguel modelleerde zijn leven bewust naar dat van Tirso's hoofdperson. Hij was dus een gevolg van de ontwikkeling en geen oorzaak. Na een voorstelling van *El burlador de Sevilla* te hebben gezien, nam hij zich voor ook zo'n leven te gaan leiden. Dat lukte hem trouwens niet, want hij bekeerde zich en sleet zijn laatste jaren in een klooster.

Hoe een mythe tot stand komt, onttrekt zich doorgaans aan onze waarneming. Het doet er niet toe wie een mythe bedenkt, omdat de mythe tot uitdrukking brengt hoe de gemeenschap in haar totaliteit bepaalde verschijnselen in de natuur of de samenleving verklaart. De inhoud wordt als model gebruikt. Wat dat betreft voldoet het Don-Juanverhaal aan de vereisten voor een mythe. Lévi-Strauss heeft gesteld dat een mythe probeert om bepaalde sociale of existentiële konflikten in het bestaan van een volk te overwinnen. De mythe is niet los te maken van de maatschappij waarin zij funktioneert.

Tirso de Molina, pseudoniem van Gabriel Téllez, was monnik. Dat verhinderde hem niet om, naar eigen zeggen, zo'n 300 toneelstukken te schrijven. Daarvan zijn er een stuk of vijftig bewaard gebleven. Hij behoorde met Calderón, Cervantes en Lope de Vega tot de schrijvers die Spanjes Gouden Eeuw tot een uitzonderlijke periode in de Spaanse literatuurgeschiedenis hebben gemaakt. Tegen het eind van zijn carrière kreeg hij van zijn superieuren een schrijfverbod opgelegd en hij mocht zich alleen nog maar bezig houden met het schrijven van de geschiedenis van zijn orde. Dat verbod zou wel eens te maken kunnen hebben gehad met het succes van zijn Don-Juanfiguur. Niet zozeer met Don Juans uitwendige succes, de populariteit van het stuk bij het publiek, maar met zijn inwendige succes, het feit, dat het de schurk lange tijd voor de wind gaat. Dat inwendige succes hangt natuurlijk ook samen met het dramatische vereiste om de protagonist status te geven, omdat de betekenis van zijn ondergang recht evenredig is aan die van zijn status. Toch krijg je soms het gevoel dat de figuur Tirso een beetje uit de hand is gelopen. Boontje komt wel erg laat om zijn loontje en dan nog op een vrij heldhaftige manier.

Don Juan nodigt het standbeeld van de man die hij heeft gedood spottend uit om bij hem te komen dineren. Het standbeeld geeft daar gehoor aan en nodigt hem vervolgens uit tot een tegenbezoek. Don Juan, niet bang, gaat daar op in. Zelfs in de kapel waar het standbeeld vertoeft raakt hij nog niet onder de indruk en weigert berouw te tonen. Pas op het allerlaatste moment, wanneer het standbeeld hem in zijn dodelijke greep heeft, roept hij om een priester, maar die is niet aanwezig, zodat hij zonder te hebben gebiecht en zonder vergeving voor zijn zonden te hebben ontvangen in het hellevuur wordt geslingerd.

Belangrijk in dit verband is ook de rol van de knecht. Hij heeft een grote afschuw van het gedrag van zijn meester, maar wanneer hij opmerkt, dat Don Juan zijn leven zou moeten

beteren, antwoordt deze onverschillig, dat dat later wel komt. De knecht, die de rol van het geweten vertegenwoordigt, praat tegen dovemansoren. De religieuze strekking van het stuk, namelijk dat het kwaad niet door wereldlijke autoriteiten wordt bestraft door Hogerhand wordt bestraft, blijkt pas op het laatste moment en er is een *deus ex machina* voor nodig om die boodschap aan de man te brengen. Nee, Tirso's superieuren waren geen slechte literatuurcritici.

Tirso's Don Juan verleidt niet. Bij de adellijke dames dringt hij vermomd en onder valse voorwendselen binnen, zodat daar eerder sprake is van verkrachting dan van verleiding. De volksmeisjes bedriegt hij. De reakties van alle vier de vrouwen tonen aan, dat ze niet om hem geven, maar des te meer om hun verloren eer: ze jammeren luid en zweren wraak. Drie van hen stellen pogingen in het werk om die wraak ten uitvoer te brengen. Maar Don Juan, die familieleden op hoge posten heeft, weet dankzij zijn relaties en dankzij zijn meesterschap op de degen zijn straf telkens te ontlopen. En intussen slaagt hij in drie van de vier veroveringen die hij zich ten doel stelt en in de vierde bijna.

Tirso de Molina leidde als monnik een teruggetrokken leven, maar hij kwam via de biechtstoel toch heel wat aan de weet over het leven van zijn tijd. In feite verkeerde hij in een uitstekende positie om de huwelijksmoraal van zijn tijd te observeren, want het overtreden van de regels gebeurde in het zeventiende-eeuwse Spanje stiekem. De theorie en de praktijk van de moraal waren als twee gezichten van een Januskop die elk een eigen kant uit kijken.

De invloed van de Moren, die de vrouw als een gevangene in haar eigen huis opsloten, was nog groot. De vrouw, die voor het huwelijk als een idool werd aanbeden, had na haar huwelijk niets meer in te brengen. Een dame van stand verliet haar huis alleen om naar de kerk te gaan of een vriendin te bezoeken. Kontakt met andere mannen, behalve geestelijken, was taboe. Vrouwen met een opleiding waren een zeldzaamheid. In het Madrid van die dagen bestonden nog geen salons, zoals in Frankrijk, Italië en Engeland, waar mannen en vrouwen elkaar als intellektueel gelijken ontmoetten. Toch waren er vrouwen die kans zagen om aan de voortdurende bewaking te ontsnappen. Het is verbazingwekkend om te zien wat een risico's zij daarbij durfden te nemen. *Chassez le naturel, il revient* au galop. Voor mannen waren de risico's gering. Een avontuur met een vrouw was voor een man juist een bewijs van zijn mannelijkheid, waarmee hij respekt bij zijn soortgenoten verwierf. De man had macht over de vrouw en de mogelijkheid haar te straffen. Dat gold voor haar niet.

Vrouwen gingen gekleed in wijde mantels en droegen een sluier. Dit middel om de kuisheid te bevorderen werkte echter averechts. Een aldus geklede vrouw was onherkenbaar en sommige vrouwen gingen bewust gehuld in hun anonimiteit de straat op om het avontuur te zoeken. Het was mode om de sluier niet het hele gezicht te laten bedekken, maar één oog vrij te laten, waardoor dit oog des te meer opviel. We zouden dit het bikini-effekt kunnen noemen: hoe kleiner de uitzondering, hoe meer aandacht zij trekt, of dit nu een bekleed deel van het naakte is, of een naakt deel van het beklede. Moralistische schrijvers en theologen verzetten zich tegen het dragen van de sluier en eveneens tegen het dragen van hoepelrokken, waarmee een vrouw een al dan niet onwettige zwangerschap tot het eind aan toe kon verbergen. Vrouwen koesterden een ware hartstocht voor koetsen. Een koets was vaak in de dubbele zin des woords een vrijplaats. Juist het verbod op lichamelijke liefde maakte het tot een furieuze aangelegenheid. Wie weinig kansen krijgt probeert er uit te halen wat er in zit. Ook de strengheid van het verbod hielp mee het verbod te ondermijnen. Aangezien ieder kontakt met een andere man verboden was, kon een vrouw die eenmaal een onschuldig kontakt met een man had gehad er net zo

goed een schuldig kontakt van maken. Haar dodelijk beledigde echtgenoot liet zich toch niets aan gradaties gelegen liggen.

Tirso de Molina geeft aan tot wat voor merkwaardige inkonsekwenties een dergelijke moraal kon leiden. Enerzijds suggereert hij, dat de beide ongehuwde dames de maagdelijkheid al ruimschoots achter de rug hebben, omdat ze allebei ingaan op het nachtelijke afspraakje (de tweede neemt daar zelf het initiatief toe). Anderzijds schildert hij hen als nogal wereldvreemd af, omdat ze niet eens in het donker hun geliefde van een vreemdeling kunnen onderscheiden. Het laatste zegt tevens iets van de haast waarmee dergelijke kontakten werden aangegaan.

De vrouwen in *El burlador de Sevilla* zijn geen doetjes. De volksmeisjes laten het niet bij hun bedrog zitten en gaan Don Juan achterna. De adellijke Isabella probeert na haar ontering door Don Juan op slinkse wijze toch nog een echtgenoot te bemachtigen. De adellijke Ana probeert een huwelijk met haar geliefde te forceren ten einde een man te ontlopen die haar vader en de koning voor haar hebben uitgezocht. Don Juan is niet de enige die bedriegt en het zijn ook niet alleen mannen die bedriegen. De vrouwen verweren zich zo goed en zo kwaad als het gaat en dat gaat niet altijd eerlijk.

Mannen hadden een sterk ontwikkeld eergevoel; althans mannen van adel, bij gewone burgers werd zo iets als aanstellerij beschouwd. De aanstaande echtgenoot van het boerenmeisje dat door Don Juan op de vooravond van haar huwelijk wordt ontmaagd reageert wel boos, maar niet dodelijk beledigd, zoals een edelman zou doen. Ontrouw van de vrouw gold als een aantasting van de eer van haar echtgenoot, of aanstaande echtgenoot, die deze schande diende te wreken, vaak op bloedige wijze. In de zeldzame gevallen dat dit soort zaken voor de rechter werd gebracht kwam het voor, dat de rechter een betrapte vrouw samen met haar minnaar aan de bedrogen echtgenoot ter beschikking stelde en hem het recht verleende met hen naar believen te handelen. Een bedrogen echtgenoot nam echter lang niet altijd wraak. Als hij zijn vrouw doodde, zou iedereen te weten komen wat er was gebeurd en juist dat was de grootste schande.

De ‘burlador’ trekt de uiterste konsekwentie uit een huwelijksnorm die met liefde geen rekening houdt en toont daarmee aan waar de zwakke plek in het systeem zit. Liefde speelt in het hele stuk nauwelijks een rol en zeker niet bij de veroveringen van Don Juan. De bruutheid waarmee hij zijn slachtoffers schoffeert weerspiegelt de normale gang van zaken in het zeventiende-eeuwse Spanje. De vrouw wordt niets gevraagd, ze speelt niet mee in het spel, zoals ze ook niet mee speelt in het maatschappelijk leven. De verhouidng van de man tot de vrouw in *El burlador de Sevilla* is niet eens die van een meerdere tot een mindere, want dat laat nog de mogelijkheid tot respekt open. De man verhoudt zich tot de vrouw als een roofdier tot zijn prooi. Don Juan hangt de beest uit. In dat animale aspekt ligt de eeuwige aantrekkelijkheid van het Don-Juanmotief besloten.

In de hogere kringen was donjuanisme geen uitzondering. De koning gaf zelf het voorbeeld. Filips IV had de ene minnares na de andere. Zijn Franse vrouw, Isabella de Bourbon, volharde hardnekkig in haar kuisheid. Filips was tevens een meester in het meten met twee maten. Door middel van verordeningen probeerde hij het uiterlijk vertoon van weelde tegen te gaan. Hij verbood - overigens zonder succes - bepaalde kleding en opschik, beperkte het aantal knechten dat de koets van een edelman of -vrouw mocht volgen, etc. Maar hij gaf zelf enorme bedragen uit aan banketten, kado's en ontvangsten van buitenlandse bezoekers. Een Venetiaanse ambassadeur schatte het aantal mensen dat bij de koning in dienst was op 56.000. Vrienden en bekenden werden beloond met lucratieve baantjes.

In *El burlador de Seville* probeert de koning streng op te treden tegen wandaden op seksueel gebied. Maar zijn maatregelen halen, net als de verordeningen van Filips IV tegen het vertoon van luxe, weinig uit. Hij laat zich door Don Juans vader ompraten om de bandeloze jongeling toch maar weer te vergeven en bevordert hem

zelfs in een nog hogere stand van adel. Als hij een keer iemand denkt te hebben betrapt op seksuele losbandigheid en roept dat hij onthoofd moet worden, heeft hij de verkeerde te pakken. De andere edelen die in het stuk voorkomen verschillen niet veel van Don Juan. Degenen die zijn gedrag afkeuren houden hem toch nog de hand boven het hoofd. Tirso heeft geen andere uitweg dan de hulp van hemelse machten in te roepen om Don Juan te straffen. De wereldlijke autoriteiten laten het afweten. Dat deden ze in de praktijk ook.

Het Don-Juanthema sloeg onmiddellijk aan en de ene bewerking na de andere verscheen op het Europese toneel. In Italië werd het populair in de commedia dell' arte. Deze stukken

voegden weinig wezenlijks aan de Don-Juanfiguur toe. Een van de redenen voor het feit, dat het in Italië niet tot belangrijke vernieuwingen kwam, kan gelegen zijn in de omstandigheid, dat er in het zeventiende-eeuwse Italië op zedelijk gebied voor gehuwden een vrij grote mate van vrijheid heerste. Voor ongehuwden gold volop de dubbele moraal: een jonge man diende voor zijn huwelijk seksuele ervaring op te doen, voor een bruid was maagdelijkheid een *conditio sine qua non.* Was het huwelijk eenmaal een feit, dan werden beide partners met dezelfde soepele maatstaf gemeten. De kloof tussen theorie en praktijk was lang niet zo groot als in Spanje. Een Spaanse historicus noemt de Spaanse gebieden in Italië - bijna de helft van Italië behoorde in die tijd tot het Spaanse rijk - 'een universiteit van onzedelijkheid' voor de jonge mannen in diplomatieke dienst die er hun standplaats hadden. Don Juans eerste avontuur in *El burlador de Sevilla* vindt in Napels plaats.

Een tweede oorzaak van het feit, dat het thema in Italië niet verder kwam, zit hem in het feit, dat het niet door een groot schrijver is opgepikt. Don Juans geruchtmakende bestaan is niet alleen te danken, c.q. te wijten aan maatschappelijke faktoren, maar ook voor een deel aan de toevallige omstandigheid, dat een groot schrijver of een componist zich over de materie buigt. Hoewel ook dit niet helemaal op toeval berust. Het interessante van een groot kunstwerk is, zoals Kierkegaard zegt, noch aan de interessantheid van de materie noch aan het genie van de kunstenaar te danken, maar aan het samengaan van beide. Het genie van de kunstenaar manifesteert zich juist in de keuze van zijn materie.

Via reizende Italiaanse gezelschappen belandde het thema in Frankrijk, waar twee verschillende Franse schrijvers er een stuk aan wijdden. Ook zij veranderden weinig aan Don Juan. Pas Molière maakte van Don Juan een ander mens.

Molières *Don Juan* (1665) volgt in grote lijnen Tirso's verhaal. Ook hier verdwijnt Don Juan aan het slot de hel in door toedoen van het standbeeld van de man die hij heeft gedood. Maar we ontmoeten hier een heel ander soort man dan de achterbakse en onverschillige bedrieger uit Sevilla. Don Juan trouwt met iedere vrouw die hem aanstaat. Dat is ook een vorm van bedrog, want hij vertelt er niet bij, dat hij al vele malen getrouwd is, maar een bedrog met open vizier. De vrouwen in kwestie vallen in ieder geval op zijn persoon, ze weten wie ze voor zich hebben. Hij doet zich niet voor als iemand anders, zoals de Spaanse edelman. De Franse Don Juan weet zijn filosofie van het genot ook veel beter te verdedigen. Hij is welbespraakt en geen van de andere personages in het stuk is in staat hem op zijn nummer te zetten. Zijn knecht huldigt dezelfde brave opvattingen als de knecht van Don Juan, maar zijn funktie van geweten wordt door zijn onnozelheid verzwakt. Molière kraakt zijn hoofdpersoon niet af, zoals Tirso probeert te doen, al vindt hij wel, alles bij elkaar genomen, dat Don Juan in de hel thuis hoort. Molière wekt tevens sympathie voor de gretige edelman door al zijn amourueze ondernemingen die we in het stuk te zien krijgen te laten mislukken. Falen vertedert. Bovendien legt hij Don Juan een fraaie tirade over huichelarij in de hoogste kringen in de mond. Don Juan doet daar weliswaar zelf aan mee, maar bewust, en door zich er sarcastisch over uit te laten plaatst hij zich er tegelijkertijd boven.

Molières Don Juan is een rebel, een man die zich van de sociale konventies van zijn tijd niets aantrekt, die de spot drijft met zijn oude vader en zijn geprivilegieerde positie gebruikt om zijn eigen stand te hekelen. Hij wordt voor zijn wandaden gestraft, maar als lezer of toeschouwer zie je hem toch met enige spijt de hel in verdwijnen. Jammer dat hij bij een van zijn veroveringen een man heeft gedood. Overigens situeert Molière die gebeurtenis in het verleden, zodat je hem Don Juan niet al te zeer aanrekent. Bovendien verzacht de schrijver Don Juans bestraffing door het

stuk te laten eindigen met het komische effekt van de uitroep 'Mijn loon! Mijn loon!' van de knecht, die met zijn meester ook zijn salaris ziet verdwijnen.

De voornaamste elementen uit Tirso's stuk kon Molière zo overnemen, omdat het Franse hof op het punt van de zeden niet van het Spaanse verschilde. Molière, die de zoon was van een voor het hof werkende stoffeerder en als akteur/direkteur met zijn gezelschap vanaf 1658 tot aan zijn dood vijftien jaar later regelmatig voor het hof optrad, wist daar het nodige van. Buitenechtelijke liaisons waren er aan de orde van de dag. De liefde werd naarstig gezocht en bedreven en de koning gaf daarin het voorbeeld. Lodewijk XIV hield er, voor hij met de strenge Madame de Maintenon trouwde, verschillende maitresses op na. Maar in tegenstelling tot het Spaanse hof werden in Parijs de affaires openlijk nagejaagd, onderhouden en besproken. De liefde was een cultus en dus onschuldig. Toch werd de schijn van de normen die door de kerk werden gepredikt en door de burgerij werden aangehangen in de hogere kringen opgehouden. Een schandaal diende vermeden te worden.

Het huwelijk had weinig met liefde te maken, het was een min of meer zakelijke verbintenis, die voortzetting van het geslacht en behoud van het bezit moest garanderen. Omdat de gemiddelde leeftijd niet meer dan een jaar of dertig bedroeg, hoefden beide huwelijkspartners in de regel niet al te lang met elkaar te verkeren. Doordat vaak een van de partners vroegtijdig overleed, was de gemiddelde huwelijksduur ongeveer even lang als in het huidige Amerika, waar scheiding de belangrijkste faktor is die de gemiddelde huwelijksduur bepaalt. Bigamie was in die tijd in Frankrijk geen zeldzaam verschijnsel. Geheime huwelijken, slechts ten overstaan van een priester gesloten zonder dat de wereldlijke macht er in werd gekend, kwamen vooral in de eerste helft van de zeventiende eeuw geregeld voor. Lodewijk XIII had al geprobeerd er iets tegen te doen, maar zonder resultaat.

Ook op financieel gebied leefde een groot deel van de adel schijnheilig. De adel was aan het verarmen, maar wilde dezelfde staat blijven voeren als zij gewend was en kocht dus maar zonder te betalen. De scene waarin Don Juan zijn schuldeiser Monsieur Dimanche afpoeiert is uit het leven gegrepen. Overigens waren adellijke titels, net als vele ambten, te koop. Het hof had voor het luxe leven, het leger en de bouw van nieuwe paleizen zoals in Versailles dringend geld nodig. Vele rijke burgers lieten zich met behulp van een snel uit de grond gestampte stamboom naar de hogere klasse promoveren. De schijnheiligheid waar Don Juan bewust voor kiest was in het Parijs van die dagen gemeengoed.

Een opvallend element in Molières stuk is de ideologische verantwoording die Don Juan van zijn daden geeft. Hij laat doorschemeren, dat hij atheïst is - wat de Don Juan van Tirso zeker niet is - en probeert zelfs een bedelaar tot godslastering om te kopen. Het geestelijk leven werd in Frankrijk in de zeventiende eeuw beheerst door een aantal langdurige controverses. Dat wil zeggen, dat er een behoorlijke mate van vrijheid van denken bestond. Dat was de positieve keerzijde van al dat geruzie.

Binnen de kerk woedde de controverse tussen de officiële leer en het Jansenisme, een piëtistische stroming die door o.a. Pascal werd verdedigd. Daarnaast speelde het konflikt tussen roomskatholieken en protestanten een belangrijke rol. De protestanten hadden bij het Edict van Nantes vrijheid van godsdienst en toegang tot alle ambten gekregen. Toch werden ze in bepaalde streken, zoals in de Languedoc, steeds meer het slachtoffer van vervolging en discriminatie. De herroeping van het Edict van Nantes, waardoor vele protestanten naar het buitenland uitweken, was niet zozeer een gril van de steeds vromer wordende Lodewijk XIV, als wel het resultaat van een landelijke ontwikkeling.

In Parijs werd in sommige kringen het libertinisme openlijk beleden. Atheïsten maakten van hun overtuiging geen geheim. In 1637 had Descartes in Nederland zijn *Discours de la méthode* gepubliceerd en naarmate dit werk in Frankrijk aan invloed won, nam ook het rationalisme toe. Descartes beriep zich op de autoriteit

van het denken, op het Cogito, onafhankelijk van geldende opvattingen, de mening van de kerk, of wat voor hogere instantie dan ook. Een gevulgariseerde uitleg daarvan luidde, dat ieder dus zelf bepaalde wat hij wel en wat hij niet mocht denken. Hoewel het allerminst Descartes' bedoeling was geweest om het godsbegrip in twijfel te trekken, werden zijn ideeën daar wel voor gebruikt. Dat zijn geschriften zich daar voor leenden, blijkt ook uit het feit, dat zij later op de Index werden geplaatst en van staatswege verboden.

De adellijke dames in Parijs waren niet zo makeklijk voor het lapje te houden als de wereldvreemde dames in Madrid. De Franse dames deden zelf om het hardst mee met de cultus van de liefde en waren ook bepaald niet achterlijk. Courtisanes waren niet alleen bedgenoten, maar ook gespreksgenoten.

Vrouwen speelden een belangrijk rol in de salons, er werden boeken van schrijfsters gepubliceerd, vrouwen uit de hoogste kringen kregen een goede opleiding. In *Les Femmes savantes* drijft Molière de spot met vrouwen die met hun kennis pronken, waaruit we mogen konkluderen, dat er heel wat van dat soort vrouwen waren, want Molière nam in zijn stukken altijd sociale situaties op de korrel, geen individuele eigenaardigheden. Elvire is in *Don Juan* geen gemakkelijk te bedriegen schepseltje. Ze klaagt ook niet over haar verloren eer, zoals de Spaanse dames, maar probeert Don Juan weer op het rechte pad te krijgen. Door te proberen hem tot berouw te bewegen laat ze zien, dat hij niet zo maar een schurk voor haar is. Hij betekent iets voor haar. Op dat moment merkt Don Juan, dat zij ook nog, of weer, iets voor hem betekent, juist doordat ze hem van repliek dient. Ze zijn aan elkaar gewaagd.

Daarmee introduceert Molière in de mythe een element, dat het voortbestaan er van in het veranderende Europa verzekert, namelijk de tegelijk openlijke en heimelijke strijd tussen de seksen, waarbij elk van beide de ander voor het eigen karretje probeer te spannen; de man is uit op een verovering, een verhouding van korte duur, de vrouw op een huwelijk, een verhouding van lange duur. Dit element, dat het brute bedrog van *El burlador de Sevilla* vervangt door een subtielere belangenstrijd, heeft de mythe buigzaamheid en aanpasbaarheid gegeven. Want het gaat niet zozeer om de contingente inhoud van de tegenstelling als wel om de werking er van. Niet om de polen: verhouding van korte duur versus verhouding van lange duur, als wel om de belangenstrijd van twee partijen die tegen elkaar opgewassen zijn. Daarom komt aan het slot bij Molière de *deus* wat zwak ex machina: de religieuze strekking is door de sociale strekking overvleugeld.

Hier moeten we even een zijweg inslaan om een afsplitsing van de Don-Juanmythe te volgen, die na verloop van tijd haast net zo belangrijk als de hoofdmythe is geworden. In 1676 publiceerde de Engelse toneelschrijver Thomas Shadwell *The Libertine,* een Engelse versie van het Don Juanverhaal. Terwijl Molière de criminaliteit van Don Juan verzacht, maakt Shadwell die juist erger. Maar in zijn ijver om van Don Juan een nog grotere schurk te maken draaft Shadwell door en bereikt een tegengesteld effekt. Zijn Don Juan wordt haast een komiek. Je kunt het zo erg niet bedenken of Don Juan heeft het op zijn geweten. Het verkrachten van vrouwen is nog maar een van zijn minst beduidende hobbies, ook zijn zusters moeten er aan geloven. Hij vermoordt zijn vader, neemt vrouwen in de kerk op het altaar, steekt een heel klooster in brand om één bepaalde non naar buiten te krijgen, etc. Niets is hem, of liever Shadwell, te dol. Desondanks, of misschien juist daarom was het stuk zeer populair, vele decennia lang. Voor een latere bewerking schreef Purcell muziek. Uiteraard wordt ook hier het kwaad gestraft. Don Juan ondergaat samen met zijn drie vrienden, zijn compagnons in het kwaad, hetzelfde lot als Don Juan in voorgaande versies.

Shadwells Don Juan is meer een voorloper van de creaties van De Sade dan van de Don Juan die wij kennen. De dingen die hij uitspookt zijn volgens Don Juan in overeenstemming met 'de natuur' en daarmee zijn ze goedgekeurd. Dat argument gebruikte de markies ook, maar die meende het. Die denktrant was in feite niets nieuws, zoals te zien is, wanneer je hem prafraseert als: zo is de mens nu eenmaal, van nature geneigd tot alle kwaad. De christelijke traditie trok echter uit die konstatering heel andere konklusies.

Daarna werd het betrekkelijk stil rond Don Juan. In de achttiende eeuw had hij weinig emplooi. Het Don-Juanbeeld van Molière hield lang stand, omdat de toestand die hij beschreef normaal was. De zeden waren in het achttiende-eeuwse Europa losser

dan ze ooit waren geweest. De positie van de adel werd langzaam maar zeker ondergraven, maar de opkomende burgerij was noch op politiek, noch op zedelijk gebied in staat haar normen ingang te doen vinden. Het Don-Juanthema verdween niet, maar hield zich in leven o.a. in Duitse poppenkasten, al moet hierbij gezegd worden, dat de nadruk in deze voorstellingen, die zeer populair waren, vooral lag op de hansworst van een knecht die Don Juan vergezelde. In Nederland verschenen in het begin van de achttiende eeuw binnen een kort tijdbestek vijf Don-Juanstukken. Tegen het eind van de eeuw werden er een paar opera's op het Don-Juanthema gemaakt, waaruit Mozarts librettoschrijver Da Ponte putte voor zijn versie in de opera *Don Giovanni* (1787), die weer een belangrijke stap in de ontwikkeling van de Don-Juan-figuur betekende.

Belangrijk was de stap, niet de figuur. Het feit dat deze Don Juan in een ‘opera buffa’ opereert, zegt al iets over het respekt dat hij - niet meer - afdwingt. Da Ponte en Mozart nemen Don Juan niet zo serieus meer. Het verhaal bevat nogal wat commedia dell' arte-elementen, zoals een achtervolging, vermommingen en de daaruit voortvloeiende vergissingen, wanneer bijvoorbeeld Don Giovanni's knecht Leporello de klappen krijgt die voor zijn meester zijn bestemd. Overdrijving maakt het verhaal ongeloofwaardig en daarmee onschuldig. Leporello houdt een scoreboekje bij van zijn meesters veroveringen, uitgesplitst naar landsaard. Aan het begin van de opera vertelt hij, dat de stand momenteel 2064 is, waarvan 1003 in Spanje. Later pocht Don Giovanni, dat hij deze nacht weereen paar namen aan de lijst zal toevoegen. Don Juan is een haast komische figuur geworden, een niets en niemand bedreigende levensgenieter. Weliswaar doodt hij aan het begin, *off stage,* de vader van een vrouw die hij probert te veroveren of misschien al veroverd heeft, maar door zijn epicuristische houding die hij nauwelijks weet te verantwoorden komt hij nogal plat over. Drank en vrouwen, meer heeft hij niet om het lijf. Van Tirso's schurk en Molières rebel is weinig over en er komt niet iets anders voor in de plaats, zoals enkele jaren later in de Romantiek.

Een belangrijke ontwikkeling in het verhaal wordt gevormd door de rol van de knecht. Leporello wordt af en toe bekropen door de neiging het voorbeeld van zijn meester te volgen. Hij berispt zijn meester nog wel eens uit naam van het fatsoen, maar overtuigend klinkt dat niet. Wanneer hij met zijn meester wil breken en Don Giovanni hem een zak met geld voorhoudt, laat hij zich omkopen. Het tanen van de gewetensfunktie van de knecht staat niet los van het verwateren van de schurkachtigheid van de meester: naarmate de laatste als minder slecht wordt gezien, hoeft hij minder berispt te worden. Don Giovanni dringt weliswaar onder valse voorwendsels bij donna Anna binnen, maar in het verdere verloop van het verhaal lijkt zij daar niet al te veel bezwaar tegen te hebben gehad, al probeert ze dat voor haar verloofde met veel misbaar te verbergen. De overige pogingen tot verovering van Don Giovanni lopen op niets uit.

Maar Don Juan verandert vooral dankzij Mozarts muziek. Hoewel Don Giovanni geen enkele aria voor zichzelf heeft, bepaalt hij, zoals Kierkegaard heeft opgemerkt, de muziek van de andere figuren in de opera. Zijn aantrekkelijkheid straalt op hen af. In de duetten laat Mozart horen, dat verleiding op het toneel wel degelijk mogelijk is. Molière was zo verstandig geweest om niet meer dan glimpjes van Don Juans verleidingskunst te tonen, beseffend dat verleiden weinig met taal te maken heeft en dat daardoor de gebruikte taal op de toeschouwer al gauw als belachelijk of stupide overkomt. De zwier en de verleidelijkheid die Mozart Don Giovanni verleent opereren op het nivo van het onzegbare. Een figuur die zo veel mooie muziek met zich mee brengt kun je moeilijk veroordelen. In de tekst hoort Don Giovanni nog tot de periode van de schurkachtigheid, maar in de muziek al tot de volgende periode. Don Giovanni is de zwanezang van de schurk en de eerste lofzang op de held. De maatschappelijke strukturen die de mythe hebben opgeroepen en in stand gehouden maken plaats voor andere, en dus voor een andere mythe.

De Romantiek breekt aan en Don Juan krijgt het druk. In vijftig jaar tijd krijgt hij meer verandering te verduren dan in de voorafgaande tweehonderd jaar. Het meest opvallend bij alle verschillende benaderingen is de overeenkomst. Hoe anders Don Juan ook door de verschillende schrijvers wordt aangepakt, dezelfde elementen zijn steeds afwezig. In de eerste plaats de liefde. Er is altijd minstens één vrouw die van hem houdt en vaak ook is liefde Don Juans voornaamste drijfveer en niet meer het genot van bedrog, zoals bij Tirso, of het najagen van schoonheid, zoals bij Molière, of het genieten van de (twee) goede dingen des levens, zoals bij Da Ponte/Mozart. In de tweede plaats de afwezigheid van cynisme of boze opzet. Don Juan is oprecht. Hij gaat dan ook zelden meer naar de hel. Veel

schrijvers laten hem nog wel sterven, maar zijn dood is meer een gevolg van zijn eigen karakter en zijn daden dan een straf die hem door een hogere instantie wordt toegediend. Don Juan sterft aan zichzelf en niet aan het konflikt met de zedelijke en maatschappelijke normen. Het konflikt speelt zich niet meer af tussen Don Juan en de maatschappij, maar tussen Don Juan en de vrouwen. De vrouwen zijn niet langer louter slachtoffer, ze zijn medeplichtig. Ze laten zich verleiden.

Dat klinkt modern en dat is het ook. De omwenteling die de Romantiek in de Don-Juanmythe tweeg brengt kan wellicht als een indicatie beschouwd worden voor de omwenteling die de Romantiek in de literatuur als geheel teweeg brengt. Deze veel gesmade periode uit de literatuurgeschiedenis heeft bepaalde kaders geschapen waar wij vandaag de dag nog mee werken. Een van de andere 'moderne' kenmerken van de Romantische Don Juan is het verminderde belang van zijn sociale afkomst. Zelfs als rebel hield de Don Juan van Molière zich nog aan de konventies van zijn klasse. De Romantische Don Juan is niet langer in de eerste plaats een vertegenwoordiger van een bepaalde klasse, de adel, hij is in de eerste plaats een persoon, iemand met een eigen karakter.

De eerste helft van de negentiende eeuw, de tijd van de Romantiek, leverde een groot aantal varianten in de ontwikkeling van de Don-Juanfiguur op. De geschiedenis zou Byrons vairant uitkiezen als de aanzet tot het definitieve Don-Juanbeeld. Het lange gedicht *Don Juan* (1818-'23) heeft iets jongensboekachtigs. Don Juan beleeft vele spannende avonturen en blijft eeuwig jong, mede dankzij het feit, dta Byron bij een van zijn eigen avonturen, in de Griekse onafhankelijkheidsoorlog overleed en zijn gedicht niet kon afmaken.

Na zijn eerste verhouding op zeventienjarige leeftijd gaat Don Juan op reis, maakt een schipbreuk mee en spoelt als enige overlevende aan op een eiland van een roverhoofdman, waar hij een innige verhouding krijgt met diens enige dochter, die bij afwezigheid van haar vader het eiland beheert. Als de roverhoofdman onverwacht terugkeert, wordt Don Juan als slaaf verkocht aan een van de vrouwen van de Turkse sultan. Zijn achtergebleven geliefde sterft van verdriet. Don Juan ontsnapt, strijdt mee met het Russische leger in het beleg van Ismail aan de Donau, wordt de minnaar van Catharina II van Rusland en maakt met een Russische diplomatieke missie een reis naar Engeland, waar hij wederom in de hoogste kringen in de smaak valt. Net als hij door een dame belaagd wordt, houdt het gedicht op.

Deze Don Juan wordt door iedereen geaccepteerd en bewonderd, behalve door zijn moeder, die hem op reis stuurt, als ze merkt dat hij een verhouding heeft met een van haar vriendinnen, die getrouwd is. De schurk van Tirso heeft plaats gemaakt voor een beminnelijke jongeman, die niets doet dat wij vandaag de dag zouden afkeuren. Hij schijnt zich heel wel te voelen bij zijn manier van leven. Misschien zou het cynisme nog zijn gekomen, maar Byron laat daar niets van blijken in de brief aan zijn uitgever, waarin hij vertelt hoe hij zijn gedicht denkt voort te zetten.

De belangrijkste verandering die Byron in het Don-Juanbeeld aanbrengt, en waarmee hij hem van schuldige transformeert in onschuldige, is het feit, dat Don Juan niet meer verleidt, maar verleidt wordt. Hij doet er niets voor. Hij is verleidelijk. Hij kan het gewoon niet helpen, dat hij over alle innerlijke en uiterlijke kwaliteiten beschikt die een man zich maar kan wensen.

Lord Byron, zelf van adellijke afkomst, laat Don Juans adellijke afkomst ongemoeid en roeit daarmee tegen de stroom van de tijd op; een, in de letterlijke zin des woords, reaktionair aspekt van het gedicht. Byron verzette zich met de libertijnse avonturen van zijn hoofdpersoon tegen de steeds bekrompener wordende moraal van de nu snel opkomende burgerij. De funktie van criticus van zijn tijd, die Don Juan tot nog

toe had vervuld, neemt Byron zelf op zich. Voor zichzelf sprekend en niet via de hoofdpersoon haalt hij sarcastisch uit naar politici en collega-dichters.

Het was geen toeval, dat wat, paradoxaal genoeg, de grote sprong voorwaarts op Don-Juangebied is geworden, in Engeland ontstond. Daar grepen in de loop van de eeuw grote maatschappelijke veranderingen om zich heen, die zich gedeeltelijk over heel Europa uitbreidden. De industriële revolutie kwam er tot stand, de opkomst van de bourgeoisie werd in deze eeuw voltooid. Burgerlijke deugden als spaarzaamheid, ordelijkheid, arbeid, gelijkmoedigheid etc. vonden algemeen ingang, evenals de eis, dat een huwelijk op liefde gebaseerd moest zijn. De adel en de lagere standen hadden deze opvatting nooit gedeeld. De bourgeoisie was er op gebrand om zich door middel van huwelijken met de adel te verbinden en deed daarvoor concessies. De bruid van burgerlijke afkomst was van die concessies de dupe. Zo bestond de bruidsschat die de burgerlijke familie haar dochters meegaf uit geld, dat in de gemeenschappelijke pot van het huishouden oploste, en niet uit land, zoals bij de adel. Land bleef zichtbaar aanwezig als eigen inbreng. Ook lieten burgerlijke ouders meestal na om voor hun dochter na haar huwelijk een vast jaarlijks bedrag als zakgeld ('pin money') af te spreken met de ouders van de bruidegom. Voor de adel waren de huwelijkse voorwaarden altijd een punt van harde onderhandelingen geweest, maar een dergelijke hardheid was in strijd met de opvatting, dat een huwelijk om de liefde gesloten en gehandhaafd werd.

De gemiddelde leeftijd steeg en daarmee de huwelijksduur, hetgeen de wenselijkheid van enige affektie tussen beide partners versterkte. Ook de kerk, die het celibaat altijd als hoogste goed had gepredikt en het huwelijk had gezien als niet meer dan een kanalisering van driften, nam nu een positievere houding ten opzichte van het huwelijk in en propageerde echtelijke liefde. Genot bleef echter uit den boze, vooral voor de vrouw.

De verscherping tegen het einde van de zeventiende eeuw van de wetten omtrent het eerstgeboorterecht, waarbij de belangen van de oudste zoon werden versterkt ten koste van die van later geboren zoons, leidde er in veel gevallen toe, dat, om het bezit bij elkaar te houden, de oudste zoon de onroerende goederen erfde plus een kapitaaltje om het in stand te houden en de jongere zoons met een bedrag aan geld werden afgescheept. Deze zoons moesten nu eerst geld verdienen om een vrouw van stand te kunnen onderhouden. Dat was een van de faktoren die er toe leidde, dat de gemiddelde leeftijd waarop werd getrouwd omhoog ging en tegen het eind van de achttiende eeuw rond de dertig kwam te liggen. Het percentage ongehuwden steeg en hand in hand daarmee het aantal onwettige geboorten, vooral bij vrouwelijk huishoudelijk personeel, en het aantal prostituées.

De reaktie op de tijd van losse zeden zette in Engeland omstreeks 1800 in, mede onder invloed van de streng religieuze beweging van de Evangelicals. Deze reaktie culmineerde in de strengheid en de preutsheid van de Victoriaanse tijd. De vrouw uit de betere standen kon in de zeventiende en achttiende eeuw redelijk haar eigen gang gaan, maar in de negentiende eeuw werd haar nog maar een heel klein gangetje gelaten. Zij werd geacht thuis te zitten, orders te geven aan het huishoudelijk personeel ten aanzien van het huishouden en de verzorging van de kinderen, te borduren, piano te spelen en theevisites af te leggen en te ontvangen. Meer had zij ook niet geleerd. Op meisjesscholen waren intellektuele onderwerpen als rekenen, aardrijkskunde en taalkunde geschrapt.

De vrouw werd door de mode ingepakt in lange, zware rokken, die haar bewegingsvrijheid beperkten. Het ideaal van de wespetaille dwong tot ongezonde insnoering door middel van strakke korsetten. Dat vrouwen in die tijd vaak flauw vielen was geen aanstellerij, maar een gevolg van het feit, dat ze het gewoon benauwd hadden. Ze kwamen ook zelden buiten. De vrouw hoorde thuis te zitten en niets te doen. Zij was er voor de sier. De man zat trouwens ook thuis. Eigen

besognes, een eigen leven leiden, dat gaf geen pas. Het ideaal van de vrouw als versiersel ging samen met het ideaal van het knusse gezin.

Het kenmerkende van de Don-Juanfiguur van Byron is, dat de vrouwen op hem vallen, in plaats van andersom. Dat impliceert initiatief van de kant van de vrouw. Bij Byron gaat dat in vier van de vijf gevallen op, terwijl het initiatief in het vijfde geval gelijkelijk over beide partners is verdeeld. Dit is geen weergave van de werkelijkheid, integendeel, initiatief was de vrouw in deze tijd onthouden. Zelfs wanneer een meisje een aanzoek kreeg, hoorde ze eigenlijk niet te antwoorden. Een blos was het beste. Een tweede kenmerk van de Romantische Don Juan van Byron is, dat hij telkens op liefde stuit. Liefde is natuurlijk een nauwelijks meetbaar begrip, maar het ligt voor de hand te veronderstellen, dat in het Victoriaanse Engeland de liefde niet bepaald gedijde. De vrouw was gereduceerd tot

een pop en seks tot iets vies, dat je, als je zo nodig moest, in het donker en onder de dekens deed. De vrouw mocht er geen genot aan beleven. 'Suffer and be still', luidde het advies dat een gezaghebbend damesblad aan haar lezeressen gaf. Vele mensen bleven - niet uit verkiezing - ongetrouwd. Onder dergelijke omstandigheden, die, zoals Lawrence Stone schrijft, niet tot Engeland beperkt bleven, zal de frustratie waarschijnlijk tieren. De grote en vaak overspannen nadruk op liefde in de Don-Juanliteratuur uit deze periode wijst er op, dat liefde schaars was, terwijl de maatschappij er wel toe aanspoorde. De Don-Juanmythe probeert het konflikt tussen theorie en praktijk tot een oplossing te brengen door te gaan werken als een vervangingsmiddel voor de werkelijkheid.

Hier is iets merkwaardigs aan de hand. Terwijl in de voorafgaande periode de Don-Juanmythe een direkte weerspiegeling was van de maatschappelijke problemen, als het ware een foto, wordt de mythe in de Romantiek een omgekeerde weerspiegeling, het negatief van een foto. Laat de eerste periode zien wat er is, de tweede periode laat zien wat er niet is. De verklaring van deze eigenaardigheid, die samenhangt met de complexe ontwikkelingen die in deze tijd plaats vinden, valt in dit korte bestek uiteraard niet te geven. Wel wil ik nog even wijzen op een ander kenmerk van de Romantische literatuur, dat hier mee te maken heeft. In de Romantiek besteden de schrijvers aandacht aan hun eigen persoon en ervaringen. Dit was uiteraard geen novum, ook Augustinus nam zijn eigen ervaring als uitgangspunt. Maar sinds de *Confessions* van Rousseau neemt het autobiografische element een veel belangrijker plaats in de literatuur in. Ook Byron verwerkte veel van zijn eigen ervaringen in *Don Juan.* Hij was zelf een knappe man die in de salons veel succes had. De schandalen, die zijn stormachtige affaires veroorzaakten, hadden hem mede er toe gebracht om in 1816 Engeland voorgoed te verlaten. Net als de hoofdpersoon uit zijn gedicht zou ook Byron nooit in zijn vaderland terugkeren.

De drastische verandering in de Don-Juanmythe in de Romantiek is tevens een indicatie van een verandering in de positie van de schrijver. Zowel in de eerste als in de tweede periode fungeert Don Juan als een bedreiger van de bestaande, openbare moraal. Maar terwijl in de eerste periode de schrijvers een dergelijk gedrag afkeuren, keuren ze dat in de tweede periode goed. Dat wil zeggen, dat niet Don Juans funktie verandert maar de waardering voor die funktie. De schrijvers distanciëren zich in zekere zin van de maatschappij. Ze geven het op om zich nog over konkrete misstanden te buigen. Ze roepen liever een eigen wereld op.

Bij De Musset, Grabbe, Poesjkin, Aleksej Tolstoi, Alexandre Dumas en andere schrijvers uit de Romantiek wordt Don Juan soms geleid door gevoelens die sterker zijn dan hij. Hij geeft om een of meer van de vrouwen die hij verleidt. Dat maakt hem niet alleen sympathieker, maar ook verminderd toerekeningsvatbaar. Een passiemoord wordt meestal acceptabeler gevonden dan een moord uit berekening, om geld bijvoorbeeld. Het gevoel ging - en gaat - nu eenmaal door voor onbeheersbaar, dit in tegenstelling tot het verstand. Veel schrijvers handhaven toch nog het doden door Don Juan van de vader van een van de vrouwen die hij verleidt. Maar liefde pleit zelfs de moordenaar vrij.

Het sterkst doet dit zich voor in *Don Juan Tenorio* (1844) van de Spaanse toneelschrijver Zorilla. Aan het slot, wanneer het standbeeld op het punt staat Don Juan in de hel te werpen, verrijst doña Inés uit het graf. Zij is de dochter van de man voor wie het standbeeld is opgericht. Zelfs na haar dood en ondanks het feit, dat Don Juan haar vader heeft gedood, is ze nog altijd van hem blijven houden. Ze heeft voor hem gebeden en haar gebeden zijn op het nippertje verhoord. Don Juans zonden zijn hem vergeven. Samen met Inés vaart hij ten hemel. Liefde redt.

Het stuk van Zorilla is het meest gespeelde van alle Don-Juanversies. Het wordt in Spaans sprekende landen op Allerheiligen overal opgevoerd. Zorilla zelf heeft echter aan dat succes weinig gehad, want hij verkocht de auteursrechten en stierf in grote armoede. Inés' liefde heeft hem niet gered.

De Romantiek maakt van Don Juan weer een populaire figuur, nu niet meer door zijn afstotendheid, maar door zijn aantrekkelijkheid. De schurk heeft voorgoed afgedaan. ‘Le calme heros’, noemt Baudelaire hem. Don Juan is dan wel op weg naar de hel, maar zo iets is bij Baudelaire niet meer dan normaal. De woeste Spaanse *grande* is gekalmeerd. De ontwikkeling van de Don-Juanfiguur komt daarmee tot stilstand, althans in het algemene spraakgebruik. Omstreeks 1850, schrijft Jules Massin, doet het woord don juan als aanduiding van een type zijn intrede in de franse taal. Don Juan is zelf een standbeeld geworden. Vereeuwigd.

En gesteriliseerd. Want vruchtbaar is deze Don-Juanfiguur niet. Het type is de afgelopen honderd jaar nauwelijks veranderd, het heeft alleen nog wat aan allure gewonnen. In de film *The adventures of Don Juan* (1949) met Erroll Flynn in de hoofdrol zien we de held in het laatste, volmaakte stadium. Don Juan is hier, evenals Byrons hoofdpersoon, geen verleider, hij is verleidelijk. Als hij over straat loopt worden hem van alle kanten briefjes toegestopt van vrouwen die hem voor een nachtje uitnodigen. Allemaal adellijke dames, natuurlijk, een held geeft zich niet af met volksmeisjes. Ook Byrons held was zich zeer klassebewust. Op sommige van die uitnodigingen gaat Don Juan in. Hij moet wel eens haastig zijn biezen pakken, als er onverwachts een echtgenoot thuis komt, maar daarbij vloeit nooit bloed. Hij redt de koningin van Spanje van een komplot dat tegen haar gesmeed wordt door een gemene adviseur, die haar slappe echtgenoot voor zijn plannen heeft gewonnen. Daarmee redt hij niet alleen de koningin, maar hij vrijwaart heel Spanje voor een schrikbewind. De koningin en Don Juan worden verliefd op elkaar, maar aangezien ze niet van dezelfde stand zijn, blijft het bij smachtende blikken en wat lang uitgevallen handkussen. Don Juan kent zijn plaats. Hij gaat. Voor hij zijn paard bestijgt, geeft hij nog even zijn filosofie ten beste: ‘There is a little bit of Don Juan in every man, Since I am Don Juan, there must be more of it in me.’ Hij galoppeert er vandoor als was hij op de vlucht. Op weg naar nieuwe avonturen, voor altijd vrij man, voor altijd gevangene van zijn succes.

Met deze slotwoorden heeft deze Don Juan zichzelf treffend getypeerd. Hieruit spreekt niet alleen de acceptatie van zichzelf, maar ook de acceptatie van de wereld, van ‘things as they are,’ om met Wallace Stevens te spreken. Dit laatste was bij Byron niet het geval. De merites van zijn gedicht nu zijn juist de ironie en het satirische kommentaar op het leven van zijn tijd. Die angel is er door Hollywood uitgehaald. De Don Juan van de film heeft geen kritsche funktie meer. De man die alles heeft wat een man zich maar kan wensen heeft niets meer te zeggen.

De bewondering voor de heroïsche Don Juan blijft niet beperkt tot Hollywood en het algemene spraakgebruik. Deze Don Juan heeft filosofen van naam achter zich. Albert Camus ziet Don Juan als een soort Sisyfus, die manmoedig zijn absurde lot op zich neemt. Voor Camus is Don Juan een levensgenieter aan wie we een voorbeeld zouden kunnen nemen. Ortega y Gasset ziet in hem een idealist, die zijn leven waagt voor het ideaal van een levensstijl. De Spaanse filosoof noemt hem ronduit ‘een held.’

Het aanduiden van een bepaalde periode uit de literatuurgeschiedenis met één term is altijd een simplifikatie die geen recht doet aan de hoeveelheid van verschijnselen, stromingen en onderling sterk verschillende schrijvers in die periode. Dat geldt zeker voor de Romantiek. Want terwijl enerzijds de mythe verstart, vervolgt zij anderzijds haar ontwikkeling. In de Romantiek spitst de Don-Juanmythe zich in twee takken. Terwijl in de ene tak de ontwikkeling dood loopt in het beeld van de knappe verleider, ontwikkelt het beeld zich in de andere tak volkomen tegengesteld. Daar doet de negatieve zelfbespiegeling zijn intrede.

De eerste ‘moderne’ variant die tot de laatstgenoemde tak behoort is het gedicht van de Duitse dichter Lenau, *Don Juan. Ein dramatisches Gedicht* (1844). Lenau, die kort nadat hij zijn *Don Juan* had geschreven krankzinnig werd, benadrukt, in tegenstelling tot Byron, de adellijke afkomst van zijn hoofdpersoon niet. Net zo min als hij zijn eigen afkomst benadrukte, zoals ook uit zijn schrijversnaam blijkt, die een vereenvoudiging is van zijn familienaam, Niembsch von Strehlenau. Hoe modern Lenaus gedicht is, zie je pas goed, wanneer je het naast het toneelstuk van Zorilla legt, dat in hetzelfde jaar werd gepubliceerd en waarin de liefde nog als een soort God wordt beschouwd. Lenau heeft de metafysica uitgebannen. En met het bestaan van God is meteen de zin van het bestaan van Don

Juan vervallen. Lenau beschouwt de jacht op vrouwen als een zinloze bezigheid. Don Juans straf bestaat er in dit te beseffen.

Aan het slot van het gedicht komen de vrouwen die Don Juan tijdens zijn leven heeft verleid *en groupe* genoegdoening eisen. Ze brengen de kinderen die uit de affaire zijn geboren mee. Don Juan, die het leven beu is en al een testament heeft opgesteld waarbij iedere vrouw zo veel geld krijgt dat ze voortaan stil kan gaan leven, gaat een duel aan met de woordvoerder van de groep, de zoon van de commandant die hij lang geleden heeft gedood. Als hij merkt, dat hij het jochie makkelijk aan kan, werpt Don Juan zijn zwaard weg en laat zich doorsteken. Niet de wraakaktie van de vrouwen maakt een eind aan zijn leven, maar zijn eigen wanhoop. Het kwaad straft zichzelf.

Deze neiging tot ontmythologiseren, die er in bestaat, dat de metafysica door de psychologie wordt vervangen, zie je bij veel moderne schrijvers. Ik laat hierbij de vraag in het midden, of de psychologie, de verklaring van iemands bestaan, niet als een vorm van metafysica, de verklaring van hét bestaan, kan worden beschouwd. De bijdragen van moderne schrijvers aan de ontwikkeling van de Don-Juanfiguur bestaan hoofdzakelijk uit pogingen tot afbraak van de Don-Juanfiguur. Haast iedere schrijver probeert de mythe onderuit te halen. Maar als een duikelaar richt de mythe zich weer op en kijkt ons aan. Nog niet.

De schrijvers die het verst gaan in het afbreken van Don Juan zijn Bernard Shaw en Edmond Rostand. Shaw doet het in *Man and Superman* (1901/3) op een eigenlijk vrij simpele manier, namelijk door het gegeven om te draaien. Niet de man jaagt op de vrouw, maar omgkeerd, en uiteraard op haar eigen wijze. Haar doel is niet de verleiding, maar het huwelijk. Het stuk eindigt met haar overwinning - en van straf voor de overwinnaar, zoals in het verleden, is geen sprake. De verliezer wordt bestraft: Shaws Don Juan, John Tanner genaamd, een eigentijdse jongeman van goede komaf, beseft maar al te goed, dat hij in de val wordt gelokt, maar hij is niet in staat om deze te ontlopen. De vrouw die hem vangt is sterker dan hij.

Doordat Shaw niet meer doet dan de zaak op z'n kop zetten, laat hij het hele complex, de relatie tussen jager en gejaagde en hun verschillende doelstellingen, intakt. Rostand gaat verder, hij breekt het jagen af. De eigenschappen waarmee Don Juan dacht de vrouwen te hebben veroverd blijken slechts in zijn verbeelding te hebben bestaan en de veroveringen zelf zijn meer van de veroverden uitgegaan dan van de veroveraar. Rostand maakt Don Juan belachelijk. Dat is de meest efficiënte manier om de roemruchte verleider van zijn roem te ontdoen - en tevens zijn wreedste bestraffing.

In *La dernière nuit de Don Juan* (1905) wordt de hoofdpersoon na zijn dood door de duivel gekonfronteerd met de schimmen van al de vrouwen die hij heeft bezeten. De duivel vraagt Don Juan wat hij bedoelt met 'bezitten.' Kennen, antwoordt Don Juan, maar als elk van de gemaskerde vrouwen hem iets over zichzelf in het oor fluistert, kan hij van geen van hen de naam raden. Ik heb gedomineerd, zegt Don Juan dan. De vrouwen antwoorden dat ze maar al te graag op zijn verleidingspogingen in gingen en dat hij voor hen beslist niet de enige was. Ze hebben genoegen aan mij beleefd, vervolgt Don Juan, waarop de vrouwen allemaal triviale redenen noemen waarom dat het geval was: omdat hij naar tabak rook, omdat hij toevallig tijd had, etc. Maar ik heb ze in ieder geval doen lijden, zegt Don Juan ten einde raad. Ook dat blijkt maar een spelletje te zijn geweest, iets dat nu eenmaal bij 'het programma' hoorde. Tenslotte maakt de duivel een pop in een poppenkast van hem. Don Juan smeekt om het hellevuur, maar dat wordt hem niet toegestaan. Tot in lengte van dagen zal hij zijn eigen verhaal moeten spelen.

Hier doet zich een merkwaardige overeenkomst tussen de zeventiende/achttiende eeuw en de twintigste eeuw voor. De houding die de schrijvers ten opzichte van Don Juan innemen is vaak negatief. Bertolt Brecht neemt in zijn bewerking van Molières *Don Juan* als volgt stelling: ‘Wij zijn tegen parasitaire levensvreugde.’ De Don Juan van Von Horváth, Rostand, Frisch, De Ghelderode en Anouilh is een veelal armzalige, troosteloze figuur, die droevig aan zijn einde komt, terwijl Shaws Don Juan de grootste nederlaag lijdt die een Don Juan kan lijden. De verleiding is groot, om dat negatieve beeld in verband te brengen met de seksuele vrijheid die er heerst. Op dat punt komen de zeventiende/achttiende eeuw wat betreft de adellijke kringen en de twintigste eeuw wat betreft alle kringen tamelijk overeen. Maar het zou te ver voeren om in dit verband hier op in te gaan.

De moderne negativiteit ten opzichte van Don Juan blijft niet tot de primaire literatuur beperkt. In de secundaire literatuur krijgt Don Juan vaak nog een trap na. Een van de eerste schrijvers die probeerde Don Juan wetenschappelijk te verklaren was de Duitse psychiater Otto Rank. In *Die Don Juan Gestalt* (1924) probeert Rank, een leerling van Freud, de beroemde verleider in psychoanalytische termen te verklaren. Deze verklaring snijdt echter weinig hout, omdat Rank in feite niet meer doet dan Don Juans handelingen van psychoanalytische etiketten voorzien. Hij geeft geen inzicht in het mechanisme van de verleiding, of de verhouding tussen verleider en verleide. Termen als Oidipouscomplex, oerhorde en exteriorisering van het ik-ideaal hebben op zich geen verklarende waarde. Om met de Nederlandse psychiater Piet Vroon te spreken: ‘Een verschijnsel is niet verklaard als we er een woord voor hebben verzonnen.’ Het interessante aan Ranks boek is het gevoel van superioriteit dat er uit spreekt, de houding van de dokter tegenover de patiënt, van de gezonde tegenover de ongezonde. Die houding kom je ook in de primaire Don-Juanliteratuur van de twintigste eeuw telkens tegen.

Soms wordt zo'n houding tot in het karikaturale doorgetrokken, zoals in het boek van de Spaanse schrijver/psychiater Gregorio Marañon, *Don Juan* (1940). Marañon vindt het nodig om te verklaren, dat zijn interesse voor Don Juan een puur academische is. Geen wonder, dat hij zijn handen in wetenschappelijke onschuld wil wassen, want zijn beschrijving van het geval Don Juan noodt niet bepaald tot identifikatie met de beroemde versierder. Marañon ziet het donjuanisme als een overgangsstadium in de ontwikkeling van de man. Alleen slappelingen en homoseksuelen blijven in dat stadium steken. Een ‘echte’ man (hij gebruikt de term echt) ziet er zowel van binnen als van buiten heel anders uit dan de fatterige, verwijfde Don Juan. Hij vertelt er niet bij waar hij die uiterlijke kenmerken vandaan heeft gehaald. Fysiek stelt Don Juan als minnaar niets voor, volgens Marañon, want de man met een grote potentie wordt gekenmerkt door een totaal andere aanleg: grof, slecht geproportioneerd, beharing over het hele lichaam, een dichte, volle baard en een vooruitstekende onderkaak. Op het gebied van de liefde is de ‘echte man’ iemand als Dante, ‘die in staat is geweest om zijn hele leven als man te wijden aan een enkele Beatrice, ook wanneer Beatrice Dulcinea is, d.w.z. wanneer zij slechts een droom is.’

Wanneer het zo grof gesteld wordt als Marañon doet, valt meteen op, hoezeer de kritiek op Don Juan vaak een verdediging betekent van de heersende konventies en de bestaande normen. Ook in de twintigste eeuw wordt Don Juan nog door velen als een bedreiger van die orde gezien. Door dat moralisme en de behoefte om een standpunt omtrent zijn gedrag in te nemen blijven de meest interessante vragen omtrent Don Juan onaangeroerd, namelijk die vragen die in de eerste plaats willen verklaren. Hoe komt het, dat de schurkachtige Don Juan een onberispelijke held is geworden? Vanwaar die stilte rondom zijn figuur in de achttiende eeuw en vanwaar die drastische transformatie in de Romantiek? En waarom is de mythe gesplitst in een positief en een negatief deel? Kortom, waarom is Don Juan wat hij is en was hij wat hij was?

Een antwoord op deze vragen zou een volwaardig historisch-sociologisch onderzoek vergen en daar schijnen weinigen voor te voelen, gezien de geringe belangstelling die er aan dit aspekt wordt besteed in de enorme hoeveelheid literatuur die er over Don Juan is verschenen. Misschien zegt dat iets over onze behoefte aan mythe, een behoefte, die zoals Barthes heeft gedemonstreerd aan de hand van een aantal moderne mythen, permanent is, al onze pogingen tot ontmythologisering van tegenwoordig ten spijt. We willen Don Juan niet kwijt. Hoe we ook op hem afgeven, hij is en blijft toch een van de grootste mythische figuren uit onze literaire geschiedenis, de man die, net als Faust, God tartte. Zo iemand doe je niet zo maar weg.

Denis de Rougemont heeft geschreven, dat Don Juan 'de wet dringend nodig heeft om het genoegen te kunnen smaken die te breken.' Maar wat voor wetten kan Don Juan in de twintigste eeuw nog breken? Don Juan is door de maatschappij als het ware ingehaald. De regels met betrekking tot de seksuele

omgang zijn in onze eeuw vrij soepel geworden. Don Juan is geen eenling meer. Waarom bestaat hij dan überhaupt nog? Ook op die vraag is het antwoord niet eenvoudig. Ik wil me beperken tot het wijzen op een faktor die m.i. een grote rol heeft gespeeld bij het handhaven van de huidige splitsing in het populaire Don-Juanbeeld en het kritische Don-Juanbeeld.

Het kameraadschapshuwelijk heeft vrij algemeen ingang gevonden in de Westerse wereld. Men laat zich bij het kiezen van een partner hoofdzakelijk leiden door de eigen voorkeur en niet door die van ouders, de kerk, of enige andere instantie. Die voorkeur wordt, althans op het nivo van het bewuste, grotendeels bepaald door gevoelens en niet door overwegingen van praktische aard, of de sociale afkomst van de ander wel overeenstemt met de eigen afkomst, de werkkracht van de toekomstige partner, zijn of haar economische vooruitzichten e.d. De band tussen partners wordt gevormd door hun affektieve relatie, hoezeer die soms ook een vertaling kan zijn van verstandelijker overwegingen. Daarmee wordt de kans voor een verleider kleiner. Een eventuele verleider wordt nu niet afgewezen op grond van hogere, algemeen maatschappelijke motieven ('dat hoort niet'), maar op grond van persoonlijke eigenschappen ('jij staat mij niet aan'). De weerstand die de verleider ondervindt heeft zich verlegd van de algemene normen naar de persoonlijke normen, maar hij is er nog steeds. Aangezien Don Juan slechts kan bestaan bij de gratie van weerstand, bestaat ook Don Juan nog steeds. Hij heeft geen behoefte aan vrouwen die willen, maar aan vrouwen die niet willen, aan slachtoffers. Maar de afwijzing die hij ontmoet en nodig heeft richt zich nu tegen zijn persoon en daarom richt ook Don Juan zich tegen zijn persoon. Bij ontstentenis van een God keert Don Juan zich tegen zichzelf, tegen zijn tweede ik. Hij buigt zich narcistisch over de vijver van zijn geschiedenis en tuurt naar het knappe gezicht dat hem aankijkt. Wat hij ziet bevalt hem niet. Net Erroll Flynn.

Lasch noemt als de voornaamste kenmerken van het psychologisch narcisme: afhankelijkheid van het succes en de warmte van anderen, gecombineerd met angst voor afhankelijkheid; een gevoel van innerlijke leegte; onderdrukte woede; angst voor ouderdom en dood. Narcisme komt niet voort uit eigenliefde, maar uit eigenhaat. Deze kenmerken kom je in de moderne Don-Juanliteratuur vaak tegen. Niet bij iedere schrijver apart, maar wel in wat je het Verzameld Werk van Don Juan zou kunnen noemen. De literaire Don Juan zet zich voortdurend af tegen zijn populaire alter ego.

Daarmee heeft Don Juan zijn kritische funktie terug. In het ik-tijdperk houdt ook Don Juan zich met zijn ik bezig. Door ons te imiteren maakt hij ons duidelijk wat wij mankeren. Uit de mond van een vrouw, de Franse schrijfster Micheline Sauvage, komt het laatste woord over Don Juan en het klinkt als een echo van de woorden van Erroll Flynn: 'Don Juan, dat zijn wij.'

Bibliografie

Tirso de Molina - *El burlador de Sevilla* (De bedrieger van Sevilla), 1630.
Molière - *Don Juan,* 1665
Thomas Shadwell - *The Libertine,* 1676
Lorenzo da Ponte/Mozart - *Don Giovanni,* 1787
T.A. Hoffmann - *Don Juan,* 1813
Lord Byron - *Don Juan,* 1818-23
Christian Dietrich Grabbe - *Don Juan und Faust,* 1829
Alexander Poesjkin - *Kamenyi Gost* (De stenen gast), 1830

Alfred de Musset - *Namoena,* 1832
Lenau - *Don Juan,* 1844
José Zorilla y Moral - *Don Juan Tenorio,* 1844
Charles Baudelaire - *Don Juan aux enfers,* 1846
Bernard Shaw - *Man and Superman,* 1901-3
Edmond Rostand - *La dernière nuit de Don Juan,* 1905
Odön von Horváth - *Don Juan kommt aus dem Krieg,* 1935
Max Frisch - *Don Juan, oder die Liebe zur Geometrie,* 1953
Jean Anouilh - *Ornifle, ou le Courant d'air,* 1955

Roland Barther - *Mythologies* (Ed. du Seuil, Paris 1957)
Albert Camus - *De mythe van Sisyfus* (De Bezige Bij, Amsterdam 1964)
Trevor Davies - *The Golden Century of Spain* 1501-1621 (Macmillan and Co., London 1937)
José Deleito y Pinuela - *La mujer, la casa y la moda* (Espasa Calpe, Madrid, 1954)
Fernando Diaz-Plaja - *Lo sociedad española* (Ediciones G.P., Barcelona 1970)
Antonio Dominguez Ortiz - *La sociedad española en el siglo XVII* (Consejo Superior de Investigaciones Cientificas, Madrid 1970)
J.H. Elliott - *Imperial Spain 1469-1716* (Penguin, Harmonds-worth 1970)
Lilian Furst - *Romanticism* (Methuen and Co. London 1969)
Félix Gaiffe - *L'Envers du grand siècle* (Albin Michel, Paris 1924)
Wolfgang Hildesheimer - *Mozart* (Arbeiderspers, Amsterdam 1979)
Morton M. Hunt - *The Natural History of Love* (Alfred Knopf, New York 1959)
Sören Kierkegaard - *Entweder/Oder* (Eugen Diederichs Verlag, Düsseldorf 1964)
Christopher Lasch - *The Culture of Narcissism,* Norton and Co., New York 1979)
Claude Lévi-Strauss - *Structural Anthropology* (Doubleday and Co., New York 1967)
Gregorio Marañon - *Don Juan* (Espasa Calpe, Madrid 1940)
Jean Massin - *Don Juan. Mythe littéraire et musical* (Stock, Paris 1979)
Mario Praz - *The Romantic Agony* (O.U.P., Oxford 1970)
Otto Rank - *The Don Juan Legend* (P.U.P., Princeton 1975)
Jacques Roger - *Panorama du XVIIe siècle français* (Seghers, Paris 1962)
Jean Rousset - *Le Mythe de Don Juan* (Armand Colin, Paris Paris 1978)
Micheline Sauvage - *Le Cas Don Juan* (Ed. du Seuil, Paris 1953)
Lawrence Stone - *The Family, Sex and Marriage in England 1500-1800* (Weidenfeld and Nocolson, London 1977)
J.M.W. van Ussel - *Geschiedenis van het seksuele probleem* (Boom, Meppel 1968)
Leo Weinstein - *The metamorphoses of Don Juan* (S.U.P., Stanford 1959)
Don Juan, *Darstellung und Deutung - Herausgegeben von Brigitte Wittmann* (Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1976)

[Vervolg Met terugwerkende kracht]

vervolg van pag. 20

secundair:

Rein Bloem

- Wat er toe doende, over het lezen van Hans Faverey
  in: Over gedichten gesproken (1982)
- Hans Faverey
  in: Kritisch Literatuur Lexicon (mei 1980)
- Hans Faverey: De verdrijving van woorden in zinnen
  in: Literair Lustrum 2 (1971)
- Het maken en breken van Hans Faverey
  in: Vrij Nederland, 4-4-1970
- De zee van mogelijkheden die voor het gedicht uitgaat;
  in: Vrij Nederland, 29-1-1977
- Zingen in de woestijn
  in: Vrij Nederland, 30-4-1977
- De 'niet anders kunnende geldigheid'
  in: Vrij Nederland, 25-4-1981
  Tom van Deel
  in gesprek met Hans Faverey, Onthechtingsoefeningen in: De Revisor V/6 (1978)
  Diversen
- in: Heibel, 5 (1969-1970)
  Soma, 13 (1971)
  Hollands Diep, 3 (1977)
  BZZLLETIN 6 (1977-1978), 51
  De Gids 140 (1977)

Ron Elshout
Met terugwerkende kracht
Een ingang tot gedichten van Hans Faverey

I Receptie

Met een zwaar geblinddoekte mol

de mist in - Wat doen?

(Ik voel hier niets voor).

Deze tekst is te vinden in *Gedichten I* (Gedichten, blz. 14 van Hans Faverey. In 'Tom van Deel in gesprek met Hans Faverey' (Revisor V/6, 1978) laat de dichter zich verleiden tot een kort commentaar: 'Simpeler kan het niet: ik wil nog niet dood. Het is driedubbel gezegd.' Omdat hij in hetzelfde interview ook zegt: '...wat hij of zij (de lezer) er van maakt is niet mijn zaak', kunnen we ons wel een grapje veroorloven: de tekst lijkt een beetje op de manier waarop een aantal lezers in het begin gereageerd hebben op Faverey's poëzie. Receptie-estheten kunnen aan de besprekingen van zijn poëzie hun hart ophalen. Al snel na de verschijning van *Gedichten* in 1968 waren de reacties negatief, de poëzie werd afgedaan met etiketten als 'ontoegankelijk'. Inmiddels is de ontvangst van Faverey's gedichten beduidend anders. Wanneer tijdschriften aangekondigd worden, wordt publikatie van een kleine reeksgedichten in NewFoundLand door redacteuren van de rubriek 'tijdschriften' verwelkomd met 'mooie gedichten van Hans Faverey'.

Als voorbeeld van deze reuze-ommezwaai kan dichter-criticus J. Bernlef dienen. In *Wie a zegt* (1970) bespreekt hij in één artikeltje bundels van Rein Bloem, Hans Faverey en Hans Verhagen. Over *Gedichten* van Faverey komt hij wel tot de bevinding dat deze teksten autonome leesdingen zijn, maar tegelijkertijd stelt hij vast dat de teksten ons geen aanknopingspunten bieden. Volgens Bernlef wordt de autonomie van de tekst door duisterheid verkregen. Zijn beoordeling sluit hier rechtstreeks op aan: steriele snippers tekst die de lezer geen speelruimte bieden. Als in 1978 *Het ontplofte gedicht* verschijnt, blijkt Bernlefs mening over de poëzie van Faverey sterk veranderd. Nu is zijn oordeel positiever en het gaat vergezeld van een advies aan de lezer: deze kan plezier beleven aan deze gedichten, mits hij een andere leeshouding aanneemt. Anders, omdat onconventionele poëzie daarom vraagt.

Voor deze veranderende en veranderde houding ten opzichte van Faverey's werk zijn verschillende verklaringen. Ten eerste geldt natuurlijk voor alle nieuwe en vernieuwende kunst dat er tijd nodig is om te bezinken. Zeker niet vreemd hieraan is het feit dat voor *Gedichten* (1968) de poëzieprijs van de Gemeente Amsterdam en voor *Chrysanten, roeiers* (1977) de Jan Campertprijs werden uitgereikt.

Verder is het werk van Faverey vrijwel steeds begeleid door Rein Bloem die als criticus in Vrij Nederland maar ook als essayist in bijvoorbeeld *Over gedichten gesproken* (1982), Kritisch Literatuur Lexicon (mei 1980) *Literair Lustrum* 2 (1978) het werk van meet af aan serieus genomen heeft. Het gevolg was wel dat andere besprekingen enigszins ontaardden in het overnemen van diens zienswijze (voorbeelden: Trouw/Kwartet 29-8-1981; De Morgen 29-5-1982); hieronder zal ik overigens ook verschillende keren schatplichtig zijn aan Bloem.

Tenslotte valt nog te constateren dat in de poëzie zèlf ook sprake is van een ontwikkeling. Wordt bij Rutger Kopland de poëzie steeds minder anecdotisch en tegelijkertijd kaler en hermetischer, bij Faverey schijnt het tegendeel aan de hand. En dat biedt de belangstellende lezer een voordeel: via de grotere, 'heldere' gedichten kan hij zich een toegang verschaffen tot de thema's die deze poëzie beheersen. Daarna kan hij gaan 'terugwerken' en met de verworven gegevens in het achterhoofd proberen te achterhalen of de zelfde elementen ook een rol speelden in het abstractere, vroegere werk waar zulke afwijzenden reacties op gekomen zijn. En dan blijkt 'hermetische' poëzie dank zij deze sleutels open te breken.

II. Ontwikkeling

De opvallendste verandering in Faverey's poëzie is gemakkelijk vast te stellen, snel de beschikbare bundels doorbladeren is voldoende om te zien dat de dichter meer tekst is gaan gebruiken. In *Gedichten* (1968) komen bladzijden voor met slechts vier of vijf kortere regels tekst. Maar al in de loop van déze bundel doet zich de genoemde tendens voor: de teksten, en soms de regels, worden langer.

Natuurlijk verandert daarmee de poëzie, alleen is niet meer te achterhalen wat precies oorzaak en wat gevolg is. Of het langer worden van de tekst de veranderingen veroorzaakt of daar juist een gevolg van is, doet er ook niet zo veel toe, belangrijker is het die veranderingen te signaleren.

In de eerste bundel presenteert Faverey zijn gedichten in zeer losse reeksen. Ze hebben geen titel, maar een nummer. Hiermee lijkt aangegeven te worden dat de gedichten in hun thematiek bij elkaar horen, maar verder als afzonderlijke grootheden beschouwd kunnen worden. Inderdaad zijn ze verder niet rechtstreeks met elkaar verbonden.

De zesde en laatste afdeling van deze bundel draagt echter de aanwijzing 'Drie vierluiken'. En aan het gebruik van terugkerende woorden is duidelijk te zien dat de teksten samenhangen.

In *Gedichten 2* (1972) zet deze ontwikkeling zich voort: de reeksen krijgen titels (Reeks voor het dunne meisje, Totdat/halt, Leuk licht wordt het, enz.) en de gedichten krijgen een nadrukkelijker samenhang, niet alleen in hun thematiek maar ook in de motieven. In 'Reeks voor het dunne meisje I' speelt het thema plaats-plaats-verandering een belangrijke rol. Het eerste gedicht (blz. 99) begint met de vraag 'Moeten we hier niet weg'. In het tweede en derde gedicht worden de eventuele gevolgen van dat weggaan overwogen: 'Wat doet afstand;...' en: 'Uit welke richting komt het?' Dan wordt er gevraagd: 'Het einde?' (blz. 102) en: 'Of moeten we hier blijven;...' (blz. 103). Ook de gedichten op de volgende bladzijden sluiten op elkaar aan: 'Je zòn schijnt niet lang genoeg meer' en: 'Oude regen, nieuwe regen.'

Zo haken de gedichten in elkaar, een principe dat later in deze bundel soms nog versterkt wordt door gedichten in elkaar over te laten lopen. Eén voorbeeld, de laatste regel van blz.158 luidt: 'het gaat: het nòg geen', de eerste regel van blz.159: 'licht werd'. Zo loopt'.

In *Chrysanten, roeiers* en *Lichtval* krijgen de reeksen steeds titels en vertonen de gedichten een nauwe onderlinge samenhang, zoals hieronder nog zal blijken.

Ook in het gebruik van leestekens kwam verandering. Hoewel Faverey ook in de latere bundels de teksten met veel wit doorschiet en veel leestekens (vooral - : ; , en .) gebruikt om het (lees-)proces te vertragen, wordt het gebruik daarvan conventioneler. Regels als 'vrijwel) niets-. Weinig' en 'akkoord?). Afscheid van een' of '(ball). B/a/l. Zeg.' komen later nauwelijks meer voor.

Verder wordt de strofenbouw regelmatiger; desondanks zegt Faverey in het Revisor-gesprek tegen Tom van Deel dat het wit niet bij voorbaat vastligt. ‘Een regelmatige strofering is

een soort ordening. Een tekstblok vind ik niet mooi (...) Regels wit hebben de functie dat je moet wachten, en soms ook niet wachten (...)'.

Tenslotte is nog op te merken dat in de latere gedichten meer werkwoorden en verbindingswoorden voorkomen. Ongetwijfeld heeft dit nadrukkelijk te maken met de lengte van de tekst, zoals Faverey zelf ook tegen Van Deel opmerkt.

Dit alles wil echter niet zeggen dat de thematiek veranderd is, ook de motieven - hoewel soms anders verwoord - komen terug.

III. 'Sur place' tussen leven en dood twee analyses

Faverey's poëzie heeft zoals vermeld, veel lezers voor problemen gesteld. Naar het woordgebruik te oordelen is zijn poëzie zeker niet moeilijk leesbaar, eem enkel problematisch woord is op te zoeken, citaten functioneren zelden als zodanig maar zijn 'organisch' in de tekst opgenomen - en als dat niet het geval is, zijn ze te achterhalen -, zinnen zijn soms elliptisch, maar daardoor niet onbegrijpelijk en toch wordt het werk als gesloten ervaren.

Voor zover dat gaat om het vroegere werk is dat alleszins begrijpelijk, omdat hier zo goed als geen aansluiting te vinden is met de traditie. Wellicht is het mogelijk via 'Adriaen Coorte' uit *Lichtval* dichter bij deze poëzie te komen met behulp van referenties en nauwkeurig lezen. Een poging.

Adriaen Coorte

Lichtval is voorzien van een ongewone opdracht: aan het eiland Sipan (Otoku Sipanu). Nu zijn eilanden in de poëzie niet zo ongewoon, zodat dit misschien een opening biedt. In de literatuur vertegenwoordigen eilanden veelal beschermde gebiedsdelen, die in tegenstelling tot de rest van de wereld bewoonbaar zijn. Utopia, Ithaka, Elysium (A. Roland Holst). Voor een dichter als Slauerhoff waren maar weinig plaatsen leefbaar, en dan nog ternauwernood, zie: Dit eiland, 'Brief in een flesch gevonden' (Verzamelde gedichten 1973[9], resp. blz.587, 384). En natuurlijk de poëzie zelf: 'Alleen in mijn gedichten kan ik wonen'. (Idem, blz.290, Wooningloze)

In moderne poëzie is het niet ongebruikelijk dat het gedicht zo'n vrijplaats wordt. Men leze bijvoorbeeld gedichten van Willem van Toorn (bundels: *Een kraai bij Siena, Het Landleven,* waar het gedicht als huis en het huis als gedicht voorkomen) of W.J. Otten: 'Ik zoek het hier', wat moeten we aan met dat hier? Waar zoekt de ik het? Het antwoord volgt meteen in het gedicht: 'in af-/gemeten regels, pegels tekst/ter grootte van een oogopslag.' Het gedicht als eiland dus, als eerste plaatsbepaling; het eiland waar Robinson-de-dichter de baas is.

De bundel bestaat uit een achttal afdelingen voorzien van aparte titels. Over de eerste reeks gedichten zal het hieronder gaan. Als titel hebben de zeven gedichten een naam meegekregen: Adriaen Coorte. Levert dit iets op? Hij is in ieder geval opzoekbaar, in 1977 verscheen een monografie van de hand van L.J. Bol (Laurens J. Bol, *Adriaen Coorte. A Unique Late Seventeen Century Dutsch Still-Life Painter,* Amsterdam 1977)

Over Coorte is niet veel bekend, 'the life history of Adriaen Coorte could not be written'. Terugwerkend vanaf zijn vroegst-gedateerde werk valt zijn geboortejaar ongeveer (!) te reconstrueren: 1655. Zijn laatst-gedateerde schilderij is van 1707. Hij werkte waarschijnlijk (!) in Middelburg of Zierikzee. Het is dit gebrek aan feitelijke gegevens dat misschien verantwoordelijk is voor het wat geromantiseerde beeld dat over Coorte ontstaan is. Hieraan is zijn werk ook niet geheel vreemd. Dat is bijzonder. Op één schilderij (*Exotische vogels,* 1683; Bol blz.73, ill.), een paar 'gewonere' schilderijen - waarbij verwijzingen naar pronkstillevens voor de hand liggen - en enkele Vanitas-stillevens na, schilderde Coorte voornamelijk 'hetzelfde schilderij', een stilleven. Steeds opnieuw de stenen plint met een barst, meestal gesigneerd (AC of A Coorte) en gedateerd met een jaartal. Daarop een minimale uitstalling, één of twee vruchten, één takje kruisbessen of druiven, een paar schelpen, één bosje asperges tegen een donkere achtergrond in raadselachtig licht. We vinden ze straks allemaal terug in de gedichten: pelikaan, kruisbes, framboos, asperges, mispel, schelpen, aardbei, de peterselievlinder.

'Anekdotiek, allegorie en symboliek zijn van het kanvas geweerd', zegt J.H. Mysjkin in een bespreking van Lichtval ('Vereeuwigingsprocessen van Hans Faverey', De Morgen, 29-5-1982). Wat Coorte aangaat kan ik het op het vlak van de anekdote wel met hem eens zijn, of dat ook zo is met betrekking tot de allegorie en symboliek (een mispel en een vlinder niet symbolisch?) zal nog blijken. Kan een schilder nog enigszins om een anekdote (een verhaal) heen, voor een dichter is dat veel moeilijker, tenzij zijn teksten zuiver lyrisch (à la *Liedjes* van Gorter) zijn en dat lijkt me bij Faverey niet het geval. Ook Ed Leeflang heeft van Coorte gebruik gemaakt. In 'Bewoond als ik ben' 'verdicht' hij Coortes werk tot:

Adriaen Coorte

De schilder van asperges en frambozen
heeft ook citroen en klapbes uitgekozen
om lof te spreken van de stof.
Hij legt ze neer en beeldt ze af.
Dat biedt wie ziet de starre orde
en koppigheid te leven met het
duurzame alsof.
Wat eetbaar en bederfelijk is als
mensen, is voor een oponthoud met
moedwil afgezonderd en boven de
amechtige natuur gesteld. Het moest en
zou daaraan voorbij, eer het onduidelijk
restant zou worden op de etensborden
of de belt.

De bederfelijke waar wordt via een kunst-greep stilgezet, verduurzaamd. Dit thema vinden we straks ook in de reeks van Faverey.

Of Coorte nu zo'n in zijn werk teruggetrokken, zelfs verdwenen figuur was, doet niet zoveel ter zake. Uiteindelijk gaat het er om wat Faverey met hem uitgevoerd en aan hem toegevoegd heeft. Want dat we in de gedichten niet de historische Coorte maar een beeld van de dichter moeten zien, lijkt me buiten kijf (Om Slauerhoff nog een keer als 'bewijs' te gebruiken: Niemand zal toch beweren dat zijn gedichten 'Columbus' en 'Camoës' (bijvoorbeeld) in eerste instantie óver deze figuren gaan). In de schilder vond de dichter blijkbaar een geestverwant en om die verwantschap gaat het hier.

Jaloezieën

tegen het wit.
Sneeuwschermen

voor zichzelf. Pelikaan,

zich in de borst pikkend;
stenen plint, zonder wie
niets plaats vindt.

Als ingevroren: foutenbron,
duurzaam afgedropen.
Windstilte, het wegzijn
van iets: gestadig kloppend

in kruisbes, framboos,
romigste asperges.

In het rijtje als-vergelijking (helder als glas), asyndetische vergelijking (deze huid, het papier; dus lees: huid = papier) en metafoor (het beeld vervangt het origineel) is de laatste vaak het moeilijkst. Hier wordt immers het meeste aan de lezer overgelaten. Dat lijkt me ook het geval in dit eerste gedicht uit de cyclus: 'Jaloezieën en Sneeuwschermen', waarnaar verwijzen ze? In gedichten over een schilder ligt het voor de hand te denken aan schilderijen, hetgeen een bevestiging vindt in de verwijzingen naar de schilderijen: pelikaan, kruisbes, framboos, asperges. Binnen het werk van Faverey en doordat deze

gedichten de schilderijen van Coorte vooreen groot deel overlappen, is het niet vreemd om op een andere mogelijkheid te wijzen: Jaloezieën en Sneeuwschermen = schilderijen = gedichten. Door een constante verdubbeling gaan deze gedichten niet alleen over schilderen maar ook over schrijven (vereeuwigen). Ter zijde nog de opmerking dat Sneeuwschermen zowel een scherm tegen als van sneeuw kan zijn. Jaloezieën en schermen dekken af, schermen af. In de tekst 'tegen het wit', wit sneeuw als 'onkleur', het niets. Een aardige bijkomstigheid is dat wit ook de connotatie 'doelwit' heeft. Dan staat er: afschermen tegen een doel. Nu lijkt dat misschien nog een vergezochte gedachte, later zal blijken dat deze 'doelloosheid' essentieel is. De toevoeging 'voor zichzelf' is dan ook voor twee lezingen vatbaar. Zichzelf kan verwijzen naar de schilder (en dus naar de dichter), maar de cirkel kan sneller gesloten worden: het verwijst naar sneeuwschermen, dus 'omzichzelf'. Dit razendsnelle sluiten van een cirkel, waardoor dingen meteen op zichzelf betrokken worden en daarmee het uitsluiten van een mogelijk doel, is een motief in het werk van Faverey. Het wordt onmiddellijk opgepikt in het beeld van de pelikaan. Natuurlijk verwijst de vogel naar het schilderij uit 1683 (Bol, blz.73, ill). Maar er is meer. De pelikaan zou volgens de fabel zijn jongen met zijn eigen bloed voeden, daartoe pikte hij zijn borst open. In de buurt van deze pelikaan - noch op het schilderij, noch in het gedicht - bevinden zich jongen, dus: weer door en voor zichzelf. Het is zeker denkbaar dat de pelikaan hier staat voor de schilder, die immers ook 'voor zichzelf was' (en dus ook weer: de dichter). De stenen plint, dát is de enige vaste grond die we hebben en daarop de perfecte stilstand. Alles wat door de natuur of de mens geschapen wordt, is een bron voor fouten. Hier niet, hier zijn de fouten afgedropen, daarna is de bron *als* ingevroren. Er kan niets meer fout gaan; kruisbes, framboos, asperges zijn boven hun dagelijkse werkelijkheid uitgetild. Maar gevroren, windstilte; het kan vriezen èn dooien, de dreiging hangt in de lucht.

Melkalbast

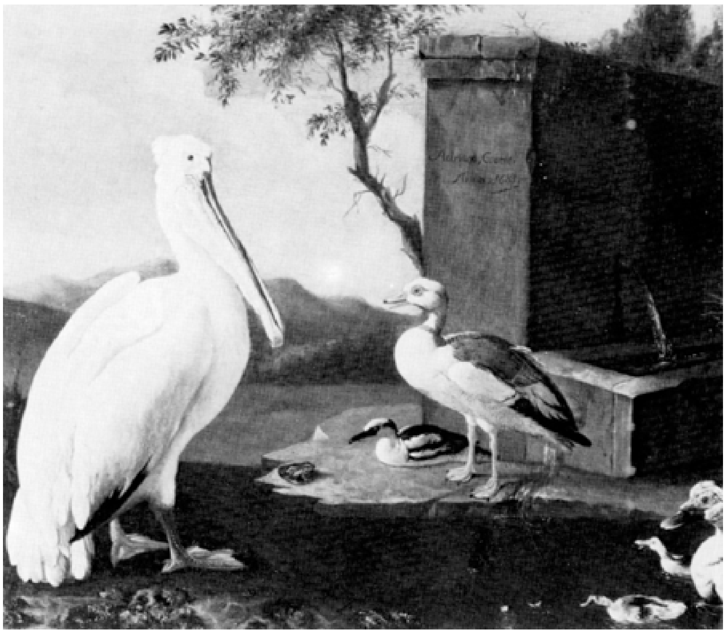
en geen mispel kunnen platten.
Al buiten bereik: ronding,
rondingen. Sleetse sporen
van wind, afgeweerd.

'Game'. De mispel

is haast een appelachtige;
kruis- noch aalbessen
zijn haast appelachtigen.

Straks, als het waaien begint,

hervindt het hier zijn einde:
omtrent de stenen plint.



Nergens vinden we op de schilderijen van Coorte ‘melkalbast’. Een toevoeging van Faverey dus. Wat wil hij ermee? Melkalbast is een wat troebele soort glaswerk; maak je de mispel van albast dan is die niet meer te ‘platten’, en dat is wat er a.h.w. gebeurt met de vruchten op de schilderijen en in de gedichten. Ze krijgen een harde laag die ze voor bederf vrijwaart. Net als

de vruchten uit het eerste gedicht is de mispel door ‘stolling’ buiten bereik, daardoor vallen sleetse sporen van wind af te weren. Ook hier wordt een vrucht - en nog wel een overrijpe, snel rottende - boven de werkelijkheid uitgetild. De uitdrukking ‘zo rot als een mispel’ verliest hier zijn geldigheid. En dat is een serieus spel dat hier en nu gewonnen (‘Game’!) wordt. De mispel stijgt zó boven zichzelf uit, dat hij in de hiërarchie van bederfelijkheid zelfs de kruis- en de aalbessen passeert. Maar de winst is tijdelijk, de metaforische windstilte (stilstand) kan ieder moment (straks) omslaan in waaien (beweging) en dan hervindt het hier (op de stenen plint, in het schilderij, in het gedicht) zijn einde.

> Uit zich voortgekomen.
>
> Door zichzelf omstuwd;
> omstold;
> en weer ontstold.
>
> Alsof dat boek waar het alles
> in staat mij nog nooit
> uit handen was gevallen.
>
> Daar liggen ze, de schelpen;
>
> zo toont de aardbei haar bloeiwijze.
>
> Op sommige vruchten hoort een vlieg;
> de toekomst bleef
> even onveranderlijk als nu.

In dit derde gedicht komt het thema van de autonomie uitdrukkelijk aan bod in het ‘sur place’ dat bereikt wordt door ‘zich’ en ‘zichzelf’ en in het geconcentreerde, snelle proces dat zich in de eerste vier regels afspeelt: voortgekomen - omstuwd - omstold - onstold. Omstold (in plaats van gestold) lijkt aan te sluiten op het melkalbast uit het vorige gedicht. In ‘Alsof ... gevallen’ lees ik door de toon een zekere verbazing (Dat proces van schepping, verduurzaming en verval is zo verbazingwekkend vanzelfsprekend, alsof ...); die verbazing heeft ervoor gezorgd dat ooit de ik ‘dat boek waar het alles in staat uit handen was gevallen’. Het enige boek dat binnen dit verband in aanmerking komt voor de valpartij is mijns inziens de monografie van Bol, die Faverey zeker moet kennen. Niet zonder humor is de dubbelzinnige verwijzing ‘Daar liggen ze’ naar de schelpen in het schilderij en naar het open-gevallen boek. De schok van verbazing is trouwens in het hele gedicht terug te vinden in de schokswijze overgangen o.a. veroorzaakt door het gebruik van de leestekens. ‘Zo toont de aardbei haar bloeiwijze’, maar ook hier dreigt het verval, gesymboliseerd door de vlieg die er eigenlijk op sommige vruchten hoort. (Andere stillevenschilders maken regelmatig gebruik van dit zinnebeeld van bederf). Maar op de schilderijen bleef (!) de toekomst *net zo* onveranderlijk als het heden, staat de tijd stil. Of moeten we ‘even’ niet opvatten als bepaling van tijd (één moment)? Met andere woorden: ook het schilderij is een illusie. Dan hangt die vlieg in werkelijkheid dreigend in de lucht, want de laatste regels kunnen ook betekenen, dat de toekomst niet te veranderen is.

> Waartoe gekomen
>
> en zich tonend zoals het is,
> boven de drie mispels,

als Euchloë cardamines,
de peterselievlinder.

Niet anders kunnende geldigheid,
in koudvuur bewaard. Dezelfde
signatuur, paraaf
voor gezien. Alles zo

vanzelfsprekend dat het
zich bestaat; niet aflaat
te vragen: wie ben jij;
wat wil jij. Waarheen
en waartoe.

Dit gedicht verwijst naar een ongedateerd schilderij (L.J. Bol, blz. 115) waarop drie mispels te zien zijn, schuin rechts er boven een peterselievlinder. De linker mispel heeft een klein twijgje met twee dode bladeren. Het stilleven is gesigneerd met het monogram AC.

De afbeelding beweegt Faverey tot het stellen van een vraag (waartoe) zonder vraagteken, waardoor de vraag iets retorisch krijgt. In dit cyclische gedicht verschijnen de twee thema's, de vergankelijkheid en het stilzetten daarvan, en de autonomie van de tentoongestelde zaken. Die autonomie is misschien wel hèt antwoord op de vraag, want over de afbeelding wordt medegedeeld: ‘Niet ander kunnende geldigheid... Alles zo vanzelfsprekend dat het *zich* bestaat’. De vruchten zijn wat ze zijn en anders (kan het) niet. Ook hier weer het op zichzelf betrekken met behulp van ‘zich’. Coorte en Faverey bewegen zich hier op de rand: het bederf van de mispels is maar net op tijd vastgelegd, in koudvuur bewaard. Koudvuur (gangreen) is het dodelijk versterven van weefsel dat gepaard gaat met rotting, en dát is vastgelegd. Zo is het gezien, zo is het vastgelegd, bewaard. Maar het laat niet af te vragen: ‘Wie ben jij;/wat wil jij’. Dat vragen de vruchten aan Coorte, Coorte vraagt het aan Averey, en deze confronteert er de lezer mee. ‘Waarheen//en waartoe’. Deze vraag is inmiddels retorisch geworden; het antwoord is niet te geven. De door Coorte en Faverey ‘met moedwil afgezonderde en boven de natuur gestelde’ zaken bestaan alleen om zichzelf, daardoor wordt de toeschouwer met zichzelf geconfronteerd in de wetenschap dat die doelloosheid voor hem is weggelegd. Waarheen en waartoe, een *dood*lopende weg.

Louter toeval lijkt het

dat de kern zich ledigt,
zich uitspreekt
in zijn varianten.

Voor altijd zich verwijderend

om wat hem dierbaar wordt,
al inkerend tot zichzelf.
Eerst zich baar geworden
wordt het verstaan:

het in zijn nu verblijvend hier.

De kruisbes is niet nederiger
dan de aardbei; een hop niet

onwezenlijker dan een pelikaan.

De kern (dát waar het om gaat, het stopzetten van het verval, maar vooral het bestaan en vergaan om zichzelf) ledigt zich, spreekt zich uit in zijn varianten: de kruisbes, de aardbei, een hop, een pelikaan. De een is niet nederiger of onwezenlijker dan de ander, alle zijn ze varianten op en vertegenwoordigers van dezelfde boodschap. Louter toeval lijkt het, maar is het natuurlijk niet, daarvoor zijn ze elk te nauwkeurig uitgekozen. Zo doet het er wel en niet toe dat de hop, een vogel met een grote kuif op de kop, 'geciteerd' wordt naar een schilderij uit 1699. (Bol, blz.99). Ook hier vinden we opnieuw de onthechting en het streven naar het bestaan om zichzelf: 'verwijderend/om wat hem (Coorte, enz.) dierbaar wordt/'. Zodra er binding ontstaat: wegwezen, 'al inkerend tot zichzelf'. En dan redt de toekomst (onveranderlijk als nu) het niet meer, dan gaat het alleen nog maar om dat ene moment, dat - zichtbaar geworden door de schilderijen, de gedichten - begrepen wordt: 'het in zijn nu verblijvend hier'. Geen doel, geen toekomst, maar *hier* en *nu*, inkerend tot zichzelf. Zo klein moet de wereld worden om hem aan te kunnen.

Hetzelfde stukje bos dat ik ken

ingelopen, laatst.
Een kruisbessenstruik

staat daar. Daar is ook
de jonge esdoorn: die ik met zich
had verstrengeld. Al het zichtbare
gaat open, vervolgt mijn weg.

Het ontbreekt mij aan niets;

en ik ben niet ongelukkig.

Niettemin: op wieken wil komen
de stilstand
der dingen in mij.

We gaan de schilderijen uit en ‘hetzelfde stukje bos dat ik ken’ in. Daar staat dan een kruisbessenstruik, niet meer de geïsoleerde kruisbes op de stenen plint, maar een struik met een funktie. Er is een kans, ook op de jonge esdoorn, die ik met zich (het op zichzelf betrekken) had verstrengeld, is er. Maar al het zichtbare (zie het vorige gedicht: het in zijn nu verblijvend hier) vervolgt mijn weg. In dat verband is het logisch dat het gedicht, gestart met een beweging, eindigt met de ‘wens’ tot stilstand. Een wens die bijna als een feitelijkheid gepresenteerd wordt, en stilstand die zich aan de ik opdringt, het ‘moet’.

Scheuten, waargebleven,

ontbrekend hier opgevoerd.
Ingehuurd: elke idee
die zich heeft ingeslikt;

iedere zin die zich voegt
naar de horizon ter plaatse.
Alsof in één vloeiende beweging
een gat wordt neergelegd;

en wak na wak, huis-

waarts gebogen, neuriënd
zich de schaatsers.

Voor het bekijken van dit gedicht is het handig wanneer de lezer weet dat een vroege publikatie van Hans Faverey de titel droeg ‘verdwijningen’; om dat proces van verdwijnen te illustreren een enkel voorbeeld.

Een lek in het zwijgen: noise-.
(...)
(De 1e druif: pets!
de 2e druif: pets!

de de-

Uit: *Gedichten,* blz. 15. En van blz. 16:

De liefste

met een eiermasker op.
Als ik haar aan het lachen
maak, zegt ze,

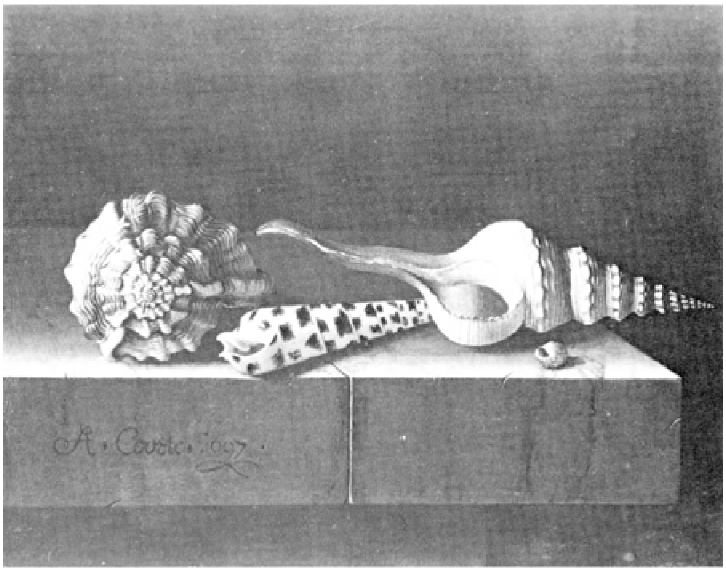
‘breekt mijn huid’

Tot slot: op blz. 22 eindigt een gedicht met ‘uit; over’. Op die manier brengt Faverey zijn eigen taalmaaksels om zeep. Terug naar het laatste gedicht uit de reeks:

Waar zijn ze gebleven de scheuten? Ze (het woordenboek geeft: Uitspruitsels, loten - zie de jonge esdoorn) verdwijnen in de paradox ‘ontbrekend opgevoerd’. En dan is tijdelijk eigen gemaakt (ingehuurd) het feit dat ‘elke idee zich heeft ingeslikt’.

Het absolute nulpunt is tijdelijk bereikt. Net als de scheuten gaan de zinnen (grammaticale eenheden; zin is óók doel, nut) verloren in een paradox: ze voegen zich naar de horizon ter plaatse. Opnieuw wordt de plaats tot het uiterste verkleind (denk aan 'het in zijn nu verblijvend hier'). Eén ogenblik lijkt het te lukken ... alsof in een vloeiende beweging een gat wordt neergelegd (het niets, de leegte, daar ging het om). Maar de stilstand en de stilte worden weer verbroken: de beweging en het geluid zetten weer in (een lek in het zwijgen: noice-.) met de neuriënde schaatsers met als moeizaam te bereiken

bestemming (toch!) HUIS. Ze zullen via korte stops (wakken - gaten) verder moeten. Of redden ze het en vallen ze in de laatste regels samen met de 'zich'(zelf) in het gedicht. Was het maar waar.



Was het maar waar dat de poëzie het verval kon tegenhouden, de tijd kon stilzetten. Het wegzijn van iets, het wegzijn van het verval, van de tijd, díe leegte, daar gaat het om in deze gedichten. Maar het is onmogelijk, de schaatsers zullen huiswaarts moeten, en eens heel definitief aankomen. Alleen met een kunst-greep (wak na wak, een schilderij, een gedicht) valt het proces te vertragen.

Een aantal van die kunstgrepen die werken als vertragingseffect, stamt nog uit Faverey's vroegere werk. Een voorbeeld is het veelvuldig gebruik van leestekens. Ook in het gebruik van motiefwoorden is het streven naar stilstand te signaleren: ingevroren, duurzaam, windstilte, liggen, bewaard, verblijvend, stilstand. Een concentratie nog versterkt door de cirkelgang die telkens veroorzaakt wordt door het terugkerende thema van de autonomie. Met 'zich' en 'zichzelf' worden de dingen uitsluitend op zichzelf betrokken.

Verder werkt in dit proces nog mee dat zinnen onderbroken, uit elkaar getrokken worden door witregels.

De concentratie en de stilstand worden tenslotte nog versterkt omdat Faverey binnen de reeks gedichten verbanden heeft gelegd: windstilte - waaien (eerste en tweede gedicht); de mispels in gedicht twee en vier; het bevriezingsmotief (een en zeven); de jonge esdoorn - scheuten.

Faverey's poëzie balanceert naar vorm en inhoud tussen leven en dood en bezweert - al is het maar tijdelijk - de laatste.

Zijden kettingen

Hans Faverey's nieuwe bundel is aangekondigd als *Zijden kettingen* (te verschijnen najaar 1983). De titel blijkt een citaat dat terug te vinden is in een reeks die gepubliceerd is in New-FoundLand 1982, II, 3, blz.44-48. De titel luidt: GIROLAMO CAVAZZONI, VERDWENEN IN CONTEXT.

In tegenstelling tot Adriaen Coorte is Cavazzoni inderdaad grotendeels 'verdwenen in context' of liever: uit de context. Door de wetenschap dat Cavazzoni een zestiende

eeuwse componist en organist was, is hij éven te herkennen in de laatste drie regels van de reeks: ‘De toetsen/echter, steeds heviger aanwezig,/‘zwijgen nu welluidender’. Meteen daarna is hij - als zoveel door Faverey opgevoerde zaken - voorgoed weer weggewerkt. Zo hebben we weinig hulp van buitenaf - minder dan bij ‘Adriaen Coorte’, maar als Faverey's principes inmiddels vertrouwder zijn, moet het zo ook gaan.

> (I)
> Was ik maar die ik ben gebleven.
> Ontstond maar niets uit hetzelfde.
> En dat stilstand zich losmaakte
> uit het woord dat hem verbergt:
>
> doorstovend de bleekmakende
> afwezigheid die opkruipt
> naar mijn knieën,
>
> die mij wil wegdoen
> zodra ik niet langer
> meer spreek.

In de eerste drie regels wordt op paradoxale wijze de wens naar stilstand onder woorden gebracht. Eerst is dat alleen op een ikfiguur betrokken en komt dat tot uitdrukking in de voltooide tijd: ben gebleven; daarna veralgemeniseert het verlangen zich tot een al omvattend ‘niets’.

‘En (was het maar) dat stilstand zich losmaakte/uit het

woord' stelt ons voor twee mogelijke interpretaties. 'Als stilstand zich losmaakt uit het woord' kan dat betekenen dat 1) de stilstand zich manifesteert, tot werkelijkheid komt of 2) dat daarmee het wóórd stilstand leeg wordt.

Gaan we het gedicht langs volgens de eerste zienswijze, dan kunnen we het stuk na de dubbele punt begrijpen als een verklaring of een gevolg van die stilstand, maar dan ontstaat wel een negatieve opvatting van 'stilstand' en dat lijkt tegen de achtergrond van Faverey's werk niet geloofwaardig. Verder is 'opkruipen' uit de tweede strofe strijdig met 'stilstand', tenzij we 'opkruipen' juist als een gevolg van die stilstand moeten opvatten.

Volgen we dus beter de andere weg: het wóórd stilstand is leeg, heeft geen kracht om 'zichzelf' te veroorzaken en de tijd stil te zetten. Met andere woorden: door het wóórd te gebruiken, veroorzaak je de stilstand niet; de taal dekt de werkelijkheid niet. Was het maar wel zo. In *Chrysanten, roeiers* stond het al: 'Wat onder het woordoppervlak/schuilt, schuilt daar haast/tevergeefs', (blz. 72). Helaas het woord stilstand verbergt hem (dus: de stilstand) ook meteen. Deze personificatie van de stilstand in 'hem' liegt er trouwens niet om, zo belangrijk is 'hij'. Het gevolg van de onvervuldheid van de wens is te lezen in de tweede strofe, waarin een aantal negatief beladen woorden (bleekmakende, opkruipt) aan de dood en bederf doen denken. Die zullen toeslaan 'zodra (de) ik niet langer/meer spreek(t)'. Spreken (= de taal, het schrijven) is dus toch - tijdelijk - een remedie; de taal is, zolang hij werkt, bestaansmiddel.

(II)
Bij zich binnengedrongen en door
zich heen gedrongen: afscheid,
rust zoekend in wat rest wanneer
adem en zijn voorwerp

wegvallen tegen elkaar;

en al het water van de zee,
aanspoelend aan het strand der zee,
terugspoelt in zichzelf, elke
generatie van bladeren opnieuw
terugvallend, de afgrond
toe, de boomgaard.

In de tweede tekst vinden we opnieuw de vaak naar zichzelf verwijzende aanduidingen 'zich'; de wederkerende voornaamwoorden - bij Faverey nogal eens zonder antecedent - heffen zichzelf als het ware meteen op. Toch vermoed ik hier achter de tekst een verhulde ik-figuur - het antecedent is dan te vinden in het eerste gedicht: 'ik'. Door echter voor 'zich' in plaats van 'me' te kiezen verruimt en verkleint Faverey tegelijkertijd de reikwijdte van zijn verwijzing. Verruimt, omdat hierdoor het persoonlijker 'me' ontweken wordt; verkleint, doordat persoon en verschijnsel (hier: afscheid) één worden. De eerste twee regels geparafraseerd: Iemand is geheel doordrongen van 'afscheid', het gevoel dat alles voorbij- en weggaat.

'rustzoekend in wat rest' (r.3), dát moet gebeuren bij het afscheid. Daarbij dient opgemerkt dat rust behalve kalmte ook stilstand betekend, althans kan betekenen en dat het tegenwoordig deelwoord 'zoekend' een nu plaatsvindende activiteit suggereert; in de tekst dus.

Het is nog maar de vraag of die zoektocht wat op zal leveren. Hier in ieder geval weinig, in drie razendsnelle cirkels wordt afscheid genomen: adem en voorwerp vallen weg tegen elkaar (een beeld dat doet denken aan een beslagen rakende

spiegel, en daarmee vooruitwijst naar het laatste gedicht); het water spoelt terug in zichzelf (ook deze regels preluderen op andere gedichten waar de zee een rol in speelt); bladeren vallen terug. Toch is met name het laatste verschijnsel geen afgesloten circuit, de nadrukkelijk aan het eind van de regels geplaatste woorden ‘elke’ en ‘opnieuw’ geven aan dat het proces herhaalbaar is. Ook de sprong van de afgrond naar de boomgaard lijkt op een positiever einde te duiden, tenzij... hier ook geld: Wat onder het woordoppervlakte/schuilt, schuilt daar haast/tevergeefs.

(III)
De zomer is oud geworden
met de schaduw van zijn vis

en het brandende wiel daarginds
op de heuvel is opgehouden
met branden. Boven de rotsen
cirkelt een roofvogel

en nadert.

Staande op de voorplecht werp ik
het anker tussen de bramen,
draai mij nog eenmaal om
en verlaat het terras.

Het derde gedicht geeft zich in eerste instantie niet gemakkelijk prijs voor een interpretatie, want er is weinig verhelderende context, waardoor de aangeboden beelden erg ruime mogelijkheden bieden. Wel valt onmiddellijk op dat het cirkelmotief letterlijk aanwezig is: wiel (r.3), cirkelt (r.6), draai om (r.10); verder is al snel duidelijk dat de zee opnieuw een rol speelt: vis (r.2), voorplecht (r.8), anker (r.9).

We gaan de tekst in met twee regels waarin de vergankelijkheid een grote rol speelt: de zomer is oud (vergelijk het herfstachtige beeld - de terugvallende bladeren - uit het tweede gedicht) en er is geen vis, alleen maar de schaduw ervan. Kunnen we ons hier iets bij voorstellen? De boot die aanlegt heeft blijkbaar niet gevist. Wat is er wel gebeurd op zee?

Het brandende wiel is voor meer dan één uitleg vatbaar. Het zou kunnen verwijzen naar de ondergaande zon, die dan nogal definitief kan verdwijnen, de zomer is immers oud (bramen groeien in de ná-zomer), het seizoen is voorbij. Een andere mogelijkheid die ook aansluit op het zeemotief, is een vuurtoren. Hoe dan ook, in beide gevallen wordt het donkeren verdwijnt het oriëntatiepunt op de heuvel. Dat kan tevens mede de verklaring vormen voor de desoriëntatie die optreedt in de laatste strofe. Met het donker nadert, dreigend, een roofvogel (= het donker? Is de schaduw uit regel twee de vogel al?) die de cirkelende beweging van ‘het wiel’ overneemt.

In de laatste strofe worden voorplecht en terras met elkaar verbonden. Ook nu zijn er meer mogelijkheden: voorplecht = terras, dus boot = huis. Komrij hanteert in de cyclus ‘Het binnenhuis’ uit ‘Gesloten circuit’ ook deze vergelijking. En daar geldt tevens dat het huis ‘unheimisch’ wordt. In dat geval kan het anker (r.9) natuurlijk niet letterlijk opgevat worden, maar kunnen we het begrijpen als een poging tot vastleggen, tot stilstand komen. Een andere mogelijkheid is wanneer we uitgaan van chronologie in de laatste strofe. Dan kunnen we aannemen dat in regel negen het schip aangelegd wordt en dat ‘de ik’, na een tijd- en plaatssprongetje verdwijnt. Ook definitief: nog eenmaal.

De laatste mogelijkheid is de opvatting dat het anker niet uitmaar weggeworpen wordt, er is geen houvast of hoop meer. Dit versterkt het idee van de desoriëntatie.

Samengevat lijkt het gedicht (dat sterk doet denken aan ouder werk, doordat de ‘verdwijningen’ in deze tekst een grote rol spelen. Heel snel verschijnen en verdwijnen

de zomer, het wiel, mij) een ‘eenvoudig’ verslag van een vissersboot die aan het einde van het seizoen, terwijl het donker wordt, aangelegd wordt, waarna ‘de visser’ verdwijnt. Maar vanwaar dat ‘draaierige’ gevoel van desoriëntatie? Wat is er op zee gebeurd, dat hij zich zo nadrukkelijk nog éénmaal omdraait?

(IV)
Gelispel van soms zijden kettingen,
die tijdens het schuimen, hoe
ternauwernood ook, schijnen steeds

te zijn gaan verliggen -

opdat de vaas, waaruit opbloeit
onvergeeflijke rook ter ere
van rook, niets anders meer is
dan een duurzaam opgaan in
verstrooiing, daar licht

zich nog in herkent
als herinnering.

De interpretatie van dit gedicht gaat met minder moeilijkheden gepaard, omdat de lezer door de verwijzingen naar het zeemotief in de eerste strofe al meteen op het spoor gezet wordt. Via dit motief is er aansluiting met het vorige gedicht. Daardoor ontstaat de verwachting dat de eerder opgewekte spanning - Komen we nu te weten wat er met 'de visser' gebeurd is? - ingelost zal worden. Verder zijn de verwijzingen in dit gedicht makkelijker te volgen, zodat goed voorstelbaar is wat er gebeurt.

Zoals al vastgesteld., het gedicht begint met 'een zeegezicht' dat onheilspellend aandoet, dit wordt waarschijnlijk veroorzaakt door de dreiging die er uitgaat van woorden als 'gelispel', 'schuimen' en door het gebruik van de metafoor 'zijden kettingen' voor de schuimkoppen. Hierin speelt immers 'de zijden draad' uit de uitdrukking 'zijn leven hangt aan een zijden draad' doorheen. Ook lijkt hier sprake van een verdubbeling, de eerste strofe is op te vatten als een beschrijving van de zee, maar door de zijden draad waar het leven aanhangt, ligt de dood in het verschiet. Hoezeer het leven aan een zijden draad hing, gehangen heeft, blijkt wel uit regel vijf en volgende. De woorden vaas, rook en verstrooiing verwijzen naar crematie, urn en as-verstrooiing. Aan de inmiddels op de techniek van Faverey gespitste lezer valt hier wederom de snelheid van het proces op.

Opmerkelijk in deze beschrijving is de cynische ondertoon die doorklinkt in woorden als 'vaas' (in plaats van 'urn'), rook die 'opbloeit'. Over de regels vijf, zes en zeven valt nog wel iets te zeggen. Behalve die cynische toon en de voorstelling van een rookwolk brengt 'opbloeit' opnieuw de cirkelgang uit Faverey's werk in herinnering (zie ook: (II) terugvallend, de afgrond/toe, de boomgaard); vervolgens verwijst' rook ter ere/van rook' naar het motief 'voor en omzichzelf'. Te laat hier, vandaar: onvergeeflijk. De woorden 'duurzaam' (omdat het te laat - na de dood - verduurzaamd) en 'verstrooiing' (door de wat erg luchtige connotatie) doen ook nog al bitter aan.

Tenslotte: licht (regel 9) is dubbelzinnig. Te begrijpen als het (zon-)licht dat op de as-deeltjes weerkaatst en zo herinneringen oproept. Maar als we licht 'vertalen' met gemakkelijk dan wordt *zich* onderwerp van die zin: daar herkent 'zich' gemakkelijk in als herinnering. Net als in 'Adriaen Coorte' de confrontatie, hier wordt 'zich' (het gebruik van het wederkerend voornaamwoord bij Faverey kennen we inmiddels) door de dood - crematie - verstrooiing van een - voor ons onbekende; Cavazzoni? - ander geconfronteerd met 'de herinnering' aan zijn eigen sterfelijkheid. Er is op zee niet gevist, de verwarring na de zeetocht in (III) is duidelijk. Wat blijft er nu nog over? Er is niets anders meer (IV, 7) dan rust zoeken in wat rest (II, 3)...

(V)
Een bal is in rust, of hij is,
bewegend, op zoek naar rust.

De spiegel, tot de rand toe gevuld
met wat zich voordoet, herhaalt
zich ex improviso: schijn en wezen
hervinden elkaars evenwicht.
De God die ik noem en niet noem

schijnt te zwichten en niet
te willen zwichten.

De middag voorspelt niets
dan zichzelf. Het messing doosje
in de vensterbank bevat thans alles,
maar van niets het meest. De toetsen
echter, steeds heviger aanwezig,
zwijgen nu welluidender.

Het vijfde en laatste gedicht uit de reeks zit boordevol: een bal, de spiegel, de god, de middag, het messing doosje, de toetsen. En in deze uitstalling moet de lezer zijn weg zoeken na de enerverende gebeurtenissen in (IV) en (III). We hebben in (IV) gezien waar het verwarde gevoel uit (III) vandaan kwam, nu moet vanuit die verwarring opnieuw de rust, het evenwicht gevonden worden. En daarover gaat dit gedicht. De metafoor van de bal (r. 1 en 2) spreekt dan voor zich zelf.

De lezer argwanend geworden door de metaforische eerste twee regels treft in regel drie tot en met vijf formuleringen aan die hem zijn argwaan nogmaals doen scherpen. De spiegel herhaalt *zich* ex improviso. Maar ...een spiegel herhaalt zichzelf niet, hij herhaalt het oorspronkelijke beeld. Tenzij we dit 'zich' weer als zelfstandigheid moeten opvatten - en dat lijkt hier niet het geval - is hier iets anders aan de hand. Verder: deze spiegel is 'tot de rand toe gevuld/met wat zich voordoet', net als... dit gedicht. Het begint er op te lijken dat deze tekst niet alleen vertelt dat er rust gezocht wordt, deze woorden gaan verder: spiegel = gedicht. Dus: al improviserend met 'wat zich voordoet' (Faverey zelf zei in het gesprek met Willem van Toorn (Beeldspraak, 14 juni 1983): '... woorden geven aanleiding tot zinnetjes waar ik het hem mee kan doen') herhaalt het proces van het dichten zich. Even schijnt het te lukken: 'schijn en wezen/hervinden elkaars *evenwicht*'. Maar opnieuw is het resultaat hoogst onzeker: 'schijnt te zwichten en niet (nadrukkelijk op het eind van de versregel geplaatst)/te willen zwichten'. De God (regel 7) lijkt te verwijzen naar het gedicht/het dichten, daarvoor geldt immers dat het niet rechtstreeks, maar via een metafoor genoemd wordt, en wat voor een vergelijking: god. Zo belangrijk is (I: die mij wil wegdoen/zodra ik niet langer/meer spreek.), zo moeizaam gaat het schrijven. Uiteindelijk is het evenwicht, de rust te vinden in de dingen die er 'om- en voor zichzelf' zijn. Maar het is het wankele evenwicht van het, of beter één, moment: De middag voorspelt niets/dan zichzelf. Het messing doosje of misschien de toetsen lijken nog andere mogelijkheden te bieden, maar ook zij lopen over van zichzelf en zijn in rust.

Faverey speelt in die laatste strofe een knap welles-nietes vertellersspel met de lezer. Bij langzaam lezen (en dat moet; in het Revisor-interview zegt Faverey '...er moet niet in gejakkerd worden. Zo lees ik ze ook altijd voor. Dat doe ik niet omdat ze, wanneer ik ze snel voorlees, ook nogal snel afgelopen zijn, maar ik vind dat ze niet snel voorgelezen kúnnen worden'), verschuift steeds de reactie: De middag voorspelt - a ha! niets/ -toch niet
dan zichzelf -alweer
Het messing doosje -daar zit het natuurlijk in
bevat thans alles -zie je wel
maar van niets het meest -toch niet
De toetsen/echter -nou, dan maar mee aan het werk
steeds heviger aanwezig/ -zie je wel het moet
zwijgen nu -weer niet
welluidender - Ja, want nu is het wel duidelijk, laat de toetsen maar rusten, het messingdoosje dicht in de vensterbank. Een oplossing hebben ze niet te bieden. Dit moment is dit moment. En hiertegen is geen andere remedie dan schrijven. Dat is de zijden draad waar het leven aanhangt, totdat 'ik niet langer/meer spreek'.

IV. Thematiek

Op basis van deze analyses zijn we een constante in het oevre van Faverey op het spoor gekomen. Het blijkt immers steeds dat de gedichten ook verwezen naar het schrijven, de gedichten zelf. Met andere woorden: alles vindt in eerste instantie plaats in het gedicht, dat dus een zelfstandige functie heeft. Hierbij kunnen we denken aan de eiland = gedicht-opdracht uit *Lichtval*. Maar ook in de gedichten zelf wordt net als door Otten in 'ik zoek het *hier*' regelmatig verwezen naar de tekst zelf. Uit Gedichten (geciteerd uit *Gedichten* (1980): 'Geen metafoor//komt hier aan te pas (blz. 10); Deze hier (33); is hier omdat het nodig is (35); en een punt erachter. (de laatste (!) regel van blz.62). Positie://hier. (blz.79); Uit gedichten 2 (idem): Het heet hier al anders (99); Daar dan: (112); een ander gedicht binnenrijdend (115); Stel dat iemand (121). Uit *Chrysanten, roeiers*: wanneer woord en kapstok/allang zijn verwelkt (47); als jij of ik dit/willen herlezen: om te weten/wat er staat, stond, of komt. Uit Lichtval: nadat (...) het accent is ver legd,//de zin zijn woorden heeft gevonden, (19); Vergeten ben ik//wat ik hier moest doen./Daarom blijf ik hier ook (25)'.

Het gedicht is de vrijplaats waar de dichter heer en meester is, hij kan doen en laten wat hij wil. Inmiddels is ook wel duide-

lijk wàt Faverey wil: de tijd, het gebeuren, het verval de baas zijn. Dat kan op verschillende manieren gebeuren.

In alle gevallen neemt de dichter het proces in eigen hand en kan hij het bijvoorbeeld in taal versneld laten verlopen. Razendsnel opbouwen en meteen afbreken; wat zich in het gedicht voordoet wordt meteen daarna vernietigd. Opvallend zijn de daarbij behorende werkwoorden als stukvriezen, verbranden, opeten, uitrukken, onttooien, onttuigen, wegwaaien, enz. Een goed voorbeeld van zo'n zichzelf vernietigende tekst die ook naar zich zelf verwijst is te vinden in *Gedichten* op blz. 33:

Deze hier maakt een buiging

naar waar niets is;
pakt het touw op,

rolt het touw op,
blaast de letters weg

en gaat zelf ook weg.

In de zelfde bundel slaan twee druiven te pletter:

Een lek in het zwijgen: noise -.

Welke codes? welke filters?
(De 1e druif: pets!
de 2e druif: pets!

de de -

(blz. 15)

In één gedicht gaan het zwijgen, de druiven en de taal zelf er aan.

Een andere methode is het verhaal-gegeven zichzelf aan laten dienen en er daarna volstrekt niets mee doen. In ‘Wat er toe doende, over het lezen van Hans Faverey’ laat Rein Bloem dit zien aan de hand van

Hoestend

Haaieleer: het
strand? En die vette
anekdotes: scherm-

kwallen? beulen? badgasten?

Bloem laat zien dat ‘Haaieleer’ wordt ‘opgehoest’, ‘uitsluitend als materiaal gebruikt, op zijn mogelijkheden uitgetest en dan ongedaan gemaakt voor het in een verhaal kan worden *ver*-bruikt’ en zó schrijft zich de tekst tegen de tijd en dood in. Uit een zee van taalmogelijkheden spoelen bij toeval een paar losgelagen feiten aan. Faverey treedt op als jutter van zijn eigen materiaal en doet er niets verplichtends meé. (V.N. 29-1-1977) De eerste gedichten van Faverey droegen dan ook niet voor niets de titel ‘Verdwijningen’.

Een methode die we in de analyses al gezien hebben werd in de eerste twee bundels nog niet zo vaak toegepast. In *Chrysanten, roeiers* en in *Lichtval* maakt

Faverey gebruik van snelle cirkelmotieven, hij buigt het proces als het ware af zodat dingen meteen op zichzelf betrokken raken. ‘Voor en om zichzelf’. In *Chrysanten, roeiers* werkt dat zo:

> dat ik mij haast een zich
> verstotende was geworden. (blz.7)
>
> O zo traag zich terugkaatsend. (blz. 31)
>
> het zich herkende. Mij moest
> herinneren; mij tot
> zich ontdoende. Zich. (blz.34)

In het eerste gedicht uit *Gedichten* preludeert de dichter op de stilstand, waar hij zich later mee bezig zal gaan houden:

> Stilstand
> in aanbouw (...) (blz.9)

Ook hier denkt de schrijver het proces de baas te kunnen en probeert het te vertragen. Hierbij helpt de techniek hem een handje: veel vertragende witregels en leestekens en ook de aard van de werkwoorden verandert vaak. De frequentie van afbrekende werkwoorden neemt af en ze maken plaats voor woorden die stilzetten: stilhouden, talmen, zitten, haperen. invriezen, etc. Voorbeelden van gedichten waar deze poging ondernomen wordt zijn er te over:

> Tijd: nu. Positie:
>
> hier. Mijn hoogte
>
> is mijn snelheid
> is vrijwel nul. (*Gedichten,* blz.79)
>
> Totdat. Halt.
>
> Zo begint het: ‘totdat’.
> Dat is n.l. zijn begin.
>
> Vers 2 luidt: ‘halt’.
>
> En door stopbewegingen te maken
> komt het inderdaad tot stilstand. (idem., blz. 109)
>
> Eerst als het wiel goed
> aanloopt, maak ik pas
> een mooie om me
> ooit vrij te lopen. (*Chrysanten, roeiers,* blz. 11)
>
> Nu het uur stilstaat,
>
> ademt alles afscheid uit
> en stokt. (...
> ....)
> Wat te doen? Verspreidt
> de stilstand zich met
> een onmogelijke snelheid? (idem., blz. 25)
>
> Liever ontdeed ik mij
> van het horloge, en lijd ik

schipbreuk op een bladspiegel (idem., blz.41)

En tot slot één voorbeeld uit Lichtval, blz. 53:

Ik hoor hoe het wiel
stil valt.
Ik blijf zo staan.

Toch wordt ‘de stilstand’ steeds opnieuw doorschoten met afbrekende werkwoorden, net als in het eerste gedicht:

Stilstand

in aanbouw, afbraak
in aanbouw. ‘Leegte,

We hebben dat ook gezien in ‘Adriaen Coorte’, denk maar aan de vliegen.

Keer op keer wordt de stilstand beweging, maar de belangrijkste bom onder deze gedichten is de wetenschap dat de taal hol is. Faverey laat in zijn poëzie regelmatig doorschemeren dat de taal als communicatiemiddel faalt, daarin doet hij soms denken aan de ‘zinloze’ gesprekken die door Armando opgetekend werden in ‘September in de trein’:

- Wat slingert dit rijtuig, hè.
- Nou.
- Je kan merken dat het het laatste is.
- Ja.
- Ja d'r zit niks meer achter, hè

Maar dat is tenminste nog communicatie, althans het lijkt er op. In *Gedichten 2* (Man & dolphin/mens & dolfijn) wordt geprobeerd een dolfijn in twee talen 'bal', 'ball' te laten zeggen. Uiteraard mislukt dat in deze dolle klucht. In *Chrysanten, roeiers* komt 'De witz van de twee doven van pointe ontdaan, en veranderd' voor. Twee doven zijn in 'gesprek', ze praten volledig langs elkaar heen (blz. 55:

Een of andere machine?

Goed luisteren.

Wat zèg je?
Hoor!

Een of ander dier.

Ik hoor weer niks.

Machine?)

Dat communicatie tussen twee doven of tussen mens en dolfijn mislukt is tot daar aan toe, maar verder biedt de taal ons toch ook niet veel. In deze zienswijze lijkt Faverey aan te sluiten bij het nominalisme, een scholastieke stroming die er vanuit gaat dat woorden slechts namen zijn waaraan geen enkele werkelijkheidswaarde toe valt te kennen. Voor Faverey's gedichten betekent dat, dat hij daar inderdaad heer en meester is - op het niveau van de taal vooral, zoals blijkt uit zelfgemaakte woorden: haaieleer, rietmens, x-zwam-, maar verder gaat zijn macht dan ook niet. Op papier lukt het - éven, maar wanneer het besef in de tekst doordringt dat het alléén maar taal is zonder werkelijkheidswaarde dan werkt dat als een tijdbom. En Faverey laat ons regelmatig zélf weten dat de woorden falen:

zes, vier, drie,
2, 1! naald (En deze wordt

herhaald: is n.l. een speld). (*Gedichten,* 66)

woorden betekenen niets.
Wie de waarheid spreekt,
is zelf een Kretenzer. (*Chrysanten, roeiers,* 69)

Deze Kretenzer is ongetwijfeld de schrijver Epiménides die geciteerd wordt in Paulus' brief aan Titus (1:12): 'Kretenzen zijn altijd leugenaars...', dus: Wie de waarheid spreekt is zelf (toch) een leugenaar. Deze paradox is alleen te begrijpen, als we inzien dat 'woorden niets betekenen', geen relatie met de werkelijkheid hebben. 'Wat onder het woordoppervlak/schuilt, schuilt daar haast/tevergeefs'., staat er op bladzijde 72 van *Chrysanten, roeiers*. En de werkelijkheid is anders: in kiem en kristal/altijd het zelfde//op een goede dag/is het nacht (...).

Eerder is opgemerkt dat Faverey nogal eens citeert (de bijbel: de Kretenzer, sprinkhanen; uit de middeleeuwse literatuur: het wiel (van het leven, rad van avonture); de klassieken: de boot, de oever, de veerman lijken toch steeds te verwijzen naar de rivier de Styx, waar de doden door Charon, de veerman, overgevaren worden naar de onderwereld - Faverey noemt de Styx een paar maal letterlijk), maar in verband met de relatie taalwerkelijkheid is het goed dat de lezer

door heeft dat de veelvuldig voorkomende *pijl* (hele wolken zelfs) en de *schildpad* (in *Lichtval* zelfs een reeks onder die titel) ‘geciteerd’ worden naar Zeno.

Van Zeno (geboren ± 460 voor Christus) die de dialectiek van zijn meester Parmenides verder uitwerkte, zijn vooral twee aporieën (poros = weg; a = ontkenning) bekend: die van Achilles en de schildpad en die van de vliegende pijl. Beide drogredeneringen hebben de bedoeling de onmogelijkheid van beweging aan te tonen. Het verhaal van de pijl gaat zo: Een afgeschoten pijl is op elk ogenblik in rust, de som van alle rustpunten is ook weer: rust. Of, anders: rust is snelheid nul, de som van deze snelheden is dus altijd nul: de pijl staat eigenlijk stil. De hardloopwedstrijd tussen Achilles, ‘de snelvoetige’, en de schildpad berust op hetzelfde principe: wanneer de schildpad een kleine voorsprong krijgt haalt Achilles hem nooit meer in. Zo ‘bewijst’ Zeno de onmogelijkheid van beweging. Dat het drogredeneringen zijn die alleen in taal enige tijd houdbaar zijn, zal iedereen duidelijk zijn. Aristoteles bracht tegen deze opvattingen dan ook in dat Zeno in zijn uitgangspunt reeds vooronderstelde wat hij bewijzen wilde: Hij doet bij voorbaat of beweging uit rusten bestaat. Soms breekt in Faverey's gedichten ook dat Aristotelische besef van (zelf-)bedrog door; op bladzijde 26 van *Chrysanten, roeiers* noemt hij het ‘zenopraaf’.

Maar op bladzijde 16 heette het nog:

> De pijl staat stil.
> De boot ligt op de oever;
> de spin krijgt zijn vlieg
> nooit leeg. Tussen dood
> en leven springt
> zelfs geen vlo.

En dat alles verandert ‘zodra ik niet langer/meer spreek’.

In *Gedichten 2* (*Gedichten,* blz. 198, 199):

> **(...)**
> Liefste. Details doen er niet toe:
> het is tijd. ‘De boot schampt
> de oever’. Kom: hij wacht. Niet
>
> persoonlijk worden: hij is een
> knorrige veerman. Heb je het geld
> bij je? heb ik het geld bij me?
>
> (Kom). Men wacht; er wordt gewacht.
>
> Kom lief - drink je glas leeg.

In *Chrysanten, roeiers* is de boot op het land getrokken en is ‘de ik’ haast waar hij wezen moet: op de oever, aan de golfslag onttrokken. In de Beeldspraak-uitzending las Faverey een gedicht voor waarin de woorden ‘huist’, ‘geherbergd’, ‘herberg’ voorkwamen, dan zit er een oud man en kijkt het dal in, en daar in het open veld staat een boom, die een eik is, daar staande gelaten om te schaduwen wat voor handen is (...) de nimmer in zich oplossende zich uitstotende mens.

Faverey zei naar aanleiding van dit gedicht: de mens wil verzoend raken met zich zelf, dat lukt vaak niet.’

Misschien biedt een eiland, die beschaduwde plek onder die boom, deze poëzie die herbergzame plaats, want wie voelt hier iets voor:

Met een zwaar geblinddoekte mol

de mist in -.
Wat doen?

(Ik voel hier niets voor).

Illustraties bij dit artikel komen uit:
Adriaen Coorte door Laurens J. Bol
Uitg. Van Gorcum, 1977.
ISBN 90 232 1516 8 gebonden *f* 52,-.

Bibliografie

Hans Faverey
- *Gedichten* (1968), poëzieprijs Gemeente Amsterdam
  Gedichten 2 (1972)
  Gedichten (1980), waarin de tweede herziene druk van *Gedichten* en *Gedichten* 2 en tien ongebundelde gedichten.
  Chrysanten, roeiers (1977, 1978^2), Jan Campertprijs *Lichtval* (1981)

vervolg op pag. 10

Fred Portegies Zwart
Vijf gedichten

Verweerd portret

De werkelijkheden van voorheen
schuiven zich langzaamaan ineen;
‘t ovaal van haar gelaat, gebarsten,
verweerd, met aanslag overdekt,
maakt zich uit deze spiegeling vrij
- de werkelijkheden van voorheen
schuiven zich langzaamaan uiteen -
het is weer lieflijk, ongeschonden,
het wekt weer eendere ontroering,
herinnering slaat in hunkering om,
voorheen vouwt zich als toekomst open -
zij wordt uit windselen losgewonden...

Scherp op mijn netvlies ingeëtst,
ontloken in ivoren bloei,
is zij weer lieflijk, ongeschonden;
maar ademt zij, beven haar lippen? - nee.
Een vochtig oog maakt soms het dode levend,
maar leven wint het dode er niet mee.

Ik zal haar nimmermeer ontmoeten.
De beelden schuiven zich ineen.
Zij trekt zich terug in 't spiegelvlak.
Maar vrij voor tomeloos verval
blijft dit het meeste van mijzelf,
dat ik méér van haar ben dan zij.

Ik zal haar nimmermeer ontmoeten;
zij zal dezelfde niet meer zijn.
Ik zou het wel eens willen weten
wie of je bent - en hoe je lacht.
Ik vraag me af: besta je echt
of is men - wie? - gewoon vergeten
te zorgen, dat jij zou ontstaan.
Misschien ben je al lang vergaan?

Soms schieten vonken van je oog,
een lok door wind bewogen haar
of een alweer voorbij gebaar
uit rimpelend water naar omhoog.
Ik denk de rest er heel snel bij
maar sneller nog ontwijk je mij.

Wie zoekt vindt niets dan een gemis.
Alleen het donker brengt aan 't licht
wat met de ogen waakzaam dicht
verwacht wordt - en nabij al is.
Maar net voor ik je tegenkom
slaat steeds de nacht de bladzij om.

26-11-1983

Colofon

De dood en ik zijn halverwege;
maar beide zijn wij te bezet
- door plichtsbetrachting ingebed -
om op elkander acht te geven.

Tot nog toe hebben dood en leven
als steen en staal elkaar gewet.
Maar als het mes is aangezet,
is 't slijpen van zijn zin ontheven.

Ik geef geen acht en slijp maar door;
het lemmet toont steeds dieper voor,
maar blijft toch blad van bladzij scheiden
tot er niets meer valt los te snijden.
Ik weet het eind: het was gewoon
een leven - zonder Colofon.

7-11-'82

De vinger op de pols

Met tijd heb ik het jaar een dag te kwaad gehad,
tot ik die begoocheling heb verbannen.
Seizoenen mogen rebelleren, uren samenspannen -
slechts de sekonde telt, de klop van 't hart.

Die klop telt zwaarder sinds het mij geen spat
meer aangaat, wat de klop daarna zal geven.
Want blijft die uit, het is gedaan met leven
en wat je dacht te hebben, heb je dan gehad.

Daarom weeg ik sekonden zwaar en tel ze af
en voel mij daarin klop na klop verbonden
met al wat - spatie tussen twee sekonden -
de toekomst ruilde, - of ruilen zal - voor 't graf.

2 februari 1983

Sonnet met geweld

De lier de lier na jaren weer eens opgenomen.
Menige snaar ontbreekt of is ontstemd ontstemd;
ook is de hand het spelend spelen wat ontwend -
daar kan geen hemelse muziek muziek! van komen.

Toch ben ik doorzettend steeds aangekomen
waar 'k wilde zijn, op 'n fiets waaraan ontbraken
de lamp, de bel, het merendeel der spaken.

Een hobbelig matras geeft vaak de zoetste dromen.

Misschien koos ik instee van lier beter harmonika,
zingende zaag of zoete prahdnom, dan mij wagen
aan 't instrument, waarvan 't bespelen mij ontviel.

Maar wit papier kent spraak'loos geen genade
en dwingt mij om mij telkens af te vragen:
kan ik het niet, of kan ik tóch wel - als ik wil?

15-5-'82

Maurits Mok
Vier gedichten

Negatief

Met niets over dan vervlogen jaren,
voorgoed gesloten monden
die de nachten verontrusten,
word ik telkens aangeraakt
door vlagen leegte,
negatieve visioenen
waarin de wereld mij verschijnt
als iets dat nooit geweest kan zijn
dan in de hunkerende fantasie
van een welhaast vergeten mens.

Droomwandelaars

Zonnigheid bestreek de wereld.
Er liepen mensen tegen het licht in,
stemmen heen en weer, gebeurtenissen
zonder grond. Men kon geloven dat de tijd,
geronnen tot een eeuwig ogenblik,
niet meer verliep.

Door een straat omhoog
gingen ook wij ons zelf te buiten,
droomwandelaars die plotseling
in een lege spiegel staarden.

Later

Later. De sterren branden
feller dan ooit, maar de ogen
laten geen vuur meer toe.
Alleen het denken blijft open,
een dwaaltuin vol geheimen
wier trillingen zich voortplanten
tot in de hemel.

Men legt zijn hoofd ertegenaan,
onsterfelijk terwijl men sterft.

Zomer

Het was toen lang zomer. Het dorp
had een groen dak dat in de nacht
zwaar ademde. Langs de grond
zwierven losse geluiden, een vreemd vingerspel.

Ik zocht woorden om het onmenselijke
terug te dringen, water op te delven,
voor het slapengaan te worden toegefluisterd
door een levende bron.

Elly de Waard
Vier gedichten

Wie Zegt

Wie zegt dat vlinders geen bibliotheken
Hebben waarin de stand van het verpoppen

Tot op de draden staat berekend?
Bloembladeren geen ponskaarten zijn

Van andere berichten dan van eten?
Onze uren zijn hun leven

Maar onze ondergang valt net zo min
Te meten aan het perspektief

Van sterren waarin wij ons onzichtbaar
Weten. Uit uitspansel is de limiet

Aan elk gedachtenstelsel
Gevangen in het gareel waarvan

Wij kruipen of rennen
Alnaargelang.

Thema op Heden

Streng zijn de zeden die
   zich niet lenen voor klinken,
zittende kultuur, op tronen,
   in karossen of op sleden;

zwaar zijn hun syllaben,
   daktyli, de tenen
van hun woorden, hebben blaren;
   o het verlangen naar

zuidelijke mozaïeken waar
   zonlicht speelt op briesende
leeuwen en tijgerinnen
   die over hun schouders sprietsen

fonteinen verbeelden; het noorden
   zet zijn zwier in water
op muren en pis kringelt
   over straten, rivier

op een grauwe landkaart, zonder
   wegen of bewoners, maar ook
deze geeft onvoldoende
   mijn eenzaamheden weer.

In Zomer

I

Oud hout van horren, bruine boot.
Het zonlicht druipt, als water uit een goot,
Van takken, dik in het groen, wiegende
Vlekken lekt het op mijn schoen.
Het roestig gaas golft als het water toen
Ik langs je voer in mijn geleende boot.
Wat was je klein, daar wuivend op de dijk,
Wat voelde ik me, liggend op

De voorplecht groot. Het zeil,
Die nagel van de wind, duwde mij voort
Langs het verzonken land. Een stadje,
In een blauwe oplossing van lucht en zand,
Rees, aan zijn torenspitsjes opgetild,
Als fata morgana uit het water.
Ik schuimde je kust af, klokke
Kwart voor een blies ik de scheepshoorn.

Vreemd was het de molen om je huis heen
Te zien draaien, om jou heen.
De buik van het schip was bruin met
Ribben, de zwaarden zoemden aan hun
Koorden, hartslag echode van de boorden,
Ommelandvaarder uit negentieneen.
De mijne was luider te horen
Tot ook jij, onder je violette kam

Van populieren, in zee verdween.
Wij gingen door de wind, voeren
Van dichtbij langs de haven van
Volendam, door de heilige maagd,
Navigare necesse est, bewaakt.
Maria, Sterre der zee: ‘Gij, die alleen
Zijt, zult bij sterke wind niet varen,
Gij zult niet verdrinken.’ Dichter

Was ik bij je dan in jaren,
Mijn slaap droeg je gezicht.

II

Het land was even woelig als
Het water, als mijn slaap. Door hoge
Grassen was ik bezig naar je toe te waden,
De hele nacht, de hele dag.
‘Die alleen is zal zijn huis bij storm niet
Uitgaan, zal zijn goed niet achterlaten.’
Het winterkoninkje, prins van de zomer,
Zong mijn lied, het piepte als het

Wieltje van een kinderfiets dat aanloopt,
Maar als ik belde was je er niet.

Zomer opnieuw en horren staan in alle
Ramen. Hun hout is oud, hun gaas
Is roestig, het huis een zeekasteel
Gestrand op gras en tussen knoestig
Onderhout, waar het ondiepe
Van de vijver blinkt en lacht.

De avond valt, de nevel maakt
Saturnus van een struik. Onder de beuk
Begint een lopen: kom nader nu,
Beweeg in mij, voel groeien mijn
Aanwezigheid en buig voorover,
Toon de holte van je knie, raak me
Met die Achilleshiel
Van het gewapend en geharnast jij.

Wildebras, zei je, lieveling, en in
Die woorden ben ik altijd bij je.
Ik druk de cijfers van je nummer in
En onder mijn vingers vloeien ze uiteen
Tot een onmetelijk getal
Dat je onbereikbaarheid haast glans
Verleent. Je geest, die ik via de hoorn
Oproep, zingt mij van verre en vervormd

Tot krekel toe, op informatietoon,
Op informatietoon. Nacht en de
Aarde is de bodem van een oceaan.
Hoog boven ons, aan het oppervlak,
Drijft als een luchtbel die ons is
Ontsnapt en waar de zon in schijnt
De maan.

Op het vogelwater

Als een ruiter te paard op het hoogste dak
Zie ik bliksems kaatsen in het water
Op het platte dak, de goten kraken,
Slokken en gutsen, klokken, gulpen
En verslikken zich in water, water.

Hagels hardste korrels liggen tussen afgeranselde
Bloemen, het gras is een smeltend stromen
Van ijs en water dat zich met geweld
Een loop baant naar onder de bomen.
Alle ramen zijn beslagen en o de verrukking

Van de verfrissing om met schone kleren
En droge voeten aan tafel te zitten
Terwijl de goten - het water druppelt als honing
Door hun kelen - allengs gaan zingen
En het langzaam stiller wordt.

Een damp wordt op het veld geboren,
De aarde ligt er nat en glooiend
Onder en voldaan, het is witte nacht.
Een vliegtuig zakt behoedzaam,
Met iets zoekends, iets ontroerends,

Uit de wolken naar de haven
Waar zijn lading, peinzend aan het raam,
De laatste koffie gedronken -
'Houdt op te roken, gordt uw riemen aan' -,
Zo zacht en stil als veren kan gelost.

Onhandig als een hommel vliegt het,
Onder de stijve vleugels zijn de lichten aan.
Verweg spant de bliksem zijn grillige draden,
Elk toeval tot zijn bestemming verklarend.
Zijn snelle verbindingen flitsen nog na.

Deze gedichten zijn afkomstig uit STROFEN, een nieuwe bundel van Elly de Waard, die in november verschijnt bij De Harmonie te Amsterdam. Eerder verschenen: AFSTAND (1978, id.), LUWTE (1979, id.) en FURIE (1981, id.)

Peter de Boer

Nieuwe poëzie van J.B. Charles, Remco Campert en W.J. van Wouten
Voor en tegen 1

In de dagen van olim reeg een aristocratische dichter een aantal malicieuze hyperbolen tot de volgende tekst aaneen: ‘as soon/Seek roses in December - ice in Juni;/Hope constancy in wind, or corn in chaff;/Believe a woman or an epitaph/Or any other thing that's false, before/You trust in critics’. De dichter heette George Gordon, gezegd lord Byron, en hij had een afkeer van mensen in het algemeen en critici in het bijzonder. Zijn stelling lijkt me onweerlegbaar: critici zijn niet te vertrouwen. Meestal liegen ze dat het gedrukt staat, niet omdat ze zo kwaadwillig zijn als Byron suggereert, maar omdat ze lezen door een bril waarop hun afkomst, omgeving, sekse en wat al niet krassen hebben achtergelaten die hen het onbelemmerde zicht op hun omgeving ontnemen. De een ziet iets zus, de ander ziet hetzelfde zo. Laten we het er maar op houden dat critici te goeder trouw onbetrouwbaar zijn. Wie dit beseft kan hun stukken gerust lezen; hij kan er dan misschien zelfs enig profijt van trekken.

Na deze waarschuwing vooraf lijkt mij de weg vrij om onbekommerd en geheel op persoonlijke titel mijn zegje - in voorkomende gevallen ook weleens mijn zeg - te doen. Vanaf heden zal ik in dit tijdschrift regelmatig - zij het niet per se in elke aflevering - één of meer recent verschenen dichtbundels van Nederlandse of Vlaamse makelij bespreken en van, zoals dat heet, oordeelkundig commentaar voorzien. Het begrip ‘bespreken’ moet niet al te eng worden opgevat. Weliswaar zal ik mij, zoals in deze eerste aflevering van ‘Voor en tegen’, pri- mair bezighouden met het recenseren van nieuwe dichtbundels, maar het kan ook vóórkomen dat ik de mij ten dienste staande ruimte reserveer voor een uitvoerige beschouwing over één thema of één dichter. Waarom zou een bespreking van bijvoorbeeld een nieuwe bundel van Leo Vroman niet ingebed zijn in een essay over zijn hele werk? Juist op dit punt biedt een literair tijdschrift de bespreker meer mogelijkheden dan een krant of weekblad.

Ook het begrip ‘recent verschenen dichtbundels’ behoeft nader commentaar. Ik reken hiertoe ook recent verschenen *herdrukken* van oudere, min of meer klassiek geworden bundels. De door Athenaeum-Polak & Van Gennep aangekondigde uitgave van Wilfred Smits *Verzameld werk* bijvoorbeeld lijkt mij een literaire gebeurtenis van de eerst orde. Zo belangrijk dat het volgende nummer van BZZLLETIN grotendeels aan deze dichter zal zijn gewijd. Hetzelfde geldt voor de bij Querido te verschijnen heruitgave van S. Vestdijks weergaloze maar helaas niet bij een groot publiek bekende sonnettencyclus *Madonna met de valken.* En zo staan er nog wel meer interessante herdrukken op stapel. De poëzie uit een niet al te grijs verleden heeft óók recht op aandacht, al was het alleen maar vanwege haar invloed op de huidige dichtersgeneratie; over het voor en tegen van haar herverschijning heeft de contemporaine literatuurkritiek zich evengoed het hoofd te breken als over het voor en tegen van een eigentijds debuut.

Welbeschouwd heeft de op 29 juli van dit jaar overleden schrijver en dichter J.B. Charles (pseudoniem voor W.H. Nagel), die tijdens de tweede wereldoorlog een vooraanstaande rol speelde in het verzet, bij zijn leven nooit afscheid van de wapenen genomen. Een treffend bewijs hiervan is dat hij zijn nom de guerre - als verzetsstrijder gebruikte hij destijds de schuilnaam Karel of Charles - na de oorlog als nom de plume is blijven gebruiken. In zijn geruchtmakende boeken *Volg het*

spoor terug en *Van het kleine koude front,* in zijn polemische stukken voor bijvoorbeeld het weekblad Vrij Nederland, in gesprekken voor radio en televisie, ja overal waar hij maar kon zette Charles de strijd tegen het fascisme onverminderd voort en ontpopte hij zich tot de trouble shooter van progressief Nederland, die net als Louis Paul Boon de mensen een geweten probeerde te schoppen.

Dat was de ene Charles.

Maar er ging nóg iemand achter die naam schuil, een dichter van geestige, lyrische verzen waarin met een zekere nuchtere bevlogenheid het menselijk tekort een poëtisch jasje kreeg aangemeten. Hij schreef in het totaal veertien dichtbundels waarover men even vanzelfsprekend zweeg als dat men over zijn prozawerk sprak. Ongetwijfeld was het schrijven van gedichten voor Charles een middel dat moest voorkomen dat zijn ‘ingevroren haat tegen de horde’, zoals hij het ooit formuleerde, zijn gemoedsleven al te zeer zou verzuren. Vandaar zijn voorkeur voor het lichtvoetige vers, de nonchalante, intieme conversatietoon en de alles relativerende pointe. Zijn laatste bundel, *Turner Court,* bevat weer voorbeelden te over:

Wanneer ga jij dood opa?

‘Wanneer denk jij dat jij doodgaat, opa?’
vroeg Willem onder het wandelen.
Beschaamd door mijn onwetendheid zei ik:
Het is nog niet bekend wanneer ik doodga.
‘Straks word je zeventig, gebeurt het dan?’
‘Dat staat niet vast’, zei ik. ‘Sommige mensen
gaan eerder dood.’ Dus bleef hij even staan,
want dit was iets om over na te denken.
‘En ik, ben ik een sommig mens?’ was toen zijn vraag.

Het veelvuldig gebruik van directe redezinnen en de enigszins achteloze verstechniek zijn karakteristiek voor Charles' poëzie. Het accent ligt voornamelijk op de mededeling, de rest doet minder ter zake. In zijn poëzie wil Charles de dingen eenvoudig houden. Soms getuigt hij van een onvervalst escapisme en hij verlangt bijvoorbeeld van schrijvers niet meer dan dat zij hem een verzonnen verhaalte voorzetten dat vooral ‘niet te echt’ is: ‘tover mij voor/en ik ben je knecht:/samen krijgen we die verdomde/werkelijkheid er wel onder’. (‘Aan de schrijvers’). Het is een houding die hij zich alleen in zijn poëzie veroorloofde; daarbuiten bleef hij de strijdbare antifascist die met al zijn zenuwen en spieren aan de werkelijkheid zat vastgeklonken.

Charles' taalgebruik onderscheidt zich nauwelijks van de omgangstaal. Charles komt de lezer zo ver mogelijk tegemoet. Hij wil verstaan, begrepen worden. Aan de communicatieve functie van de taal wenst hij volstrekt niet te tornen, wat eigenlijk onthutsend ouderwets en daardoor juist heel verfrissend is. Veel moderne dichters trekken het vermogen van de taal om adekwaat gedachten en gevoelens over te brengen op zijn minst in twijfel. Sommigen menen zelfs dat een woord naar niets anders verwijst dan zichzelf. Zulke theorieën streken Charles tegen de haren in. Ook in zijn laatste bundel weer zet hij de taal nadrukkelijk op haar plaats:

Het woord

Het woord stelt meer voor dan je denkt.
Laat dat wat er achter wil wonen

of zich er binnen verschuilt
voor de dag komen als het durft.
Je moogt het dwars door de latten
van het alfabet heentrappen
want het moet zich laten betasten.

Het woord hééft maar iets te betekenen; doet het dat niet of niet meer dan is het aan de dichter om het weer inhoud te geven, desnoods met geweld.

Veel gedichten in *Turner Court* wijzen er op dat J.B. Charles zijn naderend einde heeft voorvoeld. Regels als: 'Mijn kinderen, mijn vrouw,/als je dit later leest:/ik ben er echt geweest./Van jullie hoop ik 't meest/dat ik er bij blijf horen' ('Dankwoord') spreken wat dit betreft duidelijke taal. Charles wordt echter nergens zwaar op de hand. Met burleske bezweringen - 'Vooruit nu, met mijn as naar het Noorden' - probeert hij de dood er onder te krijgen. En wordt de dood niet wegelàchen dan wordt hij wel weggeredenéérd, zoals in de droomverbeelding 'Des nachts', waarin de dichter zich tussen zijn vader en zoon geplaatst ziet en constateert:

Zelf sta ik bijna vreemd tussen die beiden.
Ieder voor zich voelen zij meer dan ik besef.
Maar geef mij tijd dan zal ik je bewijzen
dat ik, hoezeer verschillend ook, dezelfde ben.

Hebben zij ook geweten dat die tijd,
die zo geduldig is, zeg maar de eeuwigheid,
het is die ons verschillend maakte en gelijk?
De eeuwigheid is sluw en beidt zijn tijd.

De gedachte dat we aan ons nageslacht gelijk en dus onsterfelijk zijn, is op zichzelf niet nieuw, maar Charles' verwoording ervan is subtiel. Enerzijds, zegt Charles, doet de tijd de mensen de dood aan, maar anderzijds staat de 'geduldige' tijd - de eeuwigheid - er borg voor dat het leven op de volgende generaties overgaat. In de slotzin van het citaat speelt hij tijd een eeuwigheid nogmaals behendig tegen elkaar uit door het woordje 'beidt' te gebruiken dat, hardop gelezen, ook 'bijt' kan betekenen.

Overigens bevat deze bundel nog voldoende verzen waarin de dood in geen velden of wegen te bekennen valt. Soms zijn het louter humoristische gedichten, zoals het nonsensgedicht 'Zeven arabiese zwanen':

Hij is de Twee van getal drieëntwintig,
een zwaan die statig aan het hoofd zwemt.
Dan komt met ronde billen zonder hemd
de Drie; zij tracht meneer Twee bij te blijven.
Vier speelt het liefst alleen. Voor schoener.
De Vijf is maar een deftigdoener.
Zes is veel simpathieker maar zo lui en
de Zeven, als zwaan op mijn vijver,
staat recht van heerszucht en van ijver.
Daar komt Twee over 't watervlak aanstuiven
nu hij de billen ziet van Drie, het wijfje.
Ik weet niet, kan dit vrede blijven?
Heer Zeven heeft denk ik een erge stijve!

Daarnaast had Charles het patent op gedichten waarin ernst en luim ongeveer gelijke tred houden. Het kleine levenslied 'Zo begon het', dat iets weg heeft van een met lacherige kopstem gezongen smartlap, is daarvan een goed voorbeeld: 'Jij wordt alleen voor jezelf geboren./Hier ligt je moeder, je broertjes staan daar;/zij

zullen zich niet door jou laten storen/schiet dus maar op, je melk hangt al klaar'. Groots een meespelend is dit allemaal niet, maar deze directe, geestige poëzie, die iedere pretentie mist, heeft toch een geheel eigen charme.

Remco Campert is een dichter die nauwelijks nog enige introductie behoeft. Hij is een veelvuldig gelauwerde arrivé die nooit te klagen heeft gehad over gebrek aan belangstelling van de zijde van pers en publiek. In zeker opzicht is Campert in die voor de poëzie zo hektische jaren vijftig te vroeg gearriveerd. Dat geldt eigenlijk voor de meeste dichters uit het voor- malige experimentele kamp. Niet dat het succes hen destijds naar het hoofd is gestegen, dat zij verwaten en geborneerd werden, maar de snelle overgang van verguizing naar acceptatie tastte hun creativiteit in de wortel aan. Het ene moment stonden zij nog als orensnijdende geuzen en rabauwen te boek, het andere moment reeds werden zij ten stadhuize van ik weet niet hoeveel gemeenten tot poets laureate uitgeroepen. Het revolutionaire elan van hun poëzie verdween en daardoor verloor zij veel van de vitale sprongkracht waarvan Paul Rodenko in zijn essaybundel De *sprong van Münchhausen* -omineuze titel! - nog zo hoog had opgegeven. Na 1960 brandde het heilige vuur bij de meesten van hen nog slechts op waakvlamniveau.

Zo ook bij Campert. In 1951 kwam hij vol montere hybris de letteren binnen met de regels

> ik geloof in een rivier
> die stroomt van zee naar de bergen
> ik vraag van poëzie niet meer
> dan die rivier in kaart te brengen

maar in de jaren zestig was er van die ondernemingslust maar bar weinig meer over:

> Sommige poëzie
> is met een klein mondje
> nog kleinere dingen zeggen
>
> erwtjes blazen naar de zon
>
> net als een kleintje koffie
> als je omkomt van de dorst.

In Camperts latere gedichten is de aandacht voor kleinigheden tot het uiterste gecultiveerd. Talloze malen produceerde hij regels als: 'regen in de zandbak/op de kale takken/het kinderschepje://niet elk uitzicht is groots', en: 'Hoe duidelijker ik 't wil zeggen/hoe slechter ik uit mijn woorden kom//dit lijkt me een typisch verschijnsel/van het een of ander'. Zo'n conglomeraat van nietigheden gaat op den duur mateloos irriteren. Camperts poëzie roept dan ook tegenstijdige gevoelens in mij op: bewondering voor de geladenheid van zijn vroege werk, een berustende afkeer van de slappe kost uit latere jaren.

In zijn nieuwste bundel heeft Camperts kleinheidswaan echter een goede keer genomen. *Scènes in Hotel Morandi* heeft gelukkig wijdsere panorama's te bieden dan de borreltafel en de zandbak. Opeens durft Campert de 'grote dingen' weer aan: leven en dood, oorlog en liefde, en de vaak schimmige dwarsverbindingen daartussen. In zijn bespreking van deze bundel beschouwde criticus Rob Schouten 'Hotel Morandi' als een soort Neerlando-latijn, te vertalen als: het hotel van het vertoeven, oftewel het leven zelf. Bij die verklaring sluit ik me gaarne aan. Hotel, doorgangshuis en wachtkamer zijn geijkte symbolen voor het leven, die in het bijzonder de tijdelijkheid ervan benadrukken. Het is dan ook niet verwonderlijk dat de dood in Camperts bundel prominent aanwezig is. In het slotgedicht, 'Januari 1943', dat is opgedragen aan Camperts moeder, de actrice Joekie Broedelet, wordt

dit thema het meest letterlijk uitgewerkt. Campert memoreert er de dood van zijn vader Jan Campert, die in 1943 in het concentratiekamp Neuengamme werd vermoord. Een concentratiekamp - is er een concretere verbeelding van het leven als doorgangshuis, als een opwegzijn naar de dood, denkbaar? Ondanks de sombere grondstemming is het een prachtig, fragiel gedicht, geschreven in duidelijk op de middeleeuwse balladen geïnspireerde (vergelijk bijvoorbeeld Camperts 'mijn vader hij was dood' met het middeleeuwse 'Tmeysken si was beraden') disticha vol Nijhoffiaanse eenvoud. Het heeft een onmiskenbaar sentimentele toets, maar dit sentiment gaat nergens over in een vals pathos:

de nacht ervoor droomde ik
dat ik een scheepje zeilen deed

mijn hand streelde het kroos
in de blikkerende sloot

het scheepje zeilde naar de overkant
en raakte klem in het oevergras

ik keek op en zag mijn vader staan
hij stak zijn arm door prikkeldraad

hij keek me smekend aan
mijn vader vroeg aan mij om brood

Ook in de titelcyclus ‘Scènes in Hotel Morandi’ staat het leven in het teken van de dood. In het eerste gedicht uit de reeks beschrijft een ‘ik’ welke indruk een kerkhof - dat tegelijk rustieke en unheimische grensgebied tussen leven en dood - op hem maakt: ‘onrust en vrede/onmogelijk mengsel//als lijk van leven/in mij vereend’. Voor dit beklemmende overgangsgebied heeft Campert voortdurend oog. In meer dan één gedicht krijgt een slapende geliefde iets van een dode: ‘geen vinger beroert je/geen woord wil in je oor’. Haar gezicht heeft veel weg van een dodenmasker:

Ik kus je masker
naar je gezicht gevormd

wit en rose
en met grote zwaaien

nacht erover

Soms is het een droom die de grens tussen leven en dood doet vervagen, of alleen maar een in onbestemd ochtendlicht badende straat die heel toepasselijk beschreven wordt als een ‘wereld die overgaat’.

Campert laat zich echter niet door de ondergangsstemming demoraliseren. Was zijn leven tot nu toe een ‘beweeglijke pas op de plaats’, thans gaat hij ‘op zoek naar hardere muziek/en een voetspoor van mezelf’. En inderdaad, zijn poëzie is vitaler geworden. Ik denk daarbij niet in de eerste plaats aan evident opstandige oprispingen als ‘krijg de kanker!’ of ‘verbrijzel stijl/heb gruzelementen lief’, want die zijn in deze bundel toch verre van dominant. Nee, Camperts hernieuwde vitaliteit uit zich vooral in de wijze waarop hij complexe zaken poëtisch toucheert en in een staat van elementaire eenvoud terugbrengt. ‘Het kost me steeds minder moeite/om te zeggen wat ik meen’, staat er in de cyclus ‘Als in een droom’, en ook: ‘Wat mij bezighoudt/is alleen nog maar wat mij bezighoudt’. De wereld wordt op een doeltreffende wijze vereenvoudigd. Waar de liefde bijvoorbeeld Campert eerst nog de woorden ‘die verschrikkelijke allesverterende/liefde/die me brengt/tot het wezen van de zaak/dood of leven’ ontlokt, daar eindigt hij even later met een m.i. niet ironisch bedoelde maar wel geestige Lof der eenvoud: ‘liefde, ik breng daar niets tegen in/moeilijk wordt simpel/ik in je in’.

Op de geraffineerde praattoon die zijn werk al vanaf het eerste begin kenmerkt tracht Campert datgene wat vaag en duister is scherp en helder in beeld te krijgen. Verschillende malen refereert hij daarbij aan de film, zoals in ‘Cinema’, ‘Kino-Palast’ en het overtuigend hechte ‘Drive-in’. De camera registreert het essentiële in close-up en haalt wat zich dan nog niet blootgeeft door middel van een ‘harde schnitt’ naar voren. Op die manier krijgt alles de gewenste proportie:

Drive-in

Weer zo'n zomeravond
waarin de wereld niet stuk kan

trage sterrenwaas over het stenen landschap
daarin een wit vlak

aan het eind van de film opent een deur
close-up: je kijkt me alomvattend aan

je gezicht zo ontzettend groot
door mijn kleine raam

zwart-wit; de zilveren glans
van het goede materiaal

Als lezer stel je tevreden vast dat Campert in zijn ‘kleine raam zwart-wit’ gelukkig weer ‘ontzettend groot’ durft uit te pakken.

Ik moet eerlijk bekennen dat ik mijn lectuur van *Een groot wit volume,* het debuut van de in 1956 te Baarn geboren dichter W.J. van Wouten, aanvankelijk met weinig vertrouwen in het aangename verloop ervan begonnen ben. Die vooringenomenheid had niets te maken met mijn herinnering aan het onbeduidende bundeltje *Puin zand stof* dat Van Wouten in 1979 in eigen beheer heeft uitgegeven en dat ik door een toeval eens onder ogen kreeg, Iedereen heeft recht op zijn jeugdzonden, zeker op literaire jeugdzonden. Wat mij echter bij voorbaat somber stemde was de wetenschap dat Van Wouten (die in het dagelijks leven overigens Van Houten heet) zijn gedichten tot nu toe publiceerde in het tijdschrift Raster. Ik heb het niet zo op de profeten van het autonome gedicht, die met zoveel aplomb de voortreffelijkheid van het eigen poëtischmystieke bedrijf proclameren en zich afzetten tegen nagenoeg alles wat zich buiten het afgerasterde terrein bevindt. Als hun dogmatische houding in poeticis nou nog perfecte gedichten opleverde dan kon je er vrede mee hebben. Maar het vergaat veel Rasterdichters zoals het Huub Beurskens verging in zijn bundel *Cirkelgang:* ‘dan neem en schrijf ik wat/woorden op die verder niemand lust/en maak ik uit die woorden/heerlijk stenen brood’. Zelf maar opeten, denk ik dan inderdaad.

Ook de titel van Van Woutens debuut stemde mij in eerste instantie weinig hoopvol. *Een groot wit volume* - dat heeft precies die nietszeggende exactheid die in Rasterkringen en vogue is (vergelijk het reeds genoemde *Cirkelgang,* Rein Bloems *Part en deel,* Peter Nijmeijers *De afstand tot,* etcetera). De ondertitel ‘Werkboek’, waarmee Van Wouten blijkens een ‘Aantekening’ voorin de bundel wil aangeven dat het onderhavige ‘een niet definitieve versie van Een groot wit volume’ bevat, maakte mijn huiver avant la lettre volkomen. Ik verwachtte een slordig kladje vol bloedeloos geëxperimenteer.

Welnu, die verwachting is compleet ongegrond gebleken. Ik heb *Een groot wit volume* namelijk met veel plezier en stijgende bewondering gelezen. Ruim zestig pagina's lang tracht Van Wouten in geschrifte allerlei objecten en situaties zo te manipuleren dat er, o, paradox der paradoxen, *iets* van het *niets* zichtbaar gemaakt wordt. Een onmogelijke opgave natuurlijk. Een typisch Rasterachtige gooi naar het absolute ook. Maar Van Wouten gaat te werk met een intelligentie, speelsheid en prettig gestoorde flair die zijn weerga niet kent en die haaks staat op de loden ernst waaronder de poëzie uit de taalexperimentele hoek doorgaans gebukt gaat.

Alle gedichten in deze bundel zijn titelloos. Eigenlijk staat er niet één in de traditionele zin van het woord afgerond gedicht in. Veel gedichten zijn niet mer dan fragmenten. Andere gedichten lijken wel afgerond, maar worden vaak op een andere pagina weer opengebroken omdat Van Wouten fragmenten eruit herhaalt en/of varieert. Het effect van deze kunstgrepen is dat je de bundel leest als ware het één lang, zij het nogal brokkelig gedicht, een soort epos over een monomane maar nooit

monotone queeste naar het niets. Deze zoektocht herhaalt zich tot in de kleinste fragmenten:

> een gat in het schrijfpapier
>   daaromheen
> het schrijfpapier verwijderd

Ziehier in nuce Van Woutens probleem. Een gat is niets met iets eromheen, elke schooljongen weet dat. Wat Van Wouten fascineert en tegelijk bedroeft is dat dit niets niet zonder iets eromheen kan bestaan. Het probleem heeft twee kanten. Wanneer het niets zich manifesteert, bijvoorbeeld als een gat in een stuk papier, is het geen zuiver niets meer, het heeft immers iéts nodig om niéts te zijn. Het zuivere niets ontstaat pas wanneer het papier rondom het gat verwijderd wordt; een dergelijk 'gat' is echter voor geen enkel zintuig waarneembaar. Kort en goed: het zuivere niets is onkenbaar, iedere manifestatie ervan is een pseudo-niets. Van Wouten moet zich dus met de schijn, met 'het beschrijven van een gat in het papier' behelpen:

en dat gat
hoe is dat ontstaan of wie
heeft het laten staan
en er papier omheen gekunsteld?
het beschrijven van een gat in het papier
moet het daar omheen gaan draaien?
moet het door dat doel heen schieten?
spreek die veronderstellingen eens uit

Gezien de onmogelijke taak die Van Wouten zich gesteld heeft, kan de onderneming alleen maar op een schijnvertoning uitlopen. Al in het eerste gedicht betreden we een wereld van bordpapier. Alles is show. Een ‘orkest uit korset getrokken’ bekoort oog en oor en onderstreept met de lettermagie orkest-korset het illusionistische karakter van wat zich hier afspeelt. De meest onwaarschijnlijke kermisattracties worden aangeprezen:

kom dat zien! komt dat zien!
de mens zonder hoofd
je ziet een menselijk lichaam zonder hoofd
je ziet een menselijk lichaam
met op de plaats van het hoofd
de ruimte waar een hoofd hoort te zijn.

Natuurlijk raak je als lezer bij zulke zinnen snel de kluts kwijt. Je ziet dingen die er niet zijn omdat Van Wouten de kunst van ‘het grote doen alsof’ perfect beheerst. In een razend tempo voert hij zijn trucs op als een ‘goochelaar/die van alles in de hoed doet/en de hoed leeg laat zien/aan het met genoegen bedrogen publiek’. Iedereen weet dat de schijn bedriegt, maar in de gecamoufleerde oplichterij is nu juist de grootheid van de goochelaar gelegen.

De tweede afdeling, ‘Een in inkt gestoken blindenstok’, bestaat grotendeels uit reeksen fragmenten die van elkaar gescheiden zijn door dwarsstreepjes en flinke witte volumes. Dit fragmentarische karakter is bijzonder functioneel. Het voert de lezer als het ware naar de werkkamer van de dichter/goochelaar waar hem een kijkje wordt gegund op de snelle vingers van de maëstro. Nieuwe trucs worden uitgeprobeerd, oude in de steigers gezet. Wie had er ook alweer wat aan te merken op de ondertitel ‘Werkboek’? Ik niet meer! Heel subtiele notities staan hier. Bijvoorbeeld: ‘geen geluid/een paar pas nader/hetzelfde geluid beter’; en: ‘het lege in een zak/zou zonder pak/een bel zijn onder water’. Het zijn korte, flitsende manifestaties van het niets. Net echt.

Gaandeweg wordt de illusie steeds nadrukkelijker op de poëzie zelf betrokken. Bepaalde woorden en gedichten trachten zich aan het oog te onttrekken:

het woord wit mag niet
opgeschreven worden
het woord mag
niet ongeziend zijn

Ook begint er een gedicht met de regel: ‘plakletters die niet kleven willen’ en eindigt met: ‘mag ik herinneren aan de eerste regel...’; het is er wel en het is er ook weer niet. Dit alles mondt uit in steeds verwoeder pogingen om al schrijvende er het zwijgen toe te doen. Want wat is er voor een dichter die het niets tot muze verkoos mooier dan het creëren van een gedicht dat de pagina wit laat? Balancerend op de scheidslijn tussen zwart en wit zegt Van Wouten: ‘zo het al iets is, laat het dan iets niets zijn,/laat het dan niet iets noembaars zijn/(...) daarom: laat het een groot wit

volume zijn'. Het ideaal is een blanco pagina die een zichzelf uitvlakkende tekst bevat. Maar zo'n pagina zou 'het met genoegen bedrogen publiek' toch niet nemen want

> of er iets onzichtbaar werd gemaakt is niet vast te stellen
> het is heel goed mogelijk dat er geen tekst was
>
> mogelijk werden er alleen sporen zichtbaar gemaakt
> die duidelijk moeten maken dat de tekst is verwijderd
>
> onzichtbaar werd gemaakt ondanks dat er geen tekst was
> zodat we nu niet weten wat de tekst is of of er tekst is

Daarmee is het echec van het dichterlijke zwijgen een feit: 'het op papier bewijzen van zwijgen/is schier onmogelijk bij wijze van zwijgen/bij wijze ván niet schrijven'. Aan het slot van de bundel treedt de goochelaar nog één keer op, maar hij heet nu 'de loochenaar', omdat Van Wouten de zelf opgeroepen illusie niet langer als een bevredigend surrogaat ervaart.

We hoeven er niet rouwig om te zijn dat de dichter niet in zijn opzet is geslaagd, want we hebben er de poëtische neerslag van een verzameling blinde vlekken aan te danken die deze dichtende nazaat van Fred Kaps en Harry Houdini tot een meesterlijk illusionisme heeft weten op te peppen. Je vraagt je alleen wel af wat de toekomst Van Wouten nog brengen zal. Een bundel als deze schrijf je maar één keer. Over het niets heeft Van Wouten inmiddels alles gezegd. Hij kan nu twee dingen doen: óf stoppen met schrijven, òf nieuwe thema's en vormen verzinnen om daarmee als het ware opnieuw te debuteren. Het is een paradox die geheel bij *Een groot wit volume* past: deze bundel is in haar soort perfect maar al met al weinig veelbelovend.

J.B. CHARLES, *Turner Court. Gedichten*
Amsterdam 1982, De Bezige Bij, 44 pp., f 18,50
REMCO CAMPERT, *Scènes in Hotel Morandi. Gedichten*
Amsterdam 1983, De Bezige Bij, 36 pp., f17,50
W.J. VAN WOUTEN, *Een groot wit volume. Werkboek*
Amsterdam 1983, De Bezige Bij, 61 pp., f22,50

Daan Cartens
Omdat ik temidden van mensen niet leven kan
Ingeborg Bachmann (1926-1973), een verkenning

Toen ze met enkele gedichten op een bijeenkomst van de Gruppe 47 in mei 1952 voor het eerst optrad, was Ingeborg Bachmann vijfentwintig jaar, afgestudeerd filosofe en in Wenen werkzaam als een veredelde secretaresse voor de Amerikaanse bezettingstroepen. Een jaar later verscheen haar eerste verzenbundel *Die gestundete Zeit* en was deze kleine, innemende en hypersensibele Oostenrijkse vrouw op slag beroemd. Ze was erin geslaagd een stem die achter de schotsen en muren van de oorlogsruïnes gestokt was, hoorbaar te maken. Het einde van een tijdperk, de Oostenrijks-Hongaarse dubbelmonarchie, die al eerder officieel ten grave gedragen was, was nu voorgoed een feit. Maar de nationaalsocialistische wals die alle harmonieuze resten van vroeger geplet had, had vele Oostenrijkers (en ook Duitsers) zelfrespect, autonomie en een identiteit ontnomen. Men had het gevoel alsof men als een al afgestorven orgaan, verder leefde. Geamputeerd, alleen, treurig. Wonderwel slaagde men erin de economie binnen een paar jaar weer op gang te krijgen, nieuwe huizen werden gebouwd, oude gesaneerd, banen en ambten werden weer bekleed en ogenschijnlijk was men weer thuis na een roerige episode die alles bij elkaar niet langer dan een decennium had geduurd. Maar de wereld was veranderd en voorgoed, mechanischer geworden, op produktiecijfers gericht en minder op vanzelfsprekende onderlinge verhoudingen. In de schaduw van ratelende machines, vond men zich terug in de droom en de slaap, in de resignatie.

Niets was makkelijker geweest om dat onbehagen op een realistische manier poëtisch te verwoorden, maar de gedichten van Bachmann waren allerminst verslagen van stemmingen en situaties, in heldere, harde symbolen bracht ze de scherven bijeen, maar haar taal was geen lijmmiddel, want de scheuren en naden bleven zichtbaar. Voor de Gruppe 47, waar men ondanks alle respect voor collega's gewend was onbarmhartig kritiek te leveren op het voorgelezene, was het duidelijk dat Ingeborg Bachmann erin geslaagd was, de zozeer besmette Duitse taal te zuiveren en, al klinkt dat wat oubollig, te fatsoeneren. De waardering, de prijs die ze als dank kreeg, heeft Ingeborg Bachmann een leven lang moeten torsen. Interviews, discussies en optredens vormden de uiterlijke kant van die vracht, maar het aureool als dé Duitstalige dichteres van de naoorlogse generatie was ongrijpbaarder. Haar tweede bundel *Anrufung des Grossen Bären*, die in 1956 verscheen, kreeg evenveel aandacht en oogstte evenveel succes als haar debuut. Ze schreef tot 1968 nog achttien gedichten die wel in tijdschriften verschenen, maar ongebundeld bleven. Al haar andere werk, essays, verhalen, vertalingen, libretti, een roman werden besproken en waren bij de verschijning meteen het onderwerp van veel kritieken en beschouwingen, maar er waren er maar weinig, waarin niet tenminste één zin verwezen werd naar haar gedichten. Hoe vaak zij ook in interviews onderstreepte dat een schrijver in haar conceptie van verschillende uitdrukkingsvormen gebruik kon maken, het mocht niet baten; ze bleef de dichteres Ingeborg Bachmann. Eerst na haar dood in 1973 toen de verhalenbundel *Das dreissigste Jahr* (1961) en *Simultan* (1972) en de omvangrijke roman *Malina* (1971) verschenen waren en men door de nalatenschap een inzicht kreeg in de omvang en betekenis van ongeveer vijftien jaar gestaag werk aan een prozacyclus die de titel *Todesarten* zou hebben gekregen, werd het receptieve accent wat verlegd. De grote Duitse dagbladen schreven na de verschijning van het Verzameld Werk dat in 1978 bij Piper Verlag verscheen, voornamelijk over het proza en wel in het bijzonder over de romancyclus. Zo vreemd was dat nu ook weer niet, want één van

de thema's en zeker niet hét thema zoals in verblindende stelligheid wel wordt beweerd[1.] van *Todesarten* is de man-vrouwverhouding. Zeker in de jaren zeventig is de teneur van het werk van Bachmann naar die richting geïnterpreteerd. Er kan ook niet ontkent worden dat Bachmann, meer dan in haar poëzie en verhalenbundel *Das dreissigste Jahr* (hoewel het verhaal *Ein Schritt nach Gomorra* al iets van die thematiek bevat en aanduidt) in *Todesarten* gedreven is geweest de vrouwelijke aard te ontrafelen en te definiëren, maar het is anderszins wel erg gemakkelijk en onjuist haar complexe themata te verenigen onder het vaandel van de vrouwenliteratuur.

Ingeborg Bachmann, 1954. Foto: Herbert List.

Samenvattend zien we dus twee tendensen overheersen in de kritiek, één voor en één na haar dood in 1973. In dit artikel wil ik pogen enkele zeer belangrijke thema's en constanten aan de hand van achtereenvolgens de poëzie, de essays en de verhalen en romans te analyseren. Beter dan haar uiterst onconventionele levensloop vooraf te presenteren, leek het me verstandiger en ook zinvoller details te verweven in die analyse.

Ich sage nicht: das war gestern. Mit wertlosem
Sommergeld in den Taschen liegen wir wieder
auf der Spreu des Hohns, im Herbstmanöver der Zeit.
Und der Fluchtweg nach Süden kommt uns nicht,

wie den Vögeln, zustatten. Vorüber, am Abend,
ziehen Fischkutter und Ondeln, und manchmal
trifft mich ein Splitter traumsatten Marmors,
wo ich verwundbar bin, durch Schönheit, im Aug.

Zo luidt de eerste strofe van *Herbstmanöver,* één van de bekendste gedichten uit haar debuut. De eerste regel is meteen significant: de dichter ziet zich geplaatst voor een andere situatie dan voorheen, kan geen genoegen meer nemen met een natuurlyrische opsomming, want de realiteit vereist iets anders: een zinvolle houding, een perspectief in een uitzichtloze toestand, want niet voor niets wordt er van ‘Fluchtweg’ gesproken. Veel gedichten in *Die gestundete Zeit* gaan over het dilemma van vertrekken, weggaan, vluchten of blijven. Maar uit alle regels spreekt het besef dat men nooit en nergens kan ontkomen aan de existentiële waarheid: ‘Es kommen härtere Tage’. Bovenstaand citaat geeft ook direct een goed beeld van Bachmanns poëtica: ze gebruikt veel, vaak uiterst pregnante metaforen die staan voor een gevoels- en gedachtenwereld die vaak niet onmiddellijk logisch uit elkaar voortkomen. De opeenvolging van ‘Sommergeld’ en ‘Herbstmanöver’ (waarbij dat laatste partikel meer de betekenis heeft van list, dan wat letterlijk vertaald voor de hand ligt) krijgt vooral betekenis door het adjectief ‘wertlosem’. Bachmann gebruikt veel geladen bijvoeglijke naamwoorden en zo mogelijk nog meer tweedenaamvalconstructies, waarvan bovenstaand citaat het fraaie voorbeeld ‘Herbstmanöver der Zeit’ bevat, maar dat voor de eerste bundel moeiteloos kan worden aangevuld met ‘Schattenhaar der Nacht’, ‘Saite des Schweigens’, ‘Schlangen des Meers’. Er zijn critici geweest die dat wel een erg gemakkelijke constructie vonden, maar voor de ‘major’ poëzie die Bachmann schreef is en het een bruikbare, vind ik. Ingeborg Bachmann schreef geen, of zeer weinig gedichten vanuit het bijzondere, het kleine dat algemeen moest worden gemaakt. Haar onderwerpen zijn groot, van alle tijden en even concreet als ongrijpbaar; zomer, licht, dag, nacht, liefde, dood, tijd, taal en spraak. Op sommige en zeker niet de beste plaatsen is haar poëzie wat de Duitsers ‘Gedankenlyrik’ noemen: meer filosofie en psychologie dan poëzie:

Wunder des Unglaubens sins ohne Zahl.
Besteht ein Herz darauf, ein Herz zu sein?
Träum, dass du rein bist, heb die Hand zum Schwur,
traüm dein Geslecht, das dich besiegt, träum
und wehr dennoch mystischer Abkehr im Protest.
uit *Grosse Landschaft bei Wien*).

Uit deze vijf regels blijkt ook dat Bachmann graag en vaak gebruik maakte van pathos en dat is niet zo vreemd als men bedenkt dat het Nazistische gebral nog maar nauwelijks verstomd was. Maar het was Bachmann er natuurlijk niet om te doen dat inhoudsloze en vaak opportunistische geschreeuw te overstemmen met gedichten waarin de ondergang en dood, het besef te leven op een breukvlak van culturen alleen maar hol vorm kregen. Dat was juist geenszins het geval, want als geen ander verleende Bachmann aan de pathos weer een positieve lading. Zelf schreef ze eens over verhalen van haar landgenoot Thomas Bernhard'. ‘Ze zijn vol pathos, wanneer men tenminste nog weet wat dat woord werkelijk betekent en vol lijden en het verdraaglijke en onverdraaglijke hangt daarmee nauw samen’.

De realiteit stelt Bachmann voor de vragen die sterk verband houden met de tijd van schrijven. De werkelijkheid van aan het begin van de jaren vijftig fundamenteel veranderd, al was het alleen maar door het intermezzo van de oorlog, maar meer nog door de filosofische theorieën, waarmee Bachmann tijdens haar studie in Graz en Wenen in aanraking was gekomen. Aanvankelijk was ze in 1946 rechten gaan

studeren, maar na een studiejaar schakelde ze voorgoed over op wat eerst een keuzevak voor haar was geweest. Haar proefschrift verscheen na amper vier jaar studie in 1950: *Kritische Aufnahme der Existentialphilosophie Martijn Heideggers.* Deze studie is merkwaardig genoeg nooit officeel verschenen en ook niet opgenomen in het Verzameld Werk. Voor Heidegger stond het 'zijn', het 'in de wereld staan', angst, 'verstaan' worden centraal en waren belangrijker dan vragen naar aard en wezen van het bestaan en 'zijn'. In de poëzie was voor Heideg- ger door het gebruik van allerlei metafysische metaforen die wezenlijke vraag, dat cruciale problemen, verontachtzaamd. Bachmann sloot in haar gedichten niet alleen aan bij een groep van Heideggeradepten, maar bracht ook twee belangrijke componenten samen: het 'zijn' in een naoorlogse wereld, als identiteitsloze overlevenden die vervreemd van zichzelf en elkaar in angst en afstand voelen tot alles waar zij mee omgaan. Die existentiële nood, door Heidegger geformuleerd, wordt door Bachmann niet doorbroken dooreen oplossing, of doel. Heel veel gedichten in *Die gestundete Zeit* beginnen wel vanuit een bepaalde plaats of situatie, maar eindigen nergens dan met het aangeven van een uitvlucht, doel of aankomst. De waarde en betekenis schuilt in het aangeven van de mogelijkheid en dat is een fundamentele doorbreking van passiviteit en resignatie. In Bachmanns metaforiek zijn die doeleinden vaak het 'Zuiden', het 'licht' en later ook 'de liefde'. In 1953, zoals gezegd het jaar van haar debuut, verscheen ook een essay van Bachmann *Ludwit Wittgenstein - zu einem Kapittel der jüngsten deutschen Philosphiegeschichte.* Voor Wittgenstein was het niet meer mogelijk algemenezinnen, waarheden te formuleren. Een synthetische, Kantiaanse opvatting dat uit twee waarheden een nog 'betere' waarheid gedestilleerd kon worden, gold voor Wittgenstein en Bachmann niet. Wat zin had, had de ervaring in zich besloten, dus zinnen, regels die iets zeiden over de verhouding tot de werkelijkheid. Om ons daarbij iets voor te kunnen stellen gebruiken we beelden het het gemeenschappelijke van beeld en werkelijkheid, datgene waardoor de 'afbeelding' als het ware mogelijk wordt is de vorm. 'Das logische Bild kann die Welt abbilden', zei Wittgenstein. Maar wanneer die vorm er niet is, of niet tot stand komt en dat is een heel cruciaal punt voor Wittgenstein, kan er niets meer gezegd worden, we stuiten op een grens en het passeren van die grens is gelijk aan het betreden van mystiek grondgebied. Voor Bachmann was de mens geen onderdeel meer van de wereld, maar 'grens'. Voorbij was de tijd dat een zin iets hogers uit kon drukken. De wereld en de menselijke wil waren voor haar definitief gescheiden. 'Keine der Fragen, die wir an die Philosophie zu richten gewohnt sind, kann sie uns also beantworten. Mit der Frage nach dem "Sinn von Sein" werden wir auf uns selbst verwiesen', aldus Bachmann. Of in de woorden van Wittgenstein: 'Die Grenzen unser Sprache sins die Grenzen unser Welt'. In *Die gestundete Zeit* kunnen deze theorieën vertaald worden als poëtisch (zelf)onderzoek zonder axiomatische antwoorden. Het eerste gedicht *Ausfahrt* is meteen al een goed voorbeeld. Vanaf een boot kan een vissersdorpje worden waargenomen, mannen aan gedekte tafels worden beschreven en later een kust, steeds onduidelijker zichtbaar door de invallende duisternis. Steeds onduidelijker wordt ook het doel, 'Vom Land ist nichts mehr zu sehen', het wordt steeds donkerder, de dagen 'worden in stukken geslagen', zinloos, doelloos drijvend naar een onbekend oord is de situatie, wanneer iemand aan de niet genoemde hoofdpersoon assistentie vraagt bij een klusje. Werk voor een ogenblik, het niets verhullende niets is maar voor even toegedekt. Het gedicht eindigt lichtgericht, zonder oplossing, of zonder doel, maar na een nieuwer en mogelijk zinvoller ondergaan van de wereld als wereld, de dingen als dingen:

> Das Beste ist, müde zu sein und am Abend
> hinzufallen. Dat Beste ist, am Morgen,
> mit dem ersten Licht, hell zu werden,
> gegen den unverrückbaren Himmel zu stehen,

der ungangbaren Wasser nicht zu achten
und das Schiff über die Wellen zu heben,
auf das immerwiederkehrende Sonnenufer zu.

De verwijzingen naar de oorlog ontbreken niet in Bachmanns debuut en werden misschien het beste begrepen al vanaf de lezing voor de Gruppe 47. Maar regels als: 'Sieben Jahre später,/in einem Totenhaus,/trinken die Henker von gestern/den goldenen Becher aus./Die Augen täten dir sinken' (in: *Früher Mittag)* zijn uitzonderlijk direct. Vaker formuleert zij indirecter en algemener: 'Unsere Gottheit,/die Geschichte, hat uns ein Grab bestellt,/aus dem es keine Auferstehung gibt' (in *Botschaft*). Als afsluiting van de derde en laatste afdeling beschrijft Bachmann in het al genoemde *Grosse Landschaft bei Wien* de loop van de geschiedenis en beschaving en glinstert soms een

regel als edelsteen, buitgemaakt op de overwonnen barbarij, die natuurlijk niet alleen uit het Oosten kwam: ‘Asiens Atem ist jenseits’. Aan de hand van het geloof demonstreert ze het naoorlogse, geestelijke landschap, waarin geen enkel geloof of leer meer zaligmakend is en de mens niets anders resteert dan zich slachtoffer te laten maken, dieper te verwonden dan al geschiedde in de oorlogen:

> Maria am Gestade -
> das Schiff ist leer, der Stein ist blind,
> gerettet ist keiner, getroffen sind viele,
> das Öl will nicht brennen, wir haben
> alle davon getrunken - wo bleibt
> den ewiges Licht?

Als een soort appendix is aan *Die gestundete Zeit* de tekst van een ballet *Der Idiot* toegevoegd, waarvan de muziek was gecomponeerd door Hans Werner Henze. Voor hem schreef I ngeborg Bachmann ook *Nachtstücke und Arien* (1957), *Der Prinz von Homburg* (1960) en *Der Junge Lord.* Kort na het verschijnen van haar debuut verhuisde Bachmann naar Rome waar ze het grootste deel van haar verdere leven bleef wonen en in de jaren vijftig vaak samen met Hense. Beiden waren begaafde, sensibele en bij elkaar passende mensen, wier creatief werk aansloot bij dat van de ander en het niet verdrong, zoals Bachmann later mee zou maken met Max Frisch. Maar Henzes homosexualiteit deed hen besluiten toch uit elkaar te gaan. Geleidelijk werd in de jaren zestig het contact weer intensiever: Bachmann schreef meer voor de radicaler geworden Henze, die een groot aanhanger was van Castro en zijn socialistische variant op Cuba en daar ook regelmatig werkte; ze waren beiden eenlingen die elkaar uitstekend verdroegen en een groot deel van *Todesarten* kwam tot stand in Henzes buitenhuis, ver van Rome, de uitgeverijen en de journalisten.

De tweede verzenbundel van Bachmann *Anrufung des Grossen Bären* (1956) is zonder Italië niet denkbaar, titels als *Das erstgeborene Land, Römisches Nachtbild, In Apulien* getuigen daar al van. Het meest duidelijke en in het oog springende verschil met de eerste bundel is dat de vrije, vaak niet-rijmende gedichten nu in strengere strofen gebonden zijn en vaak ook wel rijmen. Uitroepen die in *Die gestundete Zeite* wel eens bars of onbuigzaam klonken, zijn melodieuzer geworden. Verwijzingen naar de naoorlogse jaren hebben plaatsgemaakt voor andere tijdsaanduidingen: sprookjestijd, eindtijd, schemerige visioenen voor de apocalyps: ‘Wir standen zeitlos, lichtlos in Kristallen’. Het doel, de beweging van veel verzen, is de liefde. Niet de liefde voor een ‘Jij’, een duidelijk omschreven iemand, maar de liefde als abstractum, als middel van communicatie, waarbij Bachmann overigens maar weinig illusies onbelast laat. Nog even terugkerend naar haar essay over Wittgenstein, kan worden opgemerkt dat de liefde ook voor haar een utopische situatie is, aan de andere kant van de grens van de werkelijkheid, een staat waarnaar men wel kan streven, maar die geen uitzicht biedt op een reactie. De kloof tussen de ik- en de jij-figuur is te groot geworden door de lege normen, het vastgelegd zijn in manieren van omgaan die eerder de liefde verhullen, dan kans bieden. We vinden dus in deze gedichten van Ingeborg Bachmann geen bespiegelingen over personen, of autobiografische verwijzingen, maar wel noties van isolement, van een soort ultieme, planetaire eenzaamheid, vaak ook omschreven in beelden van kou, ijs, sneeuw: Ich aber liege allein/im Eisverhau voller Wunden.//Es hat mir der Schnee/noch nicht die Augen verbunden.//Die Toten, an mich gepresst,/schweigen in allen Zungen,//Niemand liebt mich und hat//für mich eine Lampe geschwungen'

(uit *Lieder auf der Flucht*). Is liefde haast een irrealis, de waarheid is dat ook. Aan elke vorm van liefde, waarheid kan wel gedacht worden, maar dat denken blijft voor Bachmann speculatief geen reële, in de werkelijkheid aanwijsbare grootheid, het is de taal die tekort schiet. Er zijn geen woorden voor iets dat woorden hebben wil. Dat zuigende, jeukende tekort, alsof het een vervelende allergie betrof, heeft Bachmann op veel plaatsen uitstekend verwoord. Behalve de taal schiet voor Bachmann ook het oog in het bijzonder en de zintuigen in het algemeen tekort. De ogen raken door de schoonheid en het licht in haar gedichten verblind, of splijten. Juist het menselijke orgaan bij uitstek dat het wezenlijke zou moeten kunnen waarnemen, is daar niet tegen opgewassen. Het menselijk échec heeft Bachmann niet beeldender dan zo kunnen uitdrukken: 'O schliess/die Augen schliess!' (in *Das erstgeborene Land*).

Ingeborg Bachmann en Hans Werner Henze, München 1965.

Veel verzen in *Anrufung* zijn bitter, pijnlijk, doortrokken van het besef dat de mens gedoemd is tot ondergang. Toen Ingeborg Bachmann in 1959 voor haar hoorspelen een prijs kreeg zei ze in een redevoering die getiteld was *Die Wahrheit ist dem Menschen zumutbar*: 'Bij alles wat we doen, denken en voelen, willen we vaak tot het uiterste gaan. Het verlangen wordt in ons wakker om de grenzen die ons gesteld zijn, te overschrijden (...) Maar binnen die grenzen, richten we onze blik op het volkomene, het onmogelijke, het onbereikbare, of het nu de liefde of de vrijheid is, of welke grootheid dan ook. Uit de confrontatie van net onmogelijke en het mogelijke, vergroten wij onze mogelijkheden'. Worden in de eerste drie afdelingen van *Anrufung* de mogelijkheden afgetast in het verleden en een niet hecht omschreven toekomst, in twee cycli, *Lieder von einer Insel* en *Lieder auf der Flucht* is Bachmann tot het uiterste gegaan, in het eerste geval kan de lezer een utopische, volstrekt harmonieuze liefdesverhouding constateren op een van de wereld afgelegen eiland ('Wenn du auferstehst/wenn ich aufersteh,/ist kein Stein vor dem Tor,/liegt kein Boot auf dem Meer'), in het tweede worden de vijftien gedichten voortbewogen door een niets ontziende (natuur)kracht, 'Kälte wie noch nie ist eingedrungen', die eindigen met een gevecht op leven en dood, 'Erlöse mich! Ich kann nicht länger sterben', een strijd waarbij de enige hoop gevestigd lijkt op de kracht van de taal. De tweede bundel van Ingeborg Bachmann gaf dus een aanzienlijke uitbreiding van haar thematiek te zien. Ook heeft de samenwerking met Hans Werner Henze haar sporen achter gelaten: veel gedichten en met name de cycli zijn naar muzikale voorbeelden opgebouwd, gecomponeerd. In een aantal gevallen zijn regels uit litanieën voor processies en Allerheiligenvieringen gebruikt. Dat zijn elementen die in haar debuut niet voorkwamen en waarvoor de Latijnse omgeving zeker (ook) verantwoordelijk zal zijn geweest.

Na deze zevenenvijftig gedichten in twee bundels, waarbij ik de vaak omvangrijke cycli en de tekst van *Der Idiot* voor één gedicht heb gerekend, is Bachmanns poëtische oeuvre eigen lijk afgesloten. Want hoe vaak men haar ook heeft gevraagd wanneer een derde bundel zou verschijnen, hoe vaak men haast heeft gebedeld voor een vers bij een bijzondere gelegenheid, Bachmann bleef zwijgen. In interviews was zij die altijd uiterst genuanceerd antwoord gaf op de vaak oppervlakkige vragen

van journalisten, stellig en bijna kortaf als het over poëzie ging. Een aantal gesprekken die in september j.l. zijn verschenen onder de titel *Wir müssen wahre Sätze finden,* illustreren die houding nog eens voortreffelijk. In gesprek met de schrijver Kuno Raeber zei Bachmann in januari 1963: 'Het is voor mij noodzakelijk dat ik op een voor mij passend moment met schrijven ophoud en het dan weer anderszins opneem. Ik ben gestopt met dichten op het moment dat ik dacht, nu "kan" ik gedichten schrijven en ook toen de dwang om ze te schrijven uitbleef. Er zullen ook geen gedichten meer komen voordat ik me ervan overtuigd heb dat het weer gedichten moéten zijn en dan wel zo nieuw, dat ze haaks staan op alles waar we nu gewend aan zijn geraakt. Schrijven zonder risico - dat is een verzekering afsluiten met de literatuur die niet uitbe-

taalt'. Dit citaat geeft ook aan het niet alleen de Wittgenstein-siaanse gedachte was van waarover we niet spreken kunnen, daarover moeten we zwijgen, die debet was aan het poëtisch zwijgen van Bachmann. Tenslotte heeft ze in *Anrufung* het gebied aan de andere zijde van de grens die ze in haar essay onder de noemer 'mystiek' samenbracht, herhaaldelijk betreden. Dat deed ze ook in de ongebundelde gedichten van na 1956, de tijd en de taal zijn ook in die verzen vijanden die het isolement van de ik-figuur onderstrepen: 'Mit meinem Mörder Zeit bin ich allein' (in *Strömung*) en 'Nur mit Wind mit Zeit und mit Klang// der ich unter Menschen nicht leben kann' (in *Exil*). Anders dan in de tweede gedichtenbundel breekt er ook iets van ergernis door in de schaarse gedichten over de collega's die zijn doorgegaan met publiceren, zonder ooit iets fundamenteels te beweren, of over de mensen (en voor Bachmann zullen dat zeker de politici zijn geweest) die woord op woord stapelen en de mensheid waarheden voorhouden die loos en leeg zijn: 'Das Wort/wird doch nur/andre Worte nach sich ziehn,/Satz den Satz./So möchte Welt,/endgültig,/sich aufdrängen,/schon gesagt sein./Sagt sie nicht' (in *Ihr Worte*). Maar in het gedicht *Warlich* opgedragen aan Anna Achmatova spreekt zij indirect haar bewondering uit voor degenen die er wél in slagen met de bestaande woorden iets te bewerkstelligen, niet alleen voor het individu, maar ook voor een grotere groep: 'Einen einzigen Satz haltbar zu machen,/auszuhalten in dem Bimbam von Worten'. Deze nogal eng begrensde taalproblematiek, wordt maar in een paar van de niet gebundelde verzen verlaten. Eén daarvan is *Prag Jänner 64*. Het is een welhaast opgetogen gedicht, 'als wär ich wiederzuhause', waaruit heel duidelijk de hang van Bachmann naar de Middeneuropese wereld spreekt, een rustige, kalme wereld van overpeinzingen, van een bestaan zonder confrontaties dan die met zichzelf. Vreemd genoeg is in de secundaire literatuur zelden iets behartenswaardigs opgemerkt over die relatie met wat ik nu maar het Moederland en Vaderrijk zal noemen. Ik kom er in relatie met de verhalen en romans nog op terug. Maar haar laatste gedichten, *Enigma* en *Keine Delikatessen* zijn weer doortrokken van wat met vergankelijkheidsbesef nog maar voorzichtig uitgedrukt is.

Enigma
Für Hans Werner Henze aus der Zeit der Ariosi
Nichts mehr wird kommen.

Frühling wird nicht mehr werden.
Tausendjährige Kalender sagen es jedem voraus.

Aber auch Sommer und weiterhin, was so gute Namen
wie 'sommerlich' hat -
es wird nichts mehr kommen.

Du sollst ja nicht weinen,
sagt eine Musik.

Sonst
sagt
niemand
etwas.

De tijd van illusies en dromen is achtergelaten, het is in dit verband goed te weten dat Bachmann al begonnen was met *Todesarten.* De vluchtpogingen die in de twee bundels nog werden ondernomen, zijn opgegeven ('Sommer und weiterhin') en ook het licht en de genoemde seizoenen van leven (lente en zomer) bieden geen soelaas.

Er resteert niets dan het kale niets en de oplossing van dat existentiële raadsel biedt het paradoxale antwoord van én alle antwoorden en geen. De kunst biedt troost en Bachmann die in een interview eens opmerkte dat wanneer zij niet schreef, of las, naar muziek luisterde en aanvankelijk ook zelf componeerde, noemt, niet verrassend, die kunstvorm in een gedicht dat is opgedragen aan een componist. Wie haar dit vers heeft zien en horen voorlezen zal het nooit meer vergeten. Er zijn t.v. opnames bewaard van zo'n voordracht in Berlijn. Een kleine, blonde vrouw komt met wankele passen het podium op en haalt, geheel in trance, een papier uit haar handtas, die zij dichtknipt, bijna laat vallen. Iemand schiet haar te hulp, de camera zoomt in op een gezicht waaraan alles beweegt en waarvan de wimpers nog het meest op vleugels lijken tijdens het opstijgen. Dan begint een ijle, heldere stem in wat gebroken Duits precieus voor te lezen, woord voor woord en naar het einde toe, als elke regel aanéén woord genoeg heeft, haast letter voor letter en zo de onontkoombare nuance van een werkelijkheidsopvatting, van een wereldbeeld belichamend.

Na het verschijnen van haar eerste verzenbundel heeft Ingeborg Bachmann een maatschappelijke carrière opgegeven. Ze had aan de universiteit gewerkt, voor de Amerikaanse bezettingstroepen, voor de Oostenrijkse zender RotWeissRot, maar na 1953 wijdde zij zich volledig aan het schrijven. Voor de radio maakte ze enkele zeer succesvolle hoorspelen, voor de Deutsche Allgemeine Zeitung schreef ze vanuit Italië artikelen over de politieke situatie, artikelen die vreemd genoeg ook niet zijn opgenomen in het Verzameld Werk en die een beter inzicht zouden kunnen verschaffen in de politieke ideeënwereld van Bachmann. Heinrich Böll herinnerde na haar dood aan de actieve betrokkenheid van haar in de jaren zestig en zeventig, die vaak zo ver ging dat zij voor politieke vluchtelingen 'het halve land' afbelde om een onderdak te vinden. Haar essays over schrijvers en dichters verschenen in kranten, of las zij voor de radio voor. In het collegejaar 1959-1960 was zij docente voor poëtica aan de Universiteit van Frankfurt en haar *Frankfurter Vorlesungen: Probleme zeitgenössischer Dichtung* behoren tot haar voornaamste essayistische werk. Eerder, in 1955 had zij gehoor gegeven aan een uitnodiging van de Harvard University om deel te nemen aan een internationaal Seminar van de Harvard Summer School of Arts and Scienes and of Education, dat jaar onder leiding van Henry Kissinger, die in de jaren zestig nog enkele voordrachten van Bachmann bij zou wonen uit respect en in vriendschap voor de dichteres. Vanaf 1958 verliet zij Rome regelmatiger om ook in Zürich te werken, waar zij een onderdak had gevonden in het voormalige huis van Gottfried Keller en waarzij zich bevond in de nabijheid van die andere grootheid uit het Duitse taalgebied: Max Frisch. Er is over die verhouding eindeloos gespeculeerd en geschreven, ook in de roddelpers en er is zelfs gesuggereerd dat de paus het huwelijk tussen beide schrijvers zou inzegenen. Maar er werd nooit getrouwd en na een uiterst intensieve omgang, gingen Bachmann en Frisch in 1963 voorgoed uit elkaar. Zij hebben elkaar ook nooit meer gezien. Frisch heeft nobel genoeg altijd geweigerd in interviews iets te zeggen, maar hij strafte die nobelheid wel uiterst hardhandig zelf af door zijn in 1975 verschenen roman *Montauk*, twee jaar na Bachmanns dood, een excentriek protret te schetsen van de vrouw met wie hij wilde trouwen. Het uiteindelijke resultaat van Frisch geobsedeerdheid (hij spreekt over 'mijn horigheid') is dat hij als persoon verbleekt tegen de kleurige allure van Bachmann. Frisch' passages zijn persoonlijke interpretaties, al zijn ze door velen waarheidsgetrouw opgevat. In 1963 verbleef ze na een invitatie van de Ford-Foundation een jaar in Berlijn, daar ontmoette ze Witold Gombrowicz, een jaar later reisde ze naar Praag en in het voorjaar naar Egypte en Soedan. Vanaf 1965 woonde ze weer regelmatiger in Rome. In 1968 werd haar de Oostenrijkse Staatsprijs voor literatuur toegekend, één van de vele prijzen die ze in ontvangst mocht nemen. In 1973 reisde ze naar Polen, waar ze Auschwitz en Birkenau bezocht en lezingen hield op vijf universiteiten. Op 26 september van dat jaar viel ze met een brandende

sigaret in slaap. Eenmaal gewekt bleken de brandwonden zo ernstig dat ze naar een Romeins ziekenhuis moest worden overgebracht. Daar raakte ze spoedig in coma en stierf op 17 oktober. Over haar dood is veel gespeculeerd en er is, aansluitend op de roman *Malina* wel iets over op te merken, maar voor nu volstaat de opmerking dat na 1956 het werken aan de verhalenbundels en romancyclus voor Ingeborg Bachmann bepalend is geweest.

Veel over haar opvattingen ten aanzien van het schrijven van poëzie en proza in de naoorlogse wereld, heeft Bachmann uiteengezet in de *Frankfurter Vorlesungen.* Uit de wirwar van stromingen, groeperingen en opvattingen probeerde ze een antwoord te geven op één voor haar zeer belangrijke vraag: hoe rechtvaardigt een auteur zich als schrijver. Op welk moment in zijn leven is hij er zich van bewust dat hij schrijft en

welk effect dat kan hebben op anderen. Bachmann verwees naar Gogel, Kleist, Mörike om ook het pijnlijke, moeizame van het creatieve proces te onderstrepen. Maar bij hen en ook bij anderen constateerde zij een innerlijke noodzaak, een dwang die leidde tot een situatie waaruit iets nieuws kon ontstaan voor de literatuur. In zoverre heeft zij weinig op met het idee dat schrijvers zich scharen om een tijdschrift, of stroming: dé schrijver is een individu, die vanuit zijn ervaring put en het persoonlijke problematische poogt te doorkruisen. In het verleden waren dat vaak religieuze, of metafysische problemen, die later werden afgelost door politieke, of sociale en die voor Bachmann althans in de twintigste eeuw hebben plaatsgemaakt voor het allesoverheersende conflict van de contemporaine schrijvers: hun worsteling met de taal. ‘Wij denken dat we weten wat taal is, alleen de schrijvers niet, ze kunnen er niet mee omgaan’ Natuurlijk: ze kennen de woorden, kunnen de lades met zinnen en wendingen, met paradoxen en chiasmen opentrekken maar de werkelijke taal die leeft, is niet alleen afgestemd op esthetische bevrediging, maar gaat samen met een bepaald elan, met een geestelijke speelsheid en beweeglijkheid. De voorgebakken broden blijven bij Bachmann in de oven. De schrijver moet de wereld tot de zijne zien te maken en moet daarvoor telkens weer een geëigende taal zien te creëren, die recht doet aan zijn ervaringen, voorstellingen en conflicten. ‘Wat mogelijk is, is verandering en de veranderende werking die van nieuwe werken uitgaat, kan ons een nieuwe waarneming leren en een nieuw gevoel van bewustzijn’. In 1969 zei Bachmann voor de Oostenrijkse televisie: ‘Hoewel er natuurlijk interessante opmerkingen zijn van individuele schrijvers over hun doel, hun opgave, ik weet zelf niet wat dat betekent om telkens weer een standpunt te formuleren. Men moet niet meer zeggen dan men werkelijk te zeggen heeft. Het enige antwoord van de schrijver is te werken en uiteindelijk een boek, of er in slagen tot een boek te komen’.

Ingeborg Bachmann, 1972. Foto: Barbera Klemm.

Vooral in haar redevoeringen bij het in ontvangst nemen van enkele belangrijke prijzen, heeft Bachmann herhaaldelijk benadrukt dat een aantal auteurs niet meer kunnen schrijven door de grote druk en belasting die op hen wordt uitgeoefend door op alle maatschappelijke, etische en esthetische problemen een antwoord klaar te hebben. In dat verband kan er van een genuanceerde ontwikkeling bij Bachmann

worden gesproken, want zij, die begon vanuit de theorie (Wittgenstein, Heidegger) en zeker in haar poëzie die theoretische problemen uitdrukte, ging er steeds meer toe over het werk voor zichzelf te laten spreken. In de interviewbundel *Wir müssen wahre Sätze finden* geeft ze maar sporadisch toe aan verzoeken om op een academische manier over haar werk te discussiëren. Toen zij op een lezingentoernee in de jaren zestig uit *Todesarten* voorlas, zei ze: 'Het is het innerlijk, waarin de drama's plaatsvinden'. De hoofdpersonen in haar verhalen en romans maken ook meer in hun hoofd en hart mee, dan in de uitwisseling met anderen.

Das dreissigste Jahr verscheen in 1961 en bevat vijf verhalen die qua thematiek en uitwerking bij elkaar horen: het titelverhaal, *Alles, Unter Mördern und Irren, Ein Wildermuth* en *Undine geht.* Maar het eerste verhaal *Jugend in einer österreichischen Stadt* en ook het al eerder genoemde *Ein Schritt nach Gomorra* vallen daar wat buiten. Het eerste verhaal is een autobiografische situering van Klagenfurt waar Ingeborg Bachmann in 1926 geboren is. Het is een melancholiek, maar exact en ook poëtisch verhaal: 'O Stadt. Stadt. Ligusterstadt, aus der alle Wurzeln hängen. Kein Licht und kein Brot sind im Haus. Zu den Kindern gesagt: Still, seid still vor allem'. De grote tegenstelling is die tussen de kinder- en de volwassenenwereld en die eerstgenoemde wordt verpletterd door het oorlogsgeweld. 'Die Kinder haben keine Zukunft' en 'Im Guten, im Bösen: hoffnungslos' zijn al aanduidingen voor het zich moeilijk verstaan met de realiteit, wat een constante genoemd kan worden in Bachmanns proza. De kinderwereld is voor haar ook verbonden met de nadagen van de Oostenrijkse-Hongaarse dubbelmonarchie die ze situeert met parasols en gevulde limonadeglazen, die in werkelijkheid wel wat minder lieflijk was dan die beelden doen vermoeden, maar die toch ook de schatkamer van haar jeugd vormen waaruit Bachmann haar hele leven zou putten en ook hevig naar terugverlangde, misschien omdat ze maar al te goed wist dat die gesloten wereld, waarin alles één was een onbereikbaar ideaal zou blijven. Maar zoals de mens zich een heden schept, *vormt* hij een verleden en dat is vaak veel ongenadiger en onaantastbaarder dan het werkelijke nu.

De hoofpersoon in het titelverhaal wil de wereld niet vormen, maar ontkomen. Eenmaal dertig geworden is hij er zich van bewust dat al veel mogelijkheden zijn opgelost in het verleden en wat hem nog toekomt, wil hij ontvluchten. Hij neemt afscheid en afstand van bekenden, geliefden en voorwerpen en gaat weg 'Er muss nach Rom gehen, dorthin zurück, wo er am freiesten ware'. Maar in Rome zien de mensen een veranderd iemand, veranderd en onherkenbaar. Hij komt tot het inzicht dat hij op een punt in zijn leven is aangekomen, dat kennis hem niet verder meer helpt. Tijdens zijn jeugd, in zijn studietijd kon hij problemen oplossen, antwoorden vinden, maar nu bevindt hij zich in een wereld die de wereld is en dus: onveranderbaar en ook meedogenloos. Wittgensteins 'grens' kan niet verschoven worden, het enige alternatief is het aanvaarden en accepteren van de realiteit, dat wordt voor hem nog makkelijker nadat hij een auto-ongeluk heeft meegemaakt. In *Ein Wildermuth* hebben rechter en aangeklaagde dezelfde naam, de aangeklaagde heeft zijn vader om het leven gebracht. Die daad wil hij ook niet ontkennen, want 'Ein Wildermuth wählt immer die Wahrheit', maar wel de manier waarop en vooral de manier waarop het voorval in politie-ac-tes is terechtgekomen, Josef Wildermuth wil zo nauwkeurig en genuanceerd mogelijk zijn visie verwoorden. Steeds duidelijker wordt voor de lezer dat zoiets als 'de waarheid' niet bestaat en tegelijkertijd scherpt dat ook het morele oordeel: rechter en aangeklaagde spannen zich voor hetzelfde in. Het verhaal eindigt met een zenuwinstorting van de rechter: 'Bis mir die Wahrheit wird über das Gras und den Regen und über uns: Ein stummes Innewerden, zum Schreien nötigend und zum Aufschrei über alle Wahrheiten. Eine Wahrheit, von der keiner träumt, die keiner will'.

In *Alles* kijkt een niet benoemde vader terug op het leven van zijn zoontje. Hij trouwde toen zijn vriendin in verwachting raakte en al tijdens die zwangerschap veranderde zijn leven, alles kreeg een betekenis door het feit dat zijn zoon eens dezelfde dingen zou zien, waarnemen, voelen. Maar zijn zoon zou een andere weg moeten gaan dan hij, bevrijd van normen

en conventies, vrij van routinematige handelingen. Kortom hij zou zich eigenlijk van de wereld moeten bevrijden. De spelbreker wordt natuurlijk de taal, een nieuwe taal waarmee hij de grens zou kunnen passeren was er nog niet en het kind onttrekt zich er ook aan, evenals de moeder, die haar man voor een waanzinnige gaat houden. Daarop verliest de vader alle interesse voor zijn zoon en slaat hij hem, volmaakt murw, gade: ‘Keine neue Welt ohne neue Sprache’. *Undine geht* is een uitdrukking van die ‘neue Sprache’. Veel critici hebben het autobiografisch opgevat als een elegische opsomming van mannelijke partners van de ik-persoon die één ding gemeenschappelijk hadden: hun voornaam Hans, maar met evenveel recht kan de mythologische Undine metaforisch worden opgevat voor ‘de kunst’ die zich in dat geval vertwijfeld uitspreekt over de menselijke handelingen en uitdrukkingsvormen. Het einde van het verhaal is Bachmanniaans: enkele kernwoorden die als algen door het hele verhaal hebben gezworven, hebben zich vastgehaakt aan enkele riffen. Een paar puntige woorden vormen het slot. Voor de critici in 1961 een dankbaar aanknopingspunt om te verwijzen naar Bachmanns verzen en ook voortdurend tot en met 1972 (toen Simultan) verscheen, te spreken over haar ‘lyrische’ verhalen.

Ein Schritt nach Gomorra wordt o.a. door Sigrid Schmid en Karen Achberger gerekend tot de ‘vrouwenverhalen’ uit *Simultan.* De pianiste Charlotte blijft alleen in haar Weense woning achter na een drukbezochte party. Dan ziet zij Mara zitten, een lesbienne, die ondanks Charlottes zorgen blijft en moeizaam reageert op Charlottes vragen en opmerkingen. Heel geleidelijk verschuift dan het perspectief en legt Mara de eenzame wereld van de gehuwde Charlotte bloot. Ook hier wordt de kern gevormd door de taal. Uiteindelijk gaat Charlotte in op de avances van Mara, maar het is voor haar meer dan een fysieke daad, het is alsof zij uit de haar bekende wereld stapt in één ‘waar de taal vanzelf ontstond’. De kiem van *Malina* ligt al in dit in bijbelse en kleurensymboliek gedrenkte verhaal, besloten, maar het sluit toch het meest aan bij de andere verhalen van *Das dreissigste Jahr:* personen die op een cruciaal moment in hun leven de wereld anders gaan bekijken, minder voor ‘waar’ aannemen dan voorheen, die zich richten op het gebied ‘achter de grens’, waar niet alleen utopische gevoelens in vervulling gaan, maar van zelf spreken in een bewustere, genuanceerdere, minder afgevlakte taal.

Simultan verscheen één jaar na het bestsellersucces van *Malina* en Bachmann heeft aan die verhalen tegelijk met Malina en de andere onderdelen van *Todesarten* gewerkt. Dat is te zien: één van de verhaalfiguren uit *Das Gebell,* Franziska Jordan die ook de hoofdpersoon is van *Der Fall Franza,* één van de nagelaten romans, komt met andere Jordanfamilieleden, evenals die van Mihailovics en Altenwyls in verhalen en romans voor. De verhalen in *Simultan* zijn psychische portretten van in Wenen levende vrouwen. Van een duidelijke epische lijn, moet de lezer zich, evenals bij haar eerste verhalen en *Malina* maar geen voorstelling maken. De verhalen bestaan uit reflecties, monologen, dialogen, flarden droom en momentopnames, maar zijn zeker niet warrig, of verbrokkeld, zoals misschien uit deze opsomming zou blijken. Het zijn literaire onderzoeksverslagen naar de levensmogelijkheden van vrouwen, de terreur van de maatschappij, vaak de mannelijke, waarvan ze subtiel en gelaagd, maar des te pijnlijker, slachtoffer worden. Twee vrouwen, de tolk Nadja uit het titelverhaal en Elisabeth Mihailovics uit het ook schitterend verfilmde *Drei Wege zum See* (overigens een verhaal met de omvang van een lijvige roman), oefenen een beroep uit, de laatste als fotografe tot op de oorlogsslachtvelden van Vietnam toe. De andere vrouwen lijden passief aan de wereld, ze leven geïsoleerd en hebben een veel moeizamer verhouding met de realiteit vergeleken met de mannen. In *Simultan* maakt Nadja een vakantietocht

door Italië met de gescheiden diplomaat Frankel. In tegenstelling tot Nadja wordt zijn persoon amper ingevuld: Nadja vertelt hoe ze hem tijdens een Congres heeft leren kennen, van hun uitstapjes, maar wat hij denkt en voelt en zegt, blijft in de schaduw. Nadja spreekt ook letterlijk 'dubbel', haar overvloedige communicatiemogelijkheden worden door allerlei talen aangegeven, maar ze is er zich van bewust dat ze in geen enkele taal meer kan zeggen wat haar beweegt en bezighoudt. Ze is een levende marionet geworden, hangend aan woordenboeken en encyclopedieën. Met een ander in één bed slapen, of zelfs op één kamer kan ze niet meer en mannen zijn voor haar altijd getrouwd, of te dik, of slank, maar getrouwd en neurotisch, of aardig en neurotisch en homosexueel. Vanwaar dan de reis met deze F.A.O. diplomaat? Het is hun afkomst, de Weense, die hen bindt: 'sie hatte geglaubt, er bringe ihr etwas zurück, einen vermissten geschmack, einen fehleneden Tonfall, ein geisterhaftes Gefühl von einem, dat nirgends mehr für sie war'. Maar ook hun werkelijke wereld laat geen sporen van nostalgische harmonie meer zien: gebroken huwelijken, overbezette banen, liefde voor één nacht met toevallige partners. Er rest Nadja niets anders dan zich terug te trekken in haar eigen innerlijke wereld. Ze toont haar herwonnen onafhankelijkheid en gaat alleen, zonder Frankel, naar het strand en ziet hem bij terugkeer in het hotel tussen mannen voor een televisie zitten. Van wat ze zeggen hoort ze alleen flarden, ze kan de zinnen niet meer met elkaar verbinden, de mannen' en vrouwenwereld zijn definitief gescheiden. Elisabeth in *Drei Wege zum see* is als fotografe wereldberoemd geworden. Ze heeft in Amerika een tijdje gewoond met haar homosexuele man en is op het moment dat het verhaal begint teruggekeerd naar Oostenrijk, naar haar ouderlijk huis. Ze maakt met haar nog levende vader wandelingen in de buurt en realiseert zich hoe ze zit ingeklemd tussen de twee belangrijkste mannen in haar leven: haar tolerante, sympathieke vader en haar veel jongere broer, voor wie ze jarenlang een moederrol heeft vervuld, ook in de felle concurrentiestrijd met haar moeder. Haar broer is uiteindelijk getrouwd met een vrouw die ook Elisabeth heet. Datzelfde patroon heeft zich tijdens haar leven voorgedaan in haar verhouding met mannen: ze waren zwak, of ingestort en lieten zich er weer bovenop helpen om haar na gedane arbeid te laten zitten. Vooral van de keiharde tijdschriftenwereld geeft ze een onbarmhartig beeld. Maar er zijn ook een paar mannen die in het voetspoor van haar vader zorgen voor geborgenhe, voor een sfeer die ze omschrijft met 'Mysterium', de wereld van het andere geslacht die wel degelijk uit is op harmonie en niet op de bij voorbaat zinloze confrontatie. De scheidslijnen zijn duidelijk: de collega's uit haar vak zijn de 'zwakke' mannen, de mannen die vrouwen behandelen als gebruiksvoorwerpen en ze alleen in slechte dagen nodig hebben voor moederlijke liefde en warmte. De andere mannen zijn 'sterk', vaderlijk, komen uit een andere wereld en tijd: de Oostenrijks-Hongaarse. Eén van die mannen is Franz Joseph Trotta, een verhaalfiguur die voor de oorlog al door Joseph Roth beschreven was en die Bachmann nu geïncorporeerd heeft in haar visie op Oostenrijk. Zowel Nadja en Elisabeth komen niet in verzet, zij accepteren de situatie zoals die is, gelaten, maar zonder morren, daarin gesterkt door een baan die ze met succes kunnen uitoefenen en die tenminste hun financiële onafhankelijkheid garandeert.

Beatrix in *Probleme Probleme* leeft van het geld dat zij van haar in Zuid-Amerika verblijvende moeder ontvangt. Ze woont in het huis van een tante en ligt het liefst de hele dag in bed. Haar enige zorgen zijn haar kapsel en opmaak. Sinds ze volwassen is, heeft ze het idee een man te huwen opgegeven. Weliswaar komt er in het verhaal een vriend voor, ene Erich, maar die kan haar niet motiveren op te staan en haar vrouwelijke plichten te vervullen. Want dat is de kern van dit groteske verhaal: Beatrix ontdoet zich op een negatieve manier van de rol die de maatschappij als vrouw van haar verlangt. Franziska Jordan heeft wel gekozen voor een bestaan als echtgenote, als de zoveelste vrouw van de wereldberoemde psychiater Jordan. Ze kan zich laten vernederen door haar man en dat staat ze hem ook gedeeltelijk

toe, maar ze vlucht ook naar de wereld van haar schoonmoeder, die dement geworden nog banger is voor haar zoon en hem van de weeromstuit de hemel in prijst en looft. Franziska constateert dat haar man zijn moeder compleet verwaarloost, ook financieel, en probeert zo goed en kwaad als zij dat kan voor wat geld te zorgen. De verwijdering tussen de echtelieden groeit, ze scheiden, Jordan huwt opnieuw en de oude vrouw sterft. In *Ihr glücklichen Augen* ziet de hoofdpersoon Miranda door haar bijziendheid niets van het bedrog van haar man, of op grotere schaal van de maatschappelijke werkelijkheid. Alleen met dikke glazen voor haar ogen kan ze in 'de afgrond' van de samenleving kijken.

De verhalen in *Simultan* zijn thematischer toegespitst op één onderwerp, dat van de man-vrouwverhouding, vergeleken met die in *Das dreissigste Jahr.* Ze zijn, hoe symbolisch, of

grotesk ook, vaak concreter, zeker in *Drei Wege zum See* dat op de eerste plaats door een epische lijn wordt voortbewogen en niet door aan elkaar gekoppelde reflecties. De mannen zijn representanten van een technologische, kapitalistische, 'nieuwe' wereld, die de vrouwen verwaarloosd en zonder enig levensdoel in hun rijk gestoffeerde appartementen hebben achtergelaten, waarin zij, in hun innerlijke rijk beheerst worden door (verlatings)angst, doodsdrift en een radicale eenzaamheid.

Malina, 'document van opperste vertwijfeling en levenscrisis', een boek handelend over 'niets anders dan de liefde', om een paar reclameslogans uit 1972 te citeren, is één van de meest besproken en geïnterpreteerde boeken uit het Duitse taalgebied van na de oorlog. Sommige critici vonden het een schoolvoorbeeld van kitsch en hoogdravendheid, anderen vonden het een doorbreking van de romans waarin sex de voornaamste bezigheid was. De kritieken liepen ook uiteen, en dat is frappanter, in het weergeven van de inhoud. Drie personen staan centraal: de ik-figuur, een vrouw van rond de veertig, een ongeveer evenoude man, Malina, dichter, wiens werk wat in de vergetelheid is geraakt en Ivan, met wie de vrouw een verhouding heeft. De tegenstelling behelst Malina. Is hij werkelijk een zelfstandige figuur, een mannelijke tegenhanger van Ivan, die de belichaming is van wat 'masculien gedrag' heet, of zijn hij en de ik-figuur één en is Malina de rationele, evenwichtige, verstandelijke kant van een gespleten persoon, aan wie de ikfiguur de emotionele, neurotische, creatieve kant uitbeeldt? Voor beide opvattingen valt wat te zeggen, maar wat belangrijker is: het boek kán op beide manieren gelezen worden, als het verslag van een driehoeksverhouding en als de ontmoeting tussen man en vrouw, of beter tussen man en man/vrouw, want de vrouw heeft een deel van haar zelf rondlopen als dubbelganger. Bachmann zei daarover in een interview met een Keuls dagblad: 'Wanneer de ik-figuur en Malina samen zijn, bestaan er geen vragen meer naar wat men leven, of geschiedenis zou kunnen noemen. Het dubbelgangersmotief heb ik niet ontdekt, het is oeroud, maar mijn variatie is anders: de ik, vrouwelijk heeft een mannelijke dubbelganger (...) die elke situatie objectiveert en alles wat verwarrend, of subjectief aan de vrouw is gladstrijkt. Aan de liefdesgeschiedenis met Ivan neemt hij ook niet deel, die interesseert Malina niet'. En later in datzelfde jaar van verschijning: 'Het boek is wel wat gecompliceerder dan dat het, zoals aangekondigd, alleen een liefdesgeschiedenis zou zijn, alleen al door de ik-persoon die vertelt en die tezelfdertijd een vrouw en een man is. Dat is natuurlijk niet zo nieuw, maar voor mij is dat een nieuwe variant op het dubbelgangersmotief. Eerst lijkt het - en voor de lezer moet dat ook zo zijn - dat een vrouw met een man in een huis woont en hun verhouding blijft vrij onduidelijk. Zijn ze getrouwd?, leven ze samen?, het doet er ook niet zo toe, geleidelijk blijkt dat hij het objectieve, het denkende deel, de mannelijke component en zij de vrouwelijke'. Veel opmerkingen zijn er ook gemaakt over de vermeende autobiografische achtergrond van de roman. En inderdaad is de vrouwelijke hoofdpersoon een succesvolle schrijver die vragen moet beantwoorden voor kranten en inderdaad vindt één keer Ivan en een andere keer Malina een stuk papier met daarop *Todesarten* geschreven en ook andere feiten kloppen, maar zijn ook onbelangrijk, omdta *Malina* geenszins tot de bekentenisliteratuur hoort, maar de extreme uitdrukking van een grensgeval, van de liefde. Geen als Ivan vermomde Max Frisch dus en geen bestaande levende Romeinen die Derk Salomons in zijn In-memoriamartikel voor de NRC[2.] opvoerde. Laten we *Malina voorlopig maar paradoxaal een fictieve autobiografie noemen, die na een inleiding uit drie hoofdstukken bestaat: Glücklich mit Ivan, Der dritte man* en *Von letzten Dinge.* In de inleiding worden tijd en plaats aangegeven: Wenen en de tegenwoordige tijd. In het eerste deel staat de liefde tussen Ivan en de vrouw

centraal. Pijnlijk nauwkeurig worden de telefoongesprekken beschreven, de partijen schaak die ze samen spelen, hun gesprekken. Maar de vrouw hunkert meer naar de man dan andersom. Zij is degene die herhaaldelijk de telefoon over laat gaan in zijn haast belendende woning, omdat zijn meubilair, zijn interieur zal weten dat zij heeft gebeld, hij is degene die 's avonds moe thuis komt, alleen whisky wil drinken en schaken en zeker niet van zins is met haar te spreken over gedachtes of gevoelsmatige aspec- ten van het bestaan. Eigenlijk heeft de man maar weinig tijd voor de vrouw over, die dan de weinige keren dat er een uitstapje wordt gemaakt volledig opgaat in het samenzijn met hem en zijn twee kinderen. Vrolijke avonturen worden beschreven: autoritjes door een zonnig Wenen, picknicks bij vrienden en in het bos. Malina blijft in dat eerste deel op de achtergrond, hij leegt de asbakken en ruimt de warboel in de werkkamer van de vrouw op. Pas in het tweede deel wordt zijn functie actiever. *Der dritte man* zijn weergaves van de afschuwelijkste dromen, nachtmerries, waarin de pogingen van de vader om zijn dochter te vermoorden centraal staat. Het is vooral op basis van dit hoofdstuk dat men geneigd was Bachmanns dood als zelfmoord te moeten interpreteren, vooral vanwege de gelijkenis van voorvallen. Malina is in dat deel de persoon die zich voor het innerlijke leven van de vrouw interesseert, die een toenemende afhankelijkheid van de vrouw van Ivan constateert en haar uiteindelijk ook gebiedt: 'Töte Ivan'. In het derde deel verschuift de liefdesverhouding wat naar de achtergrond, ook al vanwege de onaantastbaarheid en neemt Malina geleidelijk om de vrouw 'te redden' de leiding over. Hij is de compromisfiguur, de vrouw kiest voor het volstrekte, het uiterste, zij is gefixeerd en geobsedeerd door de liefde, wil en kan ook aan niets anders denken, waardoor haar verhouding tot anderen, tot de buitenwereld natuurlijk volledig verbroken is. Haar isolement is dus nog groter dan van de vrouwelijke hoofdpersonen in *Simultan.* Bachmann in een interview: 'Liefde voert je naar de diepste eenzaamheid, het is een extatische toestand, waardoor men zich niet meer in de wereld bewegen kan, omdat men de wereld niet meer door de ogen van anderen kan voorstellen (....) De liefde sluit voor de ik in het boek al het andere uit door middel van de intensiteit, het fanatisme. In het alledaagse leven wordt zo'n liefde die niet in de tijd kan bestaan tot vriendschap, tot het welwillend ten opzichte van elkaar staan, tot een gewoonte'. De vrouw is tot verliezen gedoemd: haar mannelijke evenbeeld Malina onttrekt haar aan haar band tot Ivan en zij heeft, gespleten als zij is geen vergelijkbare band met Malina, die immers haar andere zelf is. De vrouwelijke-ik wordt vernietigd, verdwijnt in de muur en het huiveringwekkende einde is dan: 'Malina sieht genau um sich, er sieht alles, aber er hört nicht mehr. Nur seine kleine grüngerandete Schale steht noch da, sie allein, das Bewesstück, dass er allein ist. Das Telefon läutet wieder. Malina zögert, aber er geht doch wieder hin. Er weiss, es ist Ivan. Malina sagt: Hallo? Und wieder sagt er eine Weile nichts. (...) Ja, Ungargasse 6./Nein, gibt es nicht./Hier ist keine Frau./ Ich sage doch, hier war nie jemand dieses Namens (...) Schritte, immerzu Malinas Schritte, leiser die Schritte, leiseste Schritte. Ein Stillstehen. Kein Alarm, keine Sirenen. Es kommt niemand zu hilfe. Der Rettungswagen nicht und nicht die Polizei. Es ist eine sehr alte, eine sehr starke Wand, aus der niemand fallen kann, die niemand aufbrechen kann, aus der nie mehr etwas laut werden kann. Es war Mord'.

Niet alleen door het onderwerp, maar ook door de stijl is *Malina* een de bewondering afdwingende roman. Zoals blijkt uit het citaat hierboven zijn alle regels zorgvuldig, op een uiterst melodieuze manier op elkaar afgestemd. Ze is erin geslaagd een aparte toon te vinden voor de gesprekken tussen de vrouw en Ivan, de vrouw en Malina, de nachtmerries; het boek is ook op te vatten als een literaire partituur (met enkele verwijzingen naar Schönberg), als een doorbreking van de roman waarin een verhaal wordt verteld. *Malina* is een poging de overzijde van de grens op een extreme manier te doorkruisen, het is een wanhopige poging de zin van het bestaan zichtbaar te maken, het vuile, besmette van alledag, het

conformisme als schilfers van het lijf te laten vallen, maar de nieuwe huid verraadt al dezelfde kwaal. Naar analogie van o.a. Musils opvattingen vertoont de vrouw/Malina natuurlijk ook mythologische trekken, maar het is weer de taal die tekort schiet om de verdeeldheid te helen.

Wie de radeloze doodsangst van het boek poogt te analyseren, komt al snel uit bij Bachmanns verwijzing naar de oorlog: ‘Het was zo iets afschuwelijks, dat op die dag mijn herinnering begint, doortrokken van een vroege pijn, zoals ik die later haast nooit meer gevoeld heb’. Zagen we dat de vrouwen in *Simultan* zich verschansten in een narcistische opstelling, de vrouw in *Malina* gaat daaraan ten onder, haar fantasieën en gesprekken, verlangens en hoop vernietigen haar wezen in

plaats dat ze haar een identiteit geven: 'die ganze Einstellung eines Mannes gegenüber ist krankhaft, so dass man die Männer von ihren Krankheiten nie mehr wird befreien können'. De aarzelende Charlotte uit *Ein Schritte nach Gomorra* weet zich als de wanhopige vrouw in *Malina* niet meer te handhaven. Maar Bachmann geeft het boek ook ruimere contouren dan die van het man-vrouw antagonisme alleen. Ze onderneemt een poging de subtiliteiten in het menselijke gedrag te analyseren en die bieden haar de delfstoffen voor de ook vaak in interviews opgegraven antwoorden dat de menselijke samenleving één groot oorlogstoneel is, waar de moordenaars niet schieten, maar pogen macht uit te oefenen, te onderdrukken, te pijnigen. Het leven, zegt de vrouw in Malina 'ist das, was man nicht leben kann'.

Tot de cyclus *Todesarten* behoort ook *Der Fall Franza,* dat in een zeer vergevorderd stadium in de nalatenschap werd aangetroffen en ook apart is verschenen. Franza Jordan, derde vrouw van de Weense psychiater Jordan is zich bewust van haar positie: 'Er mochte die Frauen nicht, und er musste immer eine Frau haben, um sich den Gegenstand seines Hasses zu verschaffen'. Franza vindt in een bureaula van haar man aantekeningen over haar, niet als vrouw, maar als patiënt. Zij realiseert zich dat hij over de macht beschikt om haar gek te verklaren en in een inrichting te laten onderbrengen en het vreemde is dat haar omgeving niet veel anders reageert: haar broer, de verteller van het grootste deel van dit ziektegeval, houdt haar ook voor zeer labiel. Voor de maatschappij is Franza de emotioneel wankele vrouw. Jordan, de wetenschapper, de man die onbelemmerd zijn 'projecten' met vrouwen kan uitvoeren. Met haar broer reist ze naar Afrika, naar Egypte. Wat ze daar doormaakt wordt door haarzelf omschreven als een 'tweede sterven'. De eerste keer gebeurde dat thuis in Wenen. Vlak voor de reis in haar ouderlijk huis kreeg ze voortdurend aanvallen van hysterie, die eindigden met het onvermogen nog te kunnen spreken. Tijdens de reis lukt het haar wel om haar gruwelijke verleden aan haar broer op te biechten, ze gebruikt niet langer de naam van haar man, maar haar meisjesnaam, die Jordan ook nooit vermeldde bij zijn artikelen, waaraan zij had meegewerkt: 'Er wollte mich auslöschen, mein Name sollte verschwinden, damit ich danach wirklich verschwunden sein konnte'. Haar medicijnenstudie gaf ze voor haar huwelijk op. In Afrika probeert ze zelf verder te gaan in haar analyse waarom ze als persoon verdwenen is, eigenlijk niet meer existeert. Met *Malina* vergelijkbare nachtmerries over het kerkhof van de gestorven dochters - alle mannen, Jordan, haar vader, God worden voorgesteld als de machthebbers, de vrouwen slechts als dochters, afhankelijke, opofferingsgezinde, lijdende mensen. Het patriarchaat is een levenslange gevangenis, voor elke vrouw opnieuw. Voor de Oostenrijkse televisie zei Bachmann: 'Ik heb er vroeger al over nagedacht, wanneerr het fascisme begint. Dat is niet met het vallen van de eerste bommen, of de terreur. Fascisme wortelt in de betrekkingen tussen mensen, in de verhouding tussen man en vrouw. Wat ik gepoogd heb op te schrijven is dat het in onze samenleving altijd oorlog is. Geen oorlog en vrede, alleen maar oorlog'. Franza vergelijkt het einde van de tweede wereldoorlog met het einde van haar strijd met Jordan. In 1945 werd zij, voor het eerst, verliefd op een Engelse officier. Een gelukkige lente brak voor haar aan. Jaren later werd het opnieuw vrede, maar nu op persoonlijk niveau, maar deze wapenstilstand kon haar geen zelfrespect verschaffen. Als een zwaargewonde trekt Franza door Egypte, ze raakt gefascineerd door niet-hiërarchische manieren van samenleven, door vredelievende, harmonieuze manieren waarop mannen en vrouwen met hun kinderen leven. Het 'geval Franza' wordt zo een case-study van de verworden Westerse cultuur met alle ingesleten wetten en gebruiken. Terwijl

haar broer meegaat met een groep pyramidebezoekers, wordt Franza aangerand door een Westerling, ze schrikt enorm en verbindt die daad met de geestelijke verkrachtingen van Jordan. De man keert terug, sleurt haar naar de stenen pyramidewand en stoot haar hoofd tegen de grafwand. Er is voor Franza op dat moment niets anders meer mogelijk dan de mannelijke vernietigingsdrift zelf over te nemen: uit alle macht stoot ze haar hoofd tegen de wand om te sterven, 'zum extremen Protests gegen einen Zustand der Gesellschaft, in der die Schwächeren, die Minderheiten und ausgebeutenen (...) kein Lebensrecht mehr haben'.

Der Fall Franza is Bachmanns somberste boek, haar visie ten aanzien van de menselijke mogelijkheden wordt in een inktzwart pessimisme verwoord. De wereld die ze als ooit één en heel heeft ervaren in de Oostenrijkse-Hongaarse cultuur- en familiebanden is definitief verbroken. De taal heeft haar niet in staat gesteld de schizofrenie van de wereld te overwinnen. In *Todesarten* weet de naakte existentie zich ook ingekerkerd door het leven, 'das, was man nicht leben kann'.

Het kost niet veel verbeeldingskracht om de dood van Ingeborg Bachmann als een logische, volgende stap te zien. Maar het is ook de gemakkelijkste interpretatie, die voorbijgaat aan het feit dat Bachmann in eerste instantie een gedreven en gefascineerd schrijver was die met Todesarten een twintigste eeuwse variant had willen schrijven op de romancycli uit vorige eeuwen, 'een compendium over de contemporaine misdaad' Terecht schreef Heinrich Böll[3.] na haar dood: 'Ik verweer me tegen dat, wat het gemakkelijkste gezegd is: de dood heeft haar verlost, nee, deze wijze van verlossing zocht ze niet'. Na haar dood is ze niet in Rome, maar in Klagenfurt begraven.

Ingeborg Bachmann heeft in haar verzen, essays, verhalen en romans op een steeds verdergaande manier de bewuste en onbewuste menselijke drijfveren als een uitgegraven ruïne proberen bloot te leggen. Radicaal heeft ze zich daarbij niets aangedrongen van bestaande stromingen en modes. *Malina* verscheen op een moment dat de 'Welle' van de maatschappijkritische romans voorbij was en de sexuele openhartigheden hét toonaangevend onderwerp werden. Zo ze iets heeft gedemonstreerd in een leven dat aan luidruchtigheid en vertoon vreemd was, dan is dat moed. Moed om als rechtenstudent voor het veel onzekere filosofenvak te kiezen, moed om als gevierd en erkend dichter de poëzie af te zweren, moed om alleen met inbegrip van de allernoodzakelijkste contacten jarenlang te werken aan een antwoord, waarvan vaststaat dat de vraag glorieus zal blijven overheersen, de vraag naar de zin van het bestaan. 'Ein Tag wird kommen, sie werden frei sein, es werden alle Menschen frei sein, auch von der Freiheit, die sie gemeint haben. (...) Ein Tag wird kommen, an dem die Menschen rotgoldene Augen und siderische Stimmen haben, an dem ihre Hände begabt sein werden für die Liebe, und die Poesie ihres Geslechts wird wieder erschaffen sein...'

voor Ivo

Het Verzameld Werk van Ingeborg Bachmann is in vier delen uitgegeven door Piper Verlag, München, 1978. Daarin is ook het nagelaten werk opgenomen, zowel *Todesarten,* als verhalen en jeugdgedichten. Van *Das dreissigste Jahr, Simultan* en *Der Fall Franza* bestaan DTV-pockets, haar gedichten zijn in een band als Piperpocket verschenen. Van *Malina* bestaat een Bibliothek Suhrkampeditie.
Tien jaar na haar dood verschenen bij Piper Verlag ook:
Wir müssen wahre Sätze linden, gesprekken en interviews met Ingeborg Bachmann uit de periode 1953-1973 en *Bilder aus ihrem Leben*, een fotoboek samengesteld door Andreas Hapkemeyer (respectievelijke cira f38,50 en 50,-)

In Nederlandse vertaling verschenen tot nu toe: *Acht Duitse verhalen,* De Bezige Bij, 1968 (het verhaal *Alles*) en *Een stap naar Gomorra,* Uitg. Vrouw Holle, 1982 (beide uit *Das dreissigste Jahr*). Onder redactie van Martin Mooij verschijnen volgend najaar enkele verhalen van Bachmann in een bloemlezing van Oostenrijkse schrijvers, uitg. Manteau.

Eindnoten:

1. Een aantal van dergelijke visies en interpretaties vindt men in: ‘Der dunkle Schatten, dem ich schon seit Anfang folge’, hgg: Hans Höller, Wenen-München, 1982
2. Derk Salomons: ‘Er is alleen dat fatale applaus’, NRC/Handelsbald, 2 november 1973
3. Heinrich Böll: ‘Ich denke an sie wie an ein Mädchen’, Der Spiegel, 22 oktober 1973

Barber van de Pol en Maarten Steenmeijer

De generatie van 27*
VII Vicente Aleixandre

Onder, van links naar rechts: Pedro Salinas, Ignacio Sánchez Mejias, Jorge Guillén; boven van links naar rechts: Antonio Marichalar, José Bergamin, Corpus Barga, Vicente Aleixandre, Federico Gare□ Lorca, Dímaso Alonso

Vicente Aleixandre is de enige van de dichtersgeneratie van 27 die is gelauwerd met de Nobelprijs. Toen deze hem in 1977.-precies vijftig jaar na dat legendarische jaar waaraan de Generatie haar meest gangbare benaming dankt - werd toegekend, zei hij dit te beschouwen als een eerbetoon aan alle Spanjaarden en aan de Spaanse cultuur in het algemeen; een minder obligate reactie dan men op het eerste oog zou denken.

De lauwering viel min of meer samen met de afsluiting van het veertig jaar durende Franco-tijdperk, dat cultureel werd gekenmerkt door malaise en censuur. De meeste toonaangevende kunstenaars en intellectuelen hadden - gedwongen of vrijwillig - de wijk naar elders genomen, waaronder Rafael Alberti, Emilio Prados, Pedro Salinas, Jorge Guillén en Luis Cernuda. Aleixandre was, met Dámaso Alonso, een van de weinigen die na de Burgeroorlog in Spanje bleven. Zijn gezondheid liet hem geen ballingschap toe; hij koos voor een ‘binnenlandse ballingschap’, zoals hij het zelf heeft uitgedrukt. In die eenzame decennia werd hij een bezielende kracht voor jonge dichters die in de verwarring van de jaren na de oorlog hun weg trachtten te vinden. Wat Juan Ramón Jiménez (Nobelprijs 1956) voor hem en zijn Generatiegenoten had betekend, werd hij zelf voor de dichters die na 1939 naar voren kwamen. Hij was als een mentor, met een alom geldend gezag. Zijn huis in Madrid, aan de calle de Velintonia nr. 3, dat al voor de Burgeroorlog een ontmoetingsplaats voor de Spaanse intelligentsia was geweest, werd nu niet veel minder dan een bedevaartsplaats.

‘Don Vicente’, zoals hij nog steeds wordt genoemd, was door de onverwoestbaarheid waarmee hij ziekte en censuur trotseerde, een symbool van waardigheid, vrijheid en hoop. Vandaar dat de Nobelprijs, bedoeld of onbedoeld, een betekenis had die het persoonlijke ver te boven ging. Aleixandre zelf is de eerste geweest die hier nadrukkelijk op heeft gewezen.

Wereldberoemd is Aleixandre door die prijs niet geworden, al is zijn naam voorgoed in alle literatuurgeschiedenissen bijgezet en is hij sindsdien in vele talen vertaald. De verklaring moet zijn dat zijn werk noch zijn gestalte, mentor of niet, op geen enkele wijze te rijmen valt met het begrip populariteit. Zelfs zijn geëngageerde poëzie, uit wat zijn humane periode wordt genoemd, roept eerder distantie op dan dat ze werkelijk wervend werkt. Er is, ondanks de onmiskenbare verwantschap

tussen beiden, wat dit betreft geen groter verschil denkbaar dan tussen hem en de Chileen Pablo Neruda, die er zijn hand niet voor omdraaide een heel stadion onder zijn bekoring te brengen.

Vicente Aleixandre

Aleixandre werd in 1898 in Sevilla geboren en bracht zijn jeugd, van zijn tweede tot zijn elfde, door in Málaga, de plaats aan de zee die ook Prados, Alberti en Guillén bijzonder intrigeerde door haar kleurigheid en muzikaliteit en door haar lichtende atmosfeer. Hij kwam uit een welgestelde familie. Zijn vader werkte als ingenieur bij de spoorwegen, zijn moeder was een zeer ontwikkelde vrouw. Aleixandre studeerde zowel aan de Rechtenfaculteit als op de Handelsschool, maar hij moest zijn aspiraties op deze gebieden opgeven, omdat een niertuberculose hem er ongeschikt voor maakte. Sindsdien zou zijn gezondheid zeer delicaat blijven. Het pleit voor zijn ouders dat zij deze teleurstelling als een gegeven aanvaardden en hun zoon vervolgens stimuleerden tot de door hem geambieerde poëtische loopbaan, hoe buitensporig die in zijn tijd ook geweest moet zijn. Dat Aleixandre's werk als onconventioneel werd gezien, moge blijken uit de jaren na de burgeroorlog waarin hij werd doodgezwegen. Hij mocht nergens genoemd worden. Illustratief is ook de volgende anekdote. Als Aleixandre in 1950 - inmiddels weer getolereerd door de autoriteiten - zijn inaugurele rede ter gelegenheid van zijn intrede tot de Real Academia heeft besloten, merkt Damaso Alonso in zijn repliek op: ‘In dit gebouw hebben noch de grondvesten gewankeld noch zijn er scheuren in de muren gekomen.’

Toen Aleixandre in 1917 Alonso, aan wie hij later een bundel zou opdragen, voor het eerst ontmoette, had hij nog nooit een gedicht gelezen of geschreven, laat staan dat hij eerder contact met dichters had gezocht. Wel had hij de grote romanciers van de 19e eeuw (Galdòs, Valera, Pardo Bazán, Alarcón) en proza van de Generatie van 98 (Baroja, Azorín, Unamuno en

Valle-Inclán) gelezen. Alonso gaf hem een bundel van Rubén Darío in handen, de vermaarde Latijnsamerikaanse modernist, en Aleixandre was direct getroffen door deze gedichten. Daarna las hij o.a. Juan Ramón Jiménez, Antonio Machado en de romantische Bécquer. Vanaf toen werd de poëzie de ‘gran pasión de mi vida’, de grote passie van zijn leven. Hij raakte bevriend met Prados, die nota bene een klasgenoot van hem was geweest, met Lorca, Alberti, Cernuda en anderen. Door zijn zwakke gezondheid kon hij niet aanwezig zijn bij de belangrijkste Góngora-manifestaties in 1927, hoewel hij op minder spectaculaire wijze wel degelijk nauw betrokken was bij de inmiddels legendarische Góngoraherdenking, o.a. in tijdschriften.

Neruda heeft Aleixandre in zijn memoires een ‘dichter met onbeperkte dimensies’ genoemd. Lezen van zijn werk levert, vanaf het begin, een weids, samenhangend wereldbeeld op. De Zweedse Academie formuleerde de aard van zijn werk in 1977 op treffende wijze in haar rapport: ‘Voor een vernieuwende poëtische schepping, die de menselijke positie in het heelal en in de huidige samenleving belicht en die eveneens de grote vernieuwing, tijdens het interbellum, vertegenwoordigt van de tradities binnen de Spaanse poëzie.’

Je zou zijn werk, zonder dat er sprake is van een breuk, grofweg kunnen indelen in twee perioden. De eerste loopt via La *destrucción o el amor* (Vernietiging of liefde), uit 1935, tot, volgens anderen tot en met, *Sombra del Paraíso* (Schaduw van het paradijs, met een duidelijke verwijzing naar Miltons *Paradise Lost*), waarmee Aleixandre in 1944 de stilte na de burgeroorlog kon verbreken (in datzelfde jaar verscheen eveneens Dámaso Alonso's meest aangrijpende bundel, *Hijos de la ira*). Hoogtepunten uit de tweede periode zijn de bundels *Historia del corazón* (Hartsgeschiedenis), dat voor het eerst in 1954 werd gepubliceerd, en *En un vasto dominio* (In een weids domein, ook de titel van de tot nu toe enige in het Nederlands vertaalde bundel van Aleixandre, een door J. Lechner samengestelde en vertaalde anthologie die in 1978 bij Meulenhoff verscheen en waaruit ook hier geput is), dat in 1962 het licht zag.

Aleixandre debuteert laat: pas in 1928 verschijnt *Ambito,* een bundel fijnzinnige gedichten die nog sterk in de *poesía pura*-traditie (Juan Ramón Jiménez) staan en die soms aan Cernuda's debuut *Perfil del aire* (*Primeras poesías*) doen denken, bijvoorbeeld door de - soms moeilijk te duiden - natuurbeelden die in verband worden gebracht met de menselijke geest (zie het hieronder afgedrukte ‘Vorm’), al staat bij Aleixandre de mens centraler dan bij Cernuda (zie ‘dee’).

Volkomen anders is Aleixandre's tweede bundel, *Pasión de la tierra.* Deze hermetische prozagedichten (waarvan hier ‘Over de kleur van het niets’ is vertaald) luiden Aleixandre's meest door het surrealisme beïnvloede periode in: *Espadas como labios* (1932), *La destrucción o el amor* (1935, Premio Nacional de Literatura 1933) en *Mundo a solas* (pas verschenen in 1950, maar geschreven tussen 1934 en 1936). Een landen generatiegenoot van Aleixandre, de al te zeer miskende en zich ook miskend wanende Luis Cernuda - zeker geen chauvinist -, heeft ooit niet zonder polemische ondertoon opgemerkt: ‘Het Franse surrealisme krijgt met Aleixandre in Spanje wat het in het land van herkomst nooit gekregen heeft: een groot dichter.’ Surrealisme, dat veel misbruikte woord, is misschien toch niet de meest geëigende term voor Aleixandre's werk. Zelf is hij evenmin gelukkig met deze benaming. In ieder geval komt de irrationele en metafysische sfeer in bovengenoemde bundels niet zozeer voort uit beïnvloeding door Breton c.s., maar uit ontvankelijkheid voor de algehele neiging tot exploratie van het irrationele in Europa, met Freud en Joyce voorop. Net als bij Cernuda (die het surrealistische

Parijs van zeer nabij heeft meegemaakt) is het surrealisme voor Aleixandre veeleer belangrijk als levenshouding dan als literaire stroming. Maar misschien komt Aleixandre's verwantschap met het surrealisme nog het dichtst in de buurt van die van een andere generatiegenoot, Rafael Alberti.

Aleixandre (links) voor zijn huis in de Calle Welintonia.

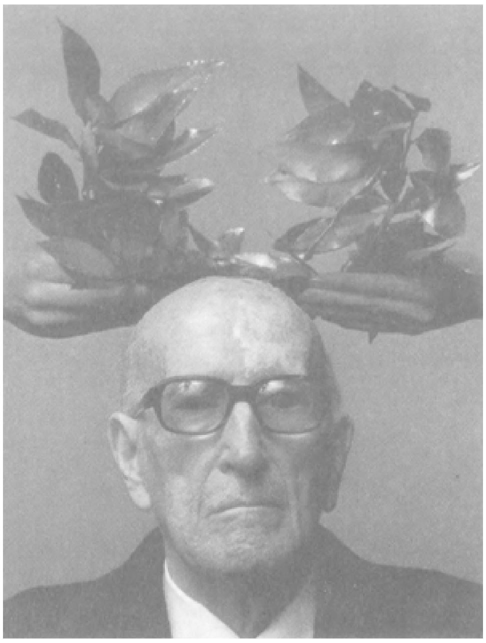
Staan in de eerste periode vooral het universum, de dichter als individu, de liefde, het bestaan en de natuur centraal (zie bijvoorbeeld ‘Eenheid in haar’ en ‘Ik ben de bestemming’), in de tweede periode gaat het veeleer om de mens als collectief verschijnsel, om een minder geïdealiseerde liefde. Aleixandre's poëzie wordt ‘menselijker’. Hij interesseert zich nu voor grotere groepen, wil ook grotere groepen bereiken. Een titel als ‘De dichter zingt namens allen’ spreekt voor zich. Zijn taal wordt minder stralend, alledaagser, ongekunstelder (zie bijvoorbeeld ‘Aan de mens’). Zijn stijl wordt soms enigszins verhalend, de toon is in sommige gedichten op zeer directe wijze melancholiek (zie ‘Als de zee, de kussen’). Aleixandre sluit in deze fase dan ook aan op de heersende stroming van de *poesía social* in het naoorlogse Spanje. Toch ontbreekt de actualiteit ten ene male in zijn werk, ook in de tweede fase. In feite is er na 1944 slechts sprake van een accentverschuiving.

In zijn hele werk is Aleixandre's preoccupatie in wezen de zelfde. Wat ook hetzelfde blijft is zijn sensitiviteit en zijn strenge, maar daardoor niet minder aanwezige mildheid. Kenmerkend is vooral het verlangen naar identificatie met alles wat bestaat, zijn verlangen naar eenwording. Daarmee sluit Aleixandre aan bij de grote traditie van de mystieke lyriek in Spanje. Een verschil is dat hij, anders dan bijvoorbeeld San Juan de la Cruz (= Sint Johannes van het Kruis), niet zoekt naar een eenwording van zielen, maar naar een eenwording van lichamen. Aleixandre is een *aardse* dichter; hoe vergeestelijkt de aarde in zijn poëzieook is, ze blijft altijd de basis van het bestaan: ik kan me jou, geliefde van mijn bestaan, niet voorstellen als slechts een aarde die wordt afgeschud bij het opstaan, om te eindigen wanneer het lange rollen van het leven is opgehouden.’ (uit ‘Laatste blik’). De meest tot de verbeelding sprekende term in verband met zijn werk is die van pan-erotisme of erotisch pantheïsme. Zijn amoureuze band met alles wat hij ontwaart, die sterk aan Neruda doet denken, heeft een pessimistische inslag. Een andere dichter aan wie hij soms herinnert, de superieure Jorge Guillén, is behalve veel compacter ook veel affirmatiever of ronduit euforisch gestemd. Dat gevoel krijgt men bij Aleixandre nooit, daarvoor nemen de tegenstellingen in zijn werk een te prominente plaats in: geen liefde zonder dood, geen geest zonder aarde.

Liefde neemt een belangrijke plaats in Aleixandre's poëzie in. Liefde heft ongelijkheid en scheiding op, zoals ook de dood, de echter bevrijder, dat doet. Bij liefde worden de grenzen van de individualiteit doorbroken (zie ‘Eenheid in haar’),

maar er worden andere scheidslijnen aangebracht die evenzeer beperken. De liefde bij Aleixandre komt neer op een voorproef van wat de dood zal zijn, te weten de ‘glorieuze inlijving in de diepe eenheid van de wereld, als eenmaal de grenzen die scheiden en individualiseren vernietigd zijn’, in de woorden van de literatuurbeschouwer Carlos Bousono in zijn studie over de Sevilliaan. Een titel als *Vernietiging of liefde* en de volgende regels uit ‘Kom altijd, kom’ brengen de

onontkoombare tweeslachtigheid van de liefde in Aleixandre's visie op heldere wijze onder woorden:


Vicente Aleixandre

> Kom, kom, dood, liefste; kom snel, ik vernietig je; kom, want ik wil doden
> of beminnen of sterven of je alles geven;

Maar vaker is deze tweeslachtigheid op minder nadrukkelijk wijze voelbaar, zoals in het hier vertaalde ‘Ik ben de bestemming’.

Aleixandre heeft eens in een voorwoord opgemerkt dat hij alleen kan schrijven over wat mensen in essentie vereent en niet over wat hen scheidt. Hij richt zich op onveranderlijke kenmerken als liefde, droefheid, haat en dood, die voor iedereen opgaan. In zijn latere bundels neemt de tijd een belangrijke plaats in, het verstrijken van de tijd met daarbinnen het leven van *een* mens (de dichter) en de mens in het algemeen. In een bundel als *Historia del corazón* komen veel werkwoorden van beweging en veel leeftijdsaanduidingen voor, die de tijdelijkheid binnen de grotere, algemene tijd illustreren. Het leven is een moeizame weg (‘la ascensión del vivir’ - de beklimming van het leven - heet het ergens), waarin de dichter essentiële onderdelen daarvan (liefde, dood) slechts kan ‘vermoeden’ (zie ‘Aan de liefde’). Een korte spanne tijds die niettemin een heel leven omvat: een bliksemschicht tussen twee duisternissen, zoals de titel van een gedicht luidt. Vanuit die duisternis hunkert de mens naar licht, naar inzicht, zich ten volle bewust van de dood (zie ‘De begraven gelieven’). Een dichter als Aleixandre kan niet meer doen dan trachten dit proces vorm te geven, te definiëren. Het werkwoord *ser* (zijn) neemt een belangrijke plaats in zijn werk in.

Aleixandre's werk vertoont een hoge mate van consistentie, anders dan dat van de eerder genoemde Alberti, bijvoorbeeld, of ook van Salinas en Guillén, zonder dat dit afbreuk doet aan het werk van laatstgenoemden. Het vreemde is dat het lijkt of zijn poëzie, ondanks die hardnekkig volgehouden eensluidende thematiek, de meest omvattende is van zijn hele Generatie. Aleixandre's grote kracht is echter vooral zijn vermogen om de kosmische enscenering van zijn werk steeds weer iets anders te stofferen.

Idee*

Er is een rimpeling van water op het voorhoofd.
En langzaam komt, scherp omlijnd,
het heldere beeld, gedachte,
zeewaardige romp, schip,
te voorschijn.
Daarboven, een vlucht ideeën,
wit oplichtend. Maar daaronder doemt,
onaangeroerd, het geheime schip op,
uit de diepte van de zee
te water gelaten uitvinding, gratie.

Een moment houdt het
zijn wiegend evenwicht
in de zachte volheid van de golf in.
Brengt, heftig van vaart,
van kennis, van overwinning,
de draden van de winden samen
in zijn scherpgepunte mast
en roffelt ze, met een wilde ruk,
uiteen, zeeinwaarts.

Tot de buitengrens - tong -,
messcherpte die het ontdoet
van zijn wateren ingewand
en van het diepe, achtergebleven landschap,
het openrijt.

uit: *Ambito,* 1924-1927

* De vertaling van dit gedicht is van J. Lechner en komt, evenals *Eenheid in haar, Aan de liefde, Aan de mens* en *De begraven geliefden,* uit de bloemlezing *In een weids domein* (Meulenhoff, 1978).

Vorm

Tenger drukt de voet
spoor van tenen af
op het fijne zand,
door de wind gekust.

Voert het mee, omhoog,
treft mij daar in 't lijf,
en ik voel de vijf
toppen vlees, nog warm.

Mijn hand weerhoudt de wind
met zacht gebaar en is
matrijs die ik de voet,
zo kort en vluchtig, bied.

Maar reeds ontsnapt de gang
omhoog en breekt de bries,
en valt de voet verstrooid
met fijne neerslag: zand.

uit: Ambito, 1924-1927

De begraven gelieven

Nog heb ik
hier mijn lippen op de jouwe, Dood ben je,
geëindigd - eindig dan!
O vrijheid! Hier, donker tegen elkaar gedrongen
onder de aarde, verward met de dichte wortels,
leven wij, overleven wij, doden, verdronkenen, nooit vrijen.
Altijd door liefde gekluisterd, zonder liefde, dood,
en ademen dit vermoeide stof in; blind, traag,
zetten wij, reeds uitgebluste aarde geworden, ons
bestaan voort,
zware, dooreengewoelde aarde, terwijl hierboven, vrij,
levende bladeren,
voorbijtrekkende wolken
en een heldere wind die andere lippen kust
van de naakte, pure, ontheven beminden,
hun ochtendlijke vrijheid zingen.

uit: *Nacimiento último,* 1927-1952

Brieven en commentaren

Een commentaar op het commentaar van Aldert Walrecht naar aanleiding van de titel ‘De Poolse vlecht’, de roman van J. Ritzerfeld (BZZLLETIN 106, blz. 43)

1. Weichselzopf, de Duitse term voor ‘Poolse vlecht’, de ziekelijke samenklontering van de haardos als gevolg van vervuiling, met name door de luizen, heeft niets te maken met de Poolse rivier de Weichsel, maar is afgeleid van het Duitse dialectwoord (uit Poznań, Posen) ‘wichselzupp’ dat op zijn beurt weer afstamt van het Poolse

‘wieszczyce’ hetgeen zoveel als ‘heksenkunsten, tovenarij’ betekent. De ziekte werd dus gezien als het werk van ‘onreine’ krachten.

2. Denigrerende uitdrukkingen in het Nederlands met Pool, Pools erin (een Poolse landdag, het ging er Pools toe, zat als een Pool) hebben niets te maken de Poolse joden of het Poolse anti-semitisme, maar alles met het oude Polen van voor de delingen en het voor de Verlichting. Een Poolse landdag was in de 17e en 18e eeuw een heksenketel, omdat iedere edelman er met zijn veto elk meerderheidsbesluit kon torpederen. ‘Zat als een Pool’ verwijst naar de dranklust van diezelfde adel. Hoe zou in het Nederlands trouwens zo'n uitdrukking met de joden te maken kunnen hebben? Wij hebben toch nooit de begrippen ‘jood’ en ‘Pool’ met elkaar vereenzelvigd?

3. Dat ‘Polak’ in het Frans, Duits en Engels een scheldnaam is heeft ook al weer niets met de joden te maken. Dat ‘Polak’ in Polen en elders een gewone joodse achternaam is, houdt verband met de traditie van de Poolse achternamen: naar de plaats, streek waar ze vandaan komen. ‘Polak’ als scheldwoord sloeg (en slaat nog steeds) op Poolse, niet-joodse immigranten in West-Europa en Amerika waar ze vaak dezelfde status hadden als de gastarbeiders tegenwoordig bij ons.

Gerard Rasch

[Rectificatie]

In het essay ‘Hoe ik om het leven kwam’ van Jacques Kruithof (BZZLLETIN 108) is door een zetfout een passage onbegrijpelijk geworden. Lees op blz. 76, bij de elfde regel van onderaf in de eerste kolom:

‘Ik houd het ervoor, dat een lezer (van stuiversromans, van subliteratuur, van het allermooiste) uit is op spanningen, suspense, ongewisheden, die eerst worden opgebouwd’, enz.

In de op twee na laatste alinea van het stuk leest men uiteraard: ‘un massacre pour une bagatelle’.

[Vervolg De generatie van 27]

Over de kleur van het niets

Op dit moment zijn een voor een de lichten van de zomer binnengedrongen, zonder dat iemand de kleur van hun handen vermoedt. Toen de rustige zielen de stille muziek vergaten, toen de strengheid van de dingen bestond uit een koude kleur van een andere dag. De even ver gelegen ogen herkenden elkaar niet, en de borsten zwollen niet van verlangen om het te weten. Alles bevond zich op de bodem van de lucht met dezelfde sereniteit waarmee de geklede meisjes langgerekt over de grond lopen terwijl ze sierlijk de stroom imiteren. Maar niemand maakt zijn huid nat, want allen weten dat de zon hoge cijfers geeft, zo hoog dat de harten paars worden en de lippen van goud, en de randjes van de jurken allemaal met violette bloempjes bloeien. In de armgewrichten doen een paar kinderen klein als knoppen pijn. En een enkeling weent toornkleurige tranen. Maar alleen bij vergissing, want wat beweend moet worden zijn al die slaperige strelingen die aan de rand van de ooghoeken slechts wachten tot de middag valt om naar de vijver te rollen, naar de hemel van een ander lood die de punten van de handen niet opmerkt, hoe fijn de huid ook wordt bij de aanraking, bij de liefde die invalt met de nacht.

Maar allen zwegen. Ze zaten zoals altijd op de grens van de stoelen, de wanden vochtig en op het punt op te drogen zodra de stem van de oudste schoen zou klinken, de hoofden aarzelden allemaal tussen de golven van suiker, van wind, van onzichtbare vogels die de maagdelijke oren uitkwamen. Van al die wezens van hout. Een dichte aanwas van kloppende nietsen wilde bestaan, en het ritme van het bloed sloeg op het raam en vroeg aan het blauw van de hemel een breuk van hoop. De vrouwen van kant rustten op hun stoelen, ontheven van hun eerste vorm. En alles werd niet gekend, zelfs het aantal afwezige borsten niet. Maar de mensen zongen niet. Het was nutteloos dat nikkelen hoofden vier meter boven de grond straalden, zonder vleugels, terwijl ze met hun blikken van zuur de dode warmte van de ongevoelige tongen tot leven brachten. Het was nutteloos dat de verspreide ledepoppen, zij, hun naaktheid boden aan de omringende lucht, belust op hun antwoorden. De mensen wisten niet wanneer de wereld zou eindigen. Ze kenden zelfs het gebied van hun kamer niet, zelfs niet of hun vingers in staat zouden zijn om het kruisteken te maken. Langzaam verdronken de wanden. Men zag de minuut komen waarop de ogen, uit hun kring, tenslotte zouden stralen als kleurpunten, met het gevaar in de kelen te blijven steken. Men voorvoelde de zekerheid dat de bergen tenslotte op fatale wijze zouden samenkomen, zonder dat de handen van alle kinderen van de aarde dat zouden kunnen verhinderen. De dag waarop het bestaan platgedrukt zou worden als een leeg ei dat we zojuist uit onze mond hebben gehaald, tot ontsteltenis van de trekvogels.

Zelfs geen kreet. Zelfs geen asregen. Zelfs niet eens een vinger van God om te weten dat hij koud is. Het niets is een jeugdverhaal dat wit wordt als het adem te kort komt. Wanneer het ogenblik is gekomen om te begrijpen dat het bloed niet bestaat. Dat als ik een van mijn aders open, ik met zijn tot stilstand gebrachte krijt kan schrijven: ‘Proberen jullie niet in de lege zakken een stilte te vinden.’

uit: *Pasión de la tierra,* 1930-1931

Eenheid in haar

Gelukkig lichaam dat vloeit door mijn handen,
bemind gelaat waarin ik de wereld aanschouw,
waar gracieuze vogels op weg naar elders zich spiegelen,
vliegend naar de streek waar geen vergeten bestaat.

Je uiterlijke vorm, diamant of harde robijn,
schittering van een zon die mijn handen verblindt,
krater die mij noodt met zijn inwendige muziek,
met die onontcijferbare roep van je tanden.

Ik sterf omdat ik mij erin werp, omdat ik wil sterven,
omdat ik wil leven in het vuur, omdat deze lucht van hierbuiten
niet van mij is maar de warme adem
die zengt als ik naderbij kom en mijn lippen vanuit de diepte verguldt.

Laat mij, laat mij door de liefde gekleurd, kijken,
mijn gelaat rood door je purperen leven,
laat mij kijken naar het diepe geraas van je binnenste
waar ik sterf en voor altijd afstand doe van willen leven.

Ik wil liefde of dood, ik wil geheel en al sterven,
ik wil jij zijn, jouw bloed, die brullende lava
die, in jou opgesloten, schone ledematen bevloeiend
zo de prachtige grenzen van het leven voelt.

Deze kus op je lippen als een trage doorn,
als een zee die, spiegel geworden, in stukken is opgevlogen,

als het glanzen van een vleugel,
is nog een paar handen, een door je knisterende haren gaan,
een knetteren van het wrekende vuur,
lichtglans of dodelijk zwaard dat dreigend hangt boven
mijn hals,
maar dat nooit de eenheid van deze wereld zal kunnen
verwoesten.

uit: *La destrucción o el amor,* 1932-1933

Kom altijd, kom

Kom niet naderbij. Je voorhoofd, je brandende voorhoofd,

je ontbrande voorhoofd,
de sporen van enkele kussen,
gloed die overdag nog navoelt als jij naderbij komt,
aanstekelijke gloed die in mijn handen blijft,
lichtende rivier die ik mijn handen laat
en amper durf te drinken, bang naderhand voor
dan een hard leven als morgenster.

Ik wil niet dat jij in mij leeft zoals het licht leeft,
met dat dan isolement van een ster die zich verenigt
met haar licht,
aan wie de liefde wordt geweigerd door de harde,
blauwe ruimte die scheidt en niet verenigt,
waar iedere ongenaakbare ster
eenzaamheid is die, getergd, haar droefheid zendt.

Eenzaamheid fonkelt in de wereld zonder liefde.
Het leven is een levendige korst,
een ruwe, roerloze huid
waarin de mens zijn rust niet vindt,
hoezeer hij ook zijn droom legt tegen een gedoofd
hemellichaam.

Maar jij, kom niet naderbij. Je fonkelende voorhoofd,
ontbrande steenkool die mij wegrukt uit mijn eigen
bewustzijn,
schitterend due waarin ik schielijk de verleiding voel
te sterven,
mijn lippen te branden met jouw onuitwisbare beroering,
te voelen hoe mijn vlees uiteenvalt tegen jouw verzengende

diamant.

Kom niet naderbij, want jouw kus verlengt zich
als de onmogelijke botsing van de sterren,
als de ruimte die schielijk vlam vat,
voedende ether waarin de vernietiging van de werelden
het enig hart is dat volledig wordt verzengd.

Kom, kom, kom als de uitgedoofde, duistere steenkool
die een dood insluit;
kom als de blinde nacht die zijn gelaat naderbij brengt;
kom als de twee lippen die zijn gemerkt door het rood,
door die lange lijn die de metalen smelt.

Kom, kom, mijn liefste; kom, hermetisch voorhoofd, bijna
rollende rondte
die blinkt als een sterrenbaan die gaat sterven in mijn
armen;
kom als twee ogen of twee diepe eenzaamheden,
twee gebiedende roepen uit een diepte die ik niet ken.

Kom, kom, dood, liefste; kom snel, ik vernietig je;
kom, want ik wil doden of beminnen of sterven of je alles
geven;
kom, want je rolt als een lichte steen,
verward als een maan die mij mijn stralen vraagt!

uit: *La destrucción o el amor,* 1932-1933

Aan de liefde

Eens kwam je voor de mensen aan.
Je was misschein wel het opkomen van de zon.
Maar je was meer de zee, de harde, strak gespannen,
doorschijnende, dreigende zee die oevers zoekt,
die licht uitspuwt, die zijn vissen zonder graten achter
zich laat,
en die, vreemd aan de smart of aan de blijdschap van een
hemel,
over de voeten van menselijke wezens spoelt.

Je kwam met schuim, furieus, lieflijk, lauw, ijzig brandend
onder

de harde kussen
van een voortdurende zon op een verbrande huid.
Het bos vluchtte, de bomen vlogen op.
Een schaduw van vogels verdonkerde een ontastbaar
blauw.
De rotsen raakten bedekt met een mos van fabels.
En daar, in de verten, sliepen onzichtbaar de leeuwen.
Verfijnd, kalm, met ogen waar het licht nog nooit in
straalde,
voortdurende ogen voor het leven van altijd,
kwam je aan zonder schaduw, zonder kleren, zonder
haat,
zacht als de bries die gebonden is aan het zenith,
heftig als de duiven die elkaar beminnen,
sussend als de wilde dieren die een zonsondergang niet
uitdooft,
stralend in de dag onder een bijna zwarte zon.

Nee, je was niet de rivier, het wegvluchten, het voorvoelde
wegvluchten van wilde paarden op weg naar het oosten.
Je was evenmin de verschrikkelijke schoonheid van de
bossen.
Ik kon je niet verwarren met het gerucht van de wind over
het
grasveld,
waar het gelaat van een mens de zoete aarde aanhoort.

Veraf strekten de steden de tentakels van hun wortels uit,
monsters van Ninive, reusachtige gordeldieren zonder
schaduw,
drukkende bouwsels van een tussen zwavel neergesmeten god
die stuiptrekkend verbrandt terwijl de bodemlagen kraken.

Maar jij kwam als de eenvoudige rust van het gebergte.
Je kwam zoals de lauwwarme veer uit een huiverende
hemel valt.

Zoals de roos groeit in blinde handen.
Zoals een vogel uitvliegt uit een aanbeden mond.
Precies zoals een hart tegen een andere borst klopt.

De wereld - niemand weet waar hij is, niemand kan beslissen
over de waarheid van zijn licht.
Niemand luisters naar zijn snelle muziek die altijd zingt
bedekt door het gerucht van een verborgen bloed.

Niemand, niemand kent je, o liefde, die stil aanlegt,
die aankomt langs een weg van een andere, onzichtbare
aarde.
Maar ik hoorde je, ik zag je, ik vermoedde je,
jou, sterfelijke schoonheid die in mijn armen vocht,
voorbijgaande zee, onstuimige zee met vleugels furieus
als kussen.
Doodsvijand die mij lijf aan lijf overwon,
om als overwinnaar te ontsnappen naar je ongekende
vaderland.

uit: *Mundo a solas,* 1934-1936

Aan de mens

Waarom protesteer je, kind van het licht,
menselijk wezen dat voorbijgaat op aarde
en een ogenblik je materie zonder leven vrijkoopt?
Waar kom je vandaan, sterveling, die uit de aarde bent
aangekomen
om een moment te schitteren en daarna tot je uitgedoofde
vaderland terug te keren?
Als een vleug wind, fijn stof, je wankele vorm opheft
en je het wezen van een god in bruikleen aanneemt,
nee, daag dan niet de machtige zon uit die daar straalt
en mededogend je vuren haardos leent.
Een moment door een hemelse adem vrijgekocht,
hef je je voorbijgaande, witheet stralende vorm op voor de
ogen
van de wezens.
Hier sta je, stralend, jong, eeuwigdurend in de luchten.
Je voet zet zich op het stof waar je al niet meer op lijkt.
O, hoe bedrieglijk, schone mens, die de barmhartige zon
met een gulden hoofd het voorhoofd heeft bekranst!
Hoe schitterend je lichaamsmassa,
afstekend tegen de scheppende aarde,
die de zon je als een parel voorhoudt.
Maar zie, zie hoe vandaag, op dit moment, de zon
somber ondergaat achter de bergruggen.
Zie hoe hij met bleke stralen,
met trieste kussen van asgrauwe zonsondergang
je donker voorhoofd omfloerst. Zie hoe je uitgebluste
lichaam
een einde neemt in de nacht.
Keer terug, jij sterveling, nederige, pure, uitgedoofde
aarde,
tot je zekere vaderland dat je voet onderworpen hield.
Dit is de immense moeder die niet anders is dan jij.
En blijf dan, aarde in de aarde, blijf dan duren.
uit: *Sombra del paraíso*, 1939-1943

Laatste blik

(Dood en herkenning)
De eenzaamheid, waarin we de ogen hebben geopend.
De eenzaamheid waarin we op een ochtend zijn ontwaakt, gevallen,
ergens uit geworpen, bijna niet in staat onszelf te herkennen.
Als een lichaam dat van een wal is gerold
en opstaat, onder de plotselinge aarde, en zichzelf bijna niet
herkent.
En hij kijkt naar zichzelf en schudt zich af en ziet hoe de stofwolk
die hij niet is opstuift, en ziet zijn ledematen verschijnen,
en betast zichzelf: ‘Hier ik, hier mijn arm, en mijn lichaam, en
mijn been, en ongeschonden is mijn hoofd‘;
en duizelig nog kijkt hij omhoog en ziet waarlangs hij heeft gerold,
en nu ligt de hoop aarde die hem bedekt had aan zijn voeten en
komt hij boven,
misschien pijn voelend, misschien stralend, en hij slaat de
ogen op en de hemel fonkelt

met een berouwvolle glans, en hij gaat op de rand zitten
en voelt bijna verlangen te huilen. En niets doet hem pijn,
maar alles doet hem pijn. En boven kijkt hij naar de weg,
en hier de diepte, hier waar hij zittend opgeslokt wordt
en het hoofd in de handen legt; waar niemand hem ziet, maar een
   vaalblauwe hemel hem in de verte lijkt te aanschouwen.
Hier, aan de rand van het leven, na het hele leven als een
   ogenblik te hebben gerold, kijk ik naar mezelf.
Deze aarde was jij, lief van mijn leven? Zal ik mezelf zo
   ondervragen wanneer ik mezelf in het einde ken, wanneer
   ik mezelf herken en ontwaak,
zojuist opgestaan van de aarde, en mezelf aftast, en, gezeten
   in de diepte, in het einde zal kijken naar
een barmhartig stralende hemel?

Ik kan me jou, geliefde van mijn bestaan, niet voorstellen als
   slechts een aarde die wordt afgeschud bij het opstaan,
   om te eindigen wanneer het lange rollen van het leven
   is opgehouden.
Nee, stof van mij, plotselinge aarde die mij heel het leven
   heeft vergezeld.
Nee, aangehechte, in-droevige materie die een laatste
hand, die van mijzelf, tenslotte zou moeten verstoten.
Nee: ziel veeleer waarin heel ik heb geleefd, ziel waardoor
   het leven mij mogelijk was
en van waaruit ik ook mijn laatste ogen zal opslaan
wanneer ik met deze zelfde ogen die de jouwe zijn, waarmee
   mijn ziel met jou naar alles kijkt,
met jouw pupillen, met de enige pupillen die ik onder
   de oogleden voel,
in het einde de barmhartig stralende hemel zal aanschouwen.

uit: *Historia del corazón,* 1945-1953

Het been

/

Af en toe
krijgt een robuuste bevestiging
de vorm van het menselijk been.
Rechtop kraakt een boom, opent zich plotseling,
verspreidt zich in takken.
Maar het been is concretisering en voorzegt
geen tak, damp of wolk.
Vanaf het fijne begin (de boom is breed aan de basis)
concentreert het zich bij de krachtige verwijding,
en dringt opeen in zijn achterkant;
even zou men geloven
dat het daar zou eindigen; het volgt, vervolgt
zijn eigen eenzaamheid, met een inspanning
van nieuwe knokige concentratie bereikt het
zijn meest compacte moment.
Daar speelt het, zou het van binnen kunnen spelen, uitglijden
   of scheuren,
maar met nieuwe besluitvaardigheid concentreert heel zijn
   levende kracht zich bij de verwijding,
langzaam nog, en opent zich spiersgewijs, bruusk
naar een nabije hemel: het einde of plafond of stam
of tempel van het verblijf van de mensen.

II

Zo zagen we groeien
het sterke been
of het zoele been,
het vrouwelijke been dat sierlijk rijst,
hetzelfde maar omzichtiger,
of het concrete massa geworden, opgerichte woord
waarmee de mens zich bevestigt.

Verwar niet de steen
met een menselijk been.
Het denken boven, heel ver, heerst
onder de bevallige wolk.
Voor zijn been denkt de mens
bijna in de hemel:
zo hoog gaat zijn voorhoofd.
Maar als hij zich kromt
met last van arbeid,
met leeftijd of met verdriet,
is de materie hetzelfde,
en aan het einde, ja, slapen been,
hoofd, uitgestrekt,
op een zelfde niveau.

uit: *En un vasto dominio,* 1958-1962

Als de zee, de kussen

Van geen belang zijn zinnebeelden
zomin als de ijdele woorden die een ademtocht alleen zijn.
Van belang is de weerklank van wat ik gehoord heb en beluister.
Jouw stem, die gestorven leeft, zoals ik die in het voorbijgaan

hier nog tegen je praat.

Jij was consistenter,
duurzamer, niet omdat ik je gekust zou hebben,
evenmin omdat ik in jou het bestaan zou vangen.
Maar omdat dat zich zoals de zee
na haar inval in het zand beducht verdiept.
In groenen en in schuimen verwijdert zich, verheugd, de zee.
Zoals zij ging en weerkwam kom jij nooit terug.

Misschien omdat ik je,
rollend over strand zonder einde, niet kon vinden.
Het spoor van je schuim,
wanneer het water weggaat, blijft aan de oevers.

Alleen oevers vind ik. Alleen het scherp van een stem
dat in mij zou blijven.
Als een wier je kussen.
Toverachtig in het licht, want gestorven keren ze weer.

uit: *Poemas de la consumaclón,* 1968•

- De vorige afleveringen stonden in BZZLLETIN 95 (Pedro Salinas), 96 (Jorge Guillén). 98 (Dámaso Alonso), 101 (Luis Cernuda). 106 (Rafael Alberti) en 107 (Emilio Prados).

Mineke Schipper
Op zoek naar zich zelf?
Autobiografische vormen van ik-vertelling

> *Il faut chercher en soi-même autre chose que soi-même*
> *pour pouvoir se regarder longtemps.*
> André Malraux

Er bestaat onder hedendaagse lezers veel belangstelling voor de autobiografie. Ook wordt er de laatste jaren meer dan ooit geschreven over de autobiografie als genre. Dit laatste betekent niet, dat de geleerden het meer eens zijn geworden over wat een autobiografie precies is. Een eenvoudige definitie kan zijn: een autobiografie is iemands door hem of haarzelf geschreven levensverhaal. Daarmee is weinig gezegd en er rijzen onmiddellijk vragen omtrent de noodzakelijke inhoud (het hele leven of een fragment, de tijd tot aan het volwassen zijn of tot in de hoge ouderdom enz.), omtrent het waar en wanneer, het hoe en waarom van dit genre en over historische veranderingen die zich al of niet voorgedaan hebben in de autobiografie door de eeuwen heen.

Hieronder wordt op deze vragen voorzichtig ingegaan, waarbij zeker niet altijd een afdoend antwoord gegarandeerd kan worden. Er zijn onderzoekers die ervan uitgaan dat de autobiografie alleen historisch (biografisch) materiaal over de auteur mag bevatten. Anderen zijn van mening dat de autobiografie het recht moet hebben zich zelf zo subjectief te zien als hij maar wil. Om enig houvast te hebben in de wirwar van autobiografische expressievormen en mogelijkheden is het noodzakelijk een gemeenschappelijke noemer te vinden waaraan het genre als geheel voldoet en dient te voldoen. Zo'n simpele minimum-eis is door Philip Lejeune geformuleerd in *Le pacte autobiographique* (1975). Hij gaat uit van een pact tussen schrijver en lezer op basis waarvan een werk als autobiografie wordt opgevat. Zijn definitie luidt in vertaling: ‘De autobiografie is een retrospectieve vertelling in proza die verteld wordt door een bestaande persoon over zijn/haar eigen bestaan, wanneer daarbij de nadruk ligt op zijn/haar persoonlijk leven, in het bijzonder op de geschiedenis van zijn/haar persoonlijkheid’ (p. 14) Daaruit zijn de volgende elementen af te leiden:
a. de vorm is een proza-vertelling.

b. het onderwerp is de geschiedenis van het leven (de persoonlijkheidsvorming) van de auteur.
c. auteur en verteller zijn identiek.
d. verteller en hoofdpersoon zijn identiek en het verhaal wordt retrospectief verteld.

Het autobiografisch pact ontstaat wanneer de lezer in de tekst de verzekering krijgt dat auteur = verteller = hoofdpersoon. Dit is een formeel kenmerk, waar we vanuit kunnen gaan om vast te stellen of we met een autobiografie te maken hebben. Of naast waar gebeurde ook verzonnen elementen zijn ingevlochten in de geschiedenis is meestal niet na te gaan. Dit punt wordt hier verder buiten beschouwing gelaten: zowel wanneer de auteur de echtheid van zijn autobiografie onderstreept als wanneer hij er vraagtekens bij zet of zegt dat hij liegt, hebben we nooit absolute zekerheid over het al of niet ‘waar of gelogen’ zijn van zijn verhaal (zie daarover bijv. Van Zoest 1980).

Het pact wordt bepaald door de communicatiesituatie waarin de auteur zich richt tot de lezer die op zijn beurt de betrouwbaarheid van het voorstel al dan niet

aanvaardt. In de autobiografie staan dikwijls aanwijzigen omtrent de beoogde lezer. Het is bijvoorbeeld interessant om vast te stellen, dat Augustinus zich in zijn *Confessiones* tot God richtte, al is er af en toe ook sprake van menselijke lezers aan wie hij zijn bekeringsgeschiedenis vertelt. In vergelijking daarmee ligt aan de *Confessions* van Rousseau een volstrekt andere auteursintentie ten grondslag: hoewel ook Rousseau in het begin God aanroept als Opperste Rechter en Eeuwig Wezen, blijkt in zijn bekentenissen verder niet dat ze ook voor God bestemd zijn. Het gaat hem duidelijk om de lezers van zijn eigen tijd die hij van zijn onschuld wil overtuigen. We komen hier later op terug. Sommige onderzoekers wijzen erop, dat de voortge- schreden secularisatie die geleid heeft tot de 'God-is-dood' theorie, gevolgd is/wordt door een geloof in de dood van de mens in onze tijd (- wellicht als een ontwikkeling in de westerse beschaving die de mens meer en meer bedreigt met ontpersoonlijking en reïficatie?).

De autobiografie wordt (meestal) in de eerste persoon geschreven. Onderwerp en lijdend voorwerp van de vertelling is de auteur die zichzelf wil leren kennen en zich tegelijkertijd aan anderen voorstelt. Zou het zo kunnen zijn dat de auteur - misschien tegen beter weten in en tegen de tendens van de maatschappij in - op zoek is naar zelfbevestiging? Het zijn hypothesen die zich niet gemakkelijk laten verifiëren. Wél is het mogelijk te zoeken naar formele en thematische kenmerken in de autobiografische tekst en na te gaan in hoeverre hierin historische ontwikkelingen en verschuivingen zijn aan te tonen. Dit houdt een (poging tot) antwoord in op de vraag: *hoe* heeft de autobiografie zich ontwikkeld? Daarmee hangt samen de vraag: *waarom* gebeurde dit zo? Deze vragen zijn moeilijker te beantwoorden dan die naar het *waar* en *wanneer* van de autobiografie. Op de beide laatste vragen gaan we nu eens kort in.

In het algemeen bestaat er overeenstemming over de opvatting, dat de autobiografie van Europese oorsprong is. Vaak wordt ook beweerd dat het genre uitsluitend tot de westerse kultuur behoort. Neumann (1970) noemt de autobiografie 'eine rein europäische Literaturgattung' die 'eine Schöpfung der abendländischen Kultur' is (p. 109). De Engelsman Stuart Bates formuleert het zo: 'Op enkele uitzonderingen na manifesteert de autobiografie zich voornamelijk in West-Europa en in haar invloedssfeer - net als de syphilis' (geciteerd door May 1979:17). Schrijven anderen dan Europeanen een autobiografie, dan komt dat volgens Gusdorf (1975) omdat ze 'geannexeerd zijn door een mentaliteit die de hunne niet was'. Het is uiteraard niet gemakkelijk vast te stellen wat onder 'de' Europese mentaliteit moet worden verstaan. Wèl moet het mogelijk zijn op grond van formele kenmerken vast te stellen of in de literatuurgeschiedenis van bijvoorbeeld Aziatische of Afrikaanse volken de autobiografische ik-vertelling is voorgekomen. Daar is nog niet veel onderzoek naar verricht. Een uitzondering vormt de studie van Milena Dolezelova-Velingerová (1980) over de Chinese roman rond de eeuwwisseling. Zij toont aan dat onder westerse invloed duidelijke veranderingen beginnen op te treden in de Chinese literatuur. De jaren 1897-1910 vormen een overgangsperiode tussen traditionele en moderne Chinese fictie; het is een tijd waar niet alleen China maar eigenlijk heel Azië in verandering is. Het is ook de tijd waarin de westerse invloed op de literatuur zich manifesteert. De roman is een nieuwe genre, de ik-vertelling een nieuwe vorm: 'The first-person personal narritive mode is certainly an innovation in the hystory of Chinese vernacular fiction (...). Its appearance is especially significant in comparison with Occidental literature, where first-person narrative has been well established since classical Greece' (p. 57). Het eerste voorbeeld van autobiografische fictie in de moderne Japanse literatuur dateert ook pas van 1890: 'It was only in the twenties and thirties of this century that the process leading to the full variety and artistic maturity of first person narrative was accomplished (...) In many modern Chinese short stories, the first-person narrative experience is combined with the search for his own identity in a world wider than his private universe. The

basic question 'Who am I?' obsessive in Western fiction, is in China overshadowed by the query, 'Who am I in my society?' (ibid., p.72).

Het is niet onmogelijk, dat onderzoek naar de vertelvormen in Latijns-Amerika en Afrika van vóór de konfrontatie met het Westen ook tot de ontdekking zou leiden dat de eerste-per-soons prozavertelling daarin ontbreekt en dat deze pas ont-

staan is onder westerse invloed. Uiteraard bestaat er wel eerste-persoons lyrische poëzie in de orale verteltraditie (zowel in China, zie Doleželova, als in Afrika, zie Finnegan 1970). Voordat hierover beslissender uitspraken mogelijk zijn, moet eerst zoals gezegd meer bekend zijn over de orale literatuurvormen in andere kuituren. Voorlopig kan het antwoord op de vraag *waar?* voorzichtig beantwoord worden met: in het westen en in door Westerse kultuur beïnvloede gebieden.

Wat het *wanneer*? betreft, worden zeer uiteenlopende meningen gegeven. Het staat vast dat de term autobiografie pas vele eeuwen later is bedacht dan het genre zelf beoefend werd. Volgens Gusdorf (1975:963) wordt het woord autobiografie voor het eerst gebruikt rond 1800, zowel in het Engels als in het Duits. Meestal worden Augustinus' bekentenissen als de eerste echte westerse autobiografie gekwalificeerd. Neumann bijvoorbeeld zegt: ‘Sie ist eine Schöpfung der abendländischen Kultur und beginnt im gründe mit Augustin’ (a.w., p. 109). Daarin sluit hij zich onder meer aan bij Roy Pascal (1960). Niettemin bestonden er in de Oudheid al tal van autobiografische werken. Georg Misch publiceerde een *Geschichte der Autobiographie* in zes dikke delen (1907-1967), waarvan hij er twee alleen over de Oudheid vol schreef. Behalve Augustinus als beginpunt wordt soms ook Abelard genoemd of Bunyan en, veel vaker, Rousseau, omdat hij als de eerste ‘literaire’ autobiograaf wordt opgevat.

Augustinus schreef zijn *Confessiones* in 397 of 398. Hij was niet de schepper van het genre autobiografie, maar hij is zeker de trendsetter geweest, in die zin dat hij veel meer navolgers dan voorbeelden heeft gehad. In de Griekse literatuur bestond het genre nauwelijks, omdat het tegen de normen was om je levensverhaal te vertellen. Volgens Aristoteles spreekt de ideale of volmaakte mens ‘noch over anderen, noch over zichzelf’ (vgl. De Labriolle 1966: vii). De Grieken hechtten niet zo zeer aan het idee van de ontwikkeling van het individu. Zij interesseerden zich vooral voor de mens - kunstenaar, schrijver - op zijn beslissende punt, in zijn volheid, zijn *akmè*, daar waar zijn persoonlijkheid zich het meest had vervolmaakt. De Romeinen daarentegen waren meer realistisch ingesteld en concreter, en bij hen kende de ‘persoonlijke’ literatuur een zekere bloei, vooral in de vorm van memoires. In een hele rij van geschriften *de vita sua* dient met name dat van Marcus Aurelius genoemd te worden, al schreef hij in het Grieks, zoals in die tijd dikwijls gebeurde met de Romeinen. Toch lijkt de invloed van de Griekse normen zo sterk, dat de Romeinen niet dan met veel moeite nieuwe, dwz. niet door de Grieken aanbevolen literaire wegen bewandelden (ibid., p. vii e.v.).

De christelijke invloed kan gezien worden als een belangrijke factor voor de ontwikkeling van het autobiografisch genre vanwege de sterke aandacht voor het individu in de traditie van het christendom. Het gaat daarbij minder om gememoreerde uiterlijke levensfeiten (memoires) dan om de zielsontwikkeling, de zielestrijd, de terugval in zonden enz. Ook daarvan zijn enkele voorbeelden bekend van vóór Augustinus maar diens *Confessiones* steken daar ver bovenuit: in Augustinus' boek komt de Romeinse memoireslijn in aanraking met christelijk gevoede inzichten in de ziel van de mens en beide lijnen vinden daarin een harmonische expressie. In *The Forms of Autobiography* (1980) gaat Spengemann zelfs zo ver dat hij Augustinus' autobiografie hèt formele paradigma noemt voor alle latere vormen van het genre: ‘How can the self know itself? By surveying in the memory its completed past actions from an unmoving point above or beyond them? By moving inquisitively through its own memoiries and ideas to some conclusion about them? Or by performing a sequence of symbolic actions through which the ineffable self can be realized? For these three methods of self-knowledge, Augustine devised three autobiographical forms - historical self-recollection, philosophical self-exploration, and poetic

self-expressions - from which every subsequent autobiographer would select the one most appropriate to his own situation. What is more, the sequence of forms in *The Confessions* and the reasons behind its formal modulations from history, to philosophy, to poetry rehearse the entire development of the genre from the Middle Ages to the modern era' (p. 32). De voorbeelden die Spengemann vervolgens analyseert, passen redelijk binnen dit uitgangspunt, maar het is de vraag in hoeverre ze een *algemeen* patroon vormen. Bestaat er überhaupt zo'n patroon? Of verandert het genre in de loop der geschiedenis op veel meer manieren, ondanks het feit dat het pact aanwijsbaar en daarmee de naam autobiografie van toepassing blijft?

Elizabeth Bruss (1976) probeert op die vraag een antwoord te geven. In navolging van Tynjanov (1967) gaat zij ervan uit dat een genre verandert mèt de verandering van het buitenliteraire taalmateriaal dat in de tekst wordt verwerkt èn met de manier waarop dit gebeurd. Het genre, aldus Bruss, verandert doordat de tijdgebonden afspraken hieromtrent tussen auteur en publiek veranderen, afhankelijk van de funktie die de autobiografie heeft voor zo'n publiek. Wil de auteur zich rechtvaardigen tegenover God of tegenover de maatschappelijke groep waartoe hij behoort of vooral tegenover zichzelf? Wil hij amusement bieden of provoceren? Als voorbeeld kiest Bruss de ontwikkeling van de autobiografie in Engeland: John Bunyan (zeventiende eeuw) maakte het bieden van empirisch toetsbaar feitenmateriaal tot hèt onderscheidskenmerk van zijn autobiografie. Vooral James Boswell (achttiende eeuw) was dat niet voldoende: hij bracht onderscheid aan tussen het genre 'biografie' (objektieve, waarneembare feiten) en de 'autobiografie' (waarin de subjektieve feiten en de intieme gevoelssfeer centraal staan). Thomas De Quincey (negentiende eeuw) reserveert op zijn beurt de subjektieve feiten voor het genre *prose passionnée,* de lyrische gedichten, en hij laat in zijn autobiografie vrolijke anekdotes en amusante gebeurtenissen uit zijn sociale leven overheersen. Vladimir Nabokov (twintigste eeuw) tenslotte ziet in de autobiografie niet een middel om de waarheid te bieden maar om die te zoeken. De autobiografische funktie verandert steeds doordat deze met telkens andere tekstvormen wordt geassocieerd: bijvoorbeeld in de tijd van Bunyan waren dit de heiligenlevens en in die van Boswell was het vooral de krant. Nooit werd een vaste tekstvorm aangehouden voor de autobiografie in verschillende tijden.

Ook al blijft de minimum eis van de autobiografie (het pact) gelijk de elementen daaromheen, controleerbaar op waarheidsgetrouw schrijven, auteursintentie, gebruikte procédés, de relatie tussen verteller en hoofdpersoon kunnen zeer verschillend zijn. Bruss houdt die variabiliteit open en accepteert daarmee mogelijke beschrijfbare veranderingen in het genre als een blijvend gegeven van de autobiografie.

Op een meer bespiegelende manier zoekt Burton Pike(1976) de eenheid van de autobiografie in de relatie tijdindentiteit bij de autobiograaf. Deze is volgens hem geobsedeerd door het chronologisch aspekt van de tijd, dat kultureel bepaald is. Pike beperkt zich tot de post-renaissance kultuur in Europa, vooral de negentiende en twintigste eeuw. Intuïtief beschrijft hij het persoonlijke, unieke van de mens als stralend middelpunt en het verloren gaan daarvan. Dit laatste is volgens hem tragischer in mens-georiënteerde dan in God-ge-oriënteerde tijden. Het geloof in de dood of het definitief verlies van de eigen indentiteit biedt weinig uitzicht: 'Perhaps in response to this, writers who are especially obsessed with the linear brevity of their own lives turn to autobiography as a means of confronting their obsession and affirming their identity. One frequently finds that aside from writing a more or less formal autobiography, such writers repeatedly produce fiction and essays which are strongly autobiographical. Rousseau, Gide, Thomas Mann and Sartre immediately come to mind. For them, to write autobiographically is not a casual impulse, but a compulsive necessity to which they must return again and again'(Pike 1976:328). Pike geeft zijn visie op het veranderende tijdsbesef van de mens in de loop van de

geschiedenis. Newton definieert tijd als een opeenvolging van gelijke mechanische losse eenheden - een subversief idee in die zin dat het het einde verhaastte van het Europese geloof in de eeuwige tijd, Gods tijd. Naarmate de mens zijn eigen bewustzijn steeds meer ging zien als de maat van alle dingen, werd het idee van tijd als niets anders dan een reeks afzonderlijke momenten problematisch. Dat is duidelijk in het werk van Rousseau, van wie dan ook bekend is dat hij in de winter van 1750 zijn horloge weggooide omdat hij het als een slavenarmband beschouwde: van toen af had hij de illusie dat hij bevrijd was van de tijdsdwang. Rousseau ervoer het lineaire in de tijd als een last. Augustinus had zijn *Confessiones* nog tot God gericht, maar Rousseau reduceert de almachtige tot een rhetorische randversiering. Het probleem dat tijd voorbijgaat en

een moment niet eeuwig kan duren is alleen op te lossen door als God te worden (vgl. *Rêveries d'un promeneur solitaire,* 5e promenade). Een nieuwe kulturele impuls heeft voor dit probleem twee oplossingen aangedragen: hetzij door tijd en ruimte te transcenderen als bewustzijnskategorieën, hetzij door een sterk vooruitgangsgeloof waarin de Geschiedenis wordt opgevat als een progressieve kosmische kracht. De Geschiedenis werd een soort kulturele godheid waarmee de negentiende eeuwse autobiograaf heel goed uit de voeten kon, als basis voor de oplossing van de individuele problemen met de tijd en identiteit: hij voelde zich, volgens Pike, hecht verbonden met een hele kultuur: ‘The movement of both personality and culture through time had acquired again, as of old, a sense of direction and purpose. It was easy to mistake this happy congruence for a universal law.’ (p. 330). In de twintigste eeuw stort dit geloof in de Geschiedenis in. Het bewustzijn van tijd en kontinuïteit maakt plaats voor een bewustzijn van diskontinuïteit, fragmentatie en relativiteit.

Als voorbeeld van het steeds problematischer wordende tijdsbewustzijn kan Sartre's autobiografie *Les mots* genoemd worden. Toch is Sartre nog dusdanig vertrouwd met de negentiende eeuwse opvattingen dat hij zich sterk bewust is van de daarin ontstane breuk. Latere schrijvers die de breuklijn in de kulturele traditie niet meer uit eigen ervaring herkennen, staan wellicht nòg identiteitslozer in de tijd. Zij zullen nog meer gepreoccupeerd zijn met de zoektocht naar de eigen identiteit, waarbij zij eigen gedrag en persoonlijke ervaring als uitgangspunt nemen en als representatief beschouwen voor wat er in hun kultuur aan de hand is.

De traditionele autobiograaf met een vast patroon waarlangs hij er zeker van kan zijn zijn identiteit te zullen vinden in een vaststaande wereld met een even vast normenpatroon en tijdspatroon, past niet meer in een veranderde kultuur waar materieel geproken weinig te wensen overblijft. Steeds opnieuw gaat het erom de eigen identiteit te definiëren. De tijdsopvolging, de lineariteit lijkt te kunnen worden gereduceerd tot een vertelprocédé.

Wat wordt er in zo'n geval gekenmerkend voor de autobiografie? Hoewel zijn boek geen studie is van de hedendaagse autobiografie, doet Chistopher Lasch in zijn *Culture of Narcissism* (1979) een aantal uitspraken die zo niet direkt dan toch indirect licht kunnen werpen op recente ontwikkelingen in de autobiografie. Lasch' boek is enigszins nostalgisch van toon, het ‘vroeger was beter’ is hem niet vreemd. Hij beschrijft de hedendaagse Amerikaanse kultuur als kollektief narcistisch. Een van de bewijzen daarvan vormt voor hem de opkomst (vanaf de jaren zestig van een nieuwe literatuurvorm.’ ‘combining cultural criticism, political reportage and reminiscence, (literature) represented an attempt to explore these issues - to illuminate the intersection of personal life and politics, history and private experience’ (p. 47). Het persoonlijk, autobiografisch element is in de kultuurkritische literaire teksten sterk aanwezig. De schrijver verbergt zich niet langer achter zijn tekst, maar is zeer nadrukkelijk ook in fiktie aanwezig. Het schrijven zelf wordt een romanthema op zich dat erg in zwang komt. Het bekentenis-genre neemt een grote vlucht. Sterk generaliserend voert Lasch de populariteit van het genre aan als bewijs voor zijn stelling dat de hele Amerikaanse kultuur doordrongen is van narcisme. Hij voegt daaraan toe, dat ‘the increasing interpénétration of fiction, journalism, and autobiography undeniably indicates that many writers find it more and more difficult to achieve the detachment indispensable to art. Instead of fictionalizing personal material or otherwise reordering it, they have taken to presenting it undigested’ (p. 49). Het lijkt dan alleen nog maar te gaan om het *Privé*-effekt, de autobiografie als een reeks praatzieke monologen om literair onsterfelijk te worden, waarbij de schrijver op niets anders voortborduurt dan zijn eigen bekendheid. M.a.w. als de schrijver al naam heeft gemaakt, is er een kant-en-klare markt voor zijn bekentenissen, hoe

weinig hij ook te melden heeft. De konventie van het fiktionele vertellen is afgeschaft en in plaats daarvan is het procédé gekomen van de schrijver die zich in zijn eigen naam rechtstreeks tot de lezer wendt. Daarbij waarschuwt hij dan nog dikwijls hem niet al te serieus te nemen: hij wil zijn eigen verantwoordelijkheid ontgaan. Op die manier degenereert volgens Lasch de bekentenisliteratuur uiteindelijk in anti-bekentenis, waarbij 'the record of inner life becomes an unintentional parody of inner life' (p. 54). Datgene waar het in de autobiografie altijd om ging, het innerlijke, het eigen zelf, wordt nu als procédé parodiërend gebruikt door schrijvers (Woody Allen is een goed voorbeeld) om te onderstrepen dat ze absoluut niet serieus genomen kunnen worden. Vroeger verkeerde de schrijver in de mening dat zijn eigen kleine wereld in feite een afbeelding was van de grote wereld en hij beeldde de innerlijke strijd die zich in zijn bewustzijn afspeelde dan ook serieus af. Dat is veranderd: 'Today the artist's 'confessions' are notable only for their utter banality (...) The voyage to the interior discloses nothing but a blank. The writer no longer sees life reflected in his own mind. Just the opposite: he sees the world, even in its emptiness as a mirror of himself. In recording his 'inner' experience, he seeks not to provide an objective account of a representative piece of reality but to seduce others into giving him their attention, acclaim or sympathy and thus to shore up his faltering sense of self (pp. 54-55).

De neiging om intens met zichzelf bezig te zijn is niet alleen in Amerika zichtbaar in de literatuur. De oorzaak ervan is echter niet zo expliciet aan te geven als Lasch meent. Popularisering van de psychiatrische analyse zou er mee te maken kunnen hebben (denk bijvoorbeeld aan een boek als *Portnoy's Complaint* van Philip Roth), de toenemende onpersoonlijking van de samenleving, de ontbrekende hoop op een betere wereld, gevoelens van onbehagen, eenzaamheid, de hardheid van de maatschappij enz. Lasch spreekt van de 'oorlog van allen tegen allen'. Volgens hem lijkt narcisme het enig mogelijke antwoord te bieden op de spanningen, angsten en wanhoop van het moderne leven. Door het ontbreken van politieke oplossingen in de maatschappij, heeft men zich geconcentreerd op de cultus van de persoonlijke relaties, maar al: die ook teleurstellend blijken, rest slechts de aandacht voor de persoonlijke groei die overgaat in het narcisme. Natuurlijk gaat het hier in grote lijnen alleen over een maatschappelijke bovenlaag, die het zich materieel kan veroorloven zich op zichzelf te concentreren. Er zijn ook andere soorten autobiografieën in Amerika die de oudere traditie voortzetten (vgl. bijvoorbeeld Sandra Young's *Mijn straat heeft geen naam*), tegen een andere sociale achtergrond.

Le jeune (1980) signaleert een nieuw soort bekentenis- en getuigenisliteratuur, die volgens hem mede het gevolg is van de invloed van de media. Hij spreekt van 'documents vécus', die letterlijk worden opgetekend in gewone spreektaal, vanaf een bandopname, bijvoorbeeld uit de mond van de politieke gevangene, reizigers naar exotische binnenlanden, sporthelden, gekidnapten enz. 't Gaat om 'echte levenservaring' die ook als zodanig wordt gepresenteerd, en wel zo 'natuurlijk' mogelijk. Naast bijzondere personages komen ook heel 'gewone' doorsnee mensen in deze reeksen autobiografieën aan het woord, bijvoorbeeld een boerin of verpleegster, een afgekeurde mijnwerker, een horlogemaker. Dit soort autobiografieën blijken bij bepaalde groepen lezers zeer in trek (andere lezers dan die van de door Lasch genoemde trends). Een sociologisch onderzoek zou kunnen uitwijzen welk soort lezers welk soort levensverhalen lezen.

Een relevante vraag: waarom zwegen boeren, arbeiders, gekoloniseerden, minderheden, zolang over hun leven? Onvermijdelijk moet het antwoord luiden: omdat ze lange tijd niet in het literatuurcircuit terechtkwamen dat in handen is van van de heersende klasse die niet nalaat de eigen waarden en ideologie te bevorderen. Hoogstens gold voor hen wat Pierre Bourdieu zegt: 'Les classes dominés ne parlent pas, elles sont parlées' (Vlg. Lejeune 1980: 254). De laatste jaren wordt er meer onderzoek gedaan naar de visies van onderaf op de geschiedenis en de

maatschappij. In dat kader verschijnen ook autobiografieën van slaven, arbeiders, vrouwen, die anders bestudeerd worden en voor het eerst of opnieuw worden uitgegeven. Overigens moet gezegd worden dat dergelijke autobiografieën dikwijls tamelijk tegenstrijdig of ambivalent van aard zijn, omdat veel schrijvers al niet meer tot de onderdrukte groep behoren op het moment dat ze gaan schrijven (vgl. Young 1981).

Lejeune konstateert dat na 1918 meer 'gewone levens' verteld en uitgegeven worden en ook meer geëngageerde autobiografieën. Het is inderdaad nieuw wat de laatste tien of vijftien jaar gebeurt, nl. dat het woord van het 'volk' in het officiële cir-

cuit doordringt, bijvoorbeeld de autobiografie van de ongeneeslijk zieke kankerpatiënt, de werkloze, (de moeder van) een drugsverslaafde enz. Vanuit de antropologische, sociologische en historische hoek worden in grote hoeveelheden orale dokumenten geproduceerd die ook in de vorm van autobiografieën worden gepresenteerd (genre: 'l'autobiographie de ceux qui n'écrivent pas', Lejeune 1980). In hoeverre is de literatuurwetenschap daarin geïnteresseerd? Tot nu toe nauwelijks, de resultaten van dergelijke orale autobiografieën zijn uiteraard zeer verschillend. Voor de sociale wetenschapper gaat het in zo'n verhaal om de 'tekst' als *middel,* terwijl voor de schrijver de tekst het *doel* is. Voor de literatuurwetenschapper zou het interessant kunnen zijn te bestuderen wat voor orale procédés in de geschreven tekst mee funktioneren en hoe dat gebeurt, op welke lezers de tekst gericht is en welke strukturen in het 'leven' zijn aangebracht. Er moet natuurlijk altijd worden nagegaan of er een redakteur vanaf het begin de totstandkoming van de tekst geregisseerd (en gemanipuleerd) heeft. Dankzij de intensieve gebruikmaking van de media die begonnen zijn dit soort autobiografieën geregeld te presenteren, zijn er meer mogelijkheden voor intellektuelen en andere groepen om elkaar beter te leren kennen. De grote belangstelling voor de autobiografie vanuit verschillende bevolkingsgroepen (dikwijls in samenhang met een veel beluisterd radioprogramma of veel bekeken televisieprogramma's of populaire films, zou maatschappelijk gezien positief kunnen worden uitgelegd, wanneer deze ertoe leidt dat verschillende bevolkingsgroepen meer inzicht krijgen in elkaars situatie dan voorheen.

Voor de literatuurwetenschap betekent de produktie van nieuwe soorten autobiografische teksten die opgetekend zijn vanuit de orale vertelsituatie een uitbreiding van het terrein van onderzoek, nl. daar waar autobiografie, oraliteit en de zogenaamde triviaalliteratuur elkaar ontmoeten. Het papier is geduldig en de mens lijkt nog lang niet uitgepraat over zichzelf.

Geraadpleegde literatuur

Augustinus, *Belijdenissen,* vertaald door A. Sizoo, Utrecht/Antwerpen, 1965[7].

Bruss, Elizabeth, 1976, *Autobiographical Acts. The Changing of Literary Genre,* Baltimore/Londen.

Doleželova-Velingerová, Milena (Ed.), 1980, *The Chinese Novel at the Turn of the Century,* Toronto/Buffalo/London.

Finnegan, Ruth, 1970, *Oral Literature in Africa,* Oxford.

Gusdorf, G., 1975, 'De l'autobiographie initiatique à l'autobiographie genre littéraire', in: *Revue d'histoire littéraire de la France,* pp. 957-994.

Labriolle, Pierre de, 1966, Inleiding bij de Franse uitgave van Augustinus, *Confessions,* série Guillaume Budé, Paris, 2 vol.

Lasch, Christopher, 1979, *The Culture of Narcissism,* New York.

Lejeune, Philippe, 1975, *Le pacte autobiographique,* Paris.

Lejeune, Philippe, 1980, *Je est un autre,* Paris.

May, Georges, 1979, *L'autobiographie,* Paris.

Misch, Georg, 1907-1969, *Geschichte der Autobiographie,* 6 delen, Frankfurt-am-Main.

Neumann, Bernd, 1970, *Identität und Rollenzwang. Zur theorie der Autobiographie,* Frankfurt.

Pascal, Roy, 1960, *Design and Truth in Autobiography,* Cambridge/Harvard.

Pike, B. 'Time in Autobiography', in *Comparative Literature,* pp.326342.

Rousseau, Jean-Jacques, 1782-1789, *Confessions,* in: *Oeuvres complètes,* Bernard Gagnebin et Marcel Raymond (Réd), 1959 Tome I, Paris, pp. 1-656.
Rousseau, Jean-Jacques, 1782, *Rêveries d'un promeneur solitaire,* in: id., pp. 993-1099.
Sartre, Jean-Paul, 1964, *Les mots,* Paris.
Spengemann, William O., 1980, *The Forms of Autobiography. Episodes in the History of a Literary Genre,* New Haven/London.
Tynjavov, Jurii, 1967, *Die literarischen Kunstmittel und die Evolution der Literatur,* Frankfurt/M.
Young, Sandra, 1980, *Mijn straat heeft geen naam,* Bussum.
Van Zoest, Aart, 1980, *Waar gebeurd en toch gelogen. Over fictie en niet-fictie,* puntkomma-reeks, Assen.

Gunnar Ekelöf
Gedichten*

Drie gedichten uit *Diwan over de vorst van Emgión*

Aylasma*

In het kalme water zag ik mijzelf,
mijn ziel weerspiegeld;
Vele rimpels
het begin van een kalkoenehals
twee befloerste ogen
onlesbare nieuwsgierigheid
ongeneeslijke trots
een nederigheid zonder berouw
een verscheurde stem
een buik, opengehaald
en weer dichtgenaaid
een beulsteken in het gezicht
een verminkte voet
een tong voor vis en wijn
en die wil sterven,
die met sommigen terloops
maar met weinigen in liefde
sliep - een voor hem
noodzakelijke liefde -
een die wil sterven
met iemands hand in de zijne.
Zo zie ik mijzelf in het water
Het bevuilde hemd dat ik achterlaat
een koerdische vorst, een hond genoemd
door Romeërs en door Seldjoeken
Mijn kale voorhoofd in het water:
Alle geradbraakte talen
waarin ik mezelf van mijn stomheid
overtuigd heb
En deze vlekken op mijn hemd
die het water nog zal weg wassen
Onuitwisbaar, als bloed, als gif
zullen de vlekken van de ketter
hen slaan als de pest
met nog zwartere vlekken.
Dat je door liefde en liefdesbegeerte
het bewustzijn kunt verliezen
alleen al bij het geluid van een stem
bij een klank van een guzla
- daarvan reppen de oude verhalen
Ik weet dat het echt kan gebeuren
dat schoonheid een wapen is
waarvan vorsten tegen de grond slaan

* Kleine selectie uit *De Diwancyclus,* een poëtische trilogie van Gunnar Ekelöf, verschenen tussen 1965-1968 het jaar waarin de dichter stierf. Het volledige werk zal in 1984 bij Meulenhoff A'dam verschijnen.

* Ayíasma: zuiverende bron

Hoelang duurt de verdoving?
Een eeuwigheid, en dan
ontwaak je in een andere wereld
en kijk je verbaasd om je heen
Wat is zo'n eeuwigheid?
Ik weet het. Duizend en een harteklopppen
en je ontwaakt in dezelfde wereld
Maar het teken is onuitwisbaar
Het was niet jouw voet die ik begeerde
maar jouw voet in die van Haar
wier stappen leiden tot het Niets.

AyÍasma

Het zwarte beeld
in zilver gevat versleten door kussen
Het zwarte beeld
in zilver gevat versleten door kussen
In zilver gevat
het zwarte beeld versleten door kussen
In zilver gevat
het zwarte beeld versleten door kussen
Rondom het beeld
het witte zilver versleten door kussen
Rondom het beeld
het metaal zelf versleten door kussen
In metaal gevat
het zwarte beeld versleten door kussen
Donkerte, o donkerte
versleten door kussen
De donkerte in onze ogen
versleten door kussen
Alles wat wij wilden
versleten door kussen
Alles wat wij niet wilden
gekust en versleten door kussen
Alles waaraan wij ontkwamen
versleten door kussen
Al wat wij willen
steeds weer gekust.

Acht gedichten uit *Gids naar de onderwereld*

1.

Alleen in de stille Nacht
de enige tijd die ik de mijne noem!
Alleen en gekweld in het donker
zie ik hoe de Dag mij van de Waarheid afbracht
De Waarheid van de Dag een regen van naalden
tegen huid, gehoor en andere zintuigen
Alleen in de Nacht in gevecht met de Waarheid -
Haar naald, haar scherpe punt van licht
nadert in het donker. En dat het
louter spel is! - De Dag bezorgde mij
een regen van naalden. Kun je het leven
worden uit gekweld? Dan liever de Nacht
waarvan een enkele beslissende steek
is gericht op het licht van jouw oog, de oogappel van je ziel,
is gericht op het zijn of niet zijn van je hart -
Je ziet hoe de punt dichterbij komt en slaat die opzij
Hij nadert opnieuw, jij pareert
En het donker ontvangt jouw uitvallen
verbergt ze in zijn donkere borst waar misschien, gewond
een ander hart slaat - jouw spiegelbeeld
in een spiegelwereld

2.

Aan de Diodario van Soria
Stadhouder van de Heilige Sultan van Babylon

Sinds ik uit Calinda in Erminia ben weggezeild,
uit de Tauros die ik je beschreven heb, langs Cyprus,
word ik door een beeld, o Diodario, gevolgd:
Ik stond aan de reling van het slingerende schip
en nam beide kusten waar. Het was windstil
maar het scheepswant leefde door een onbekende deining
Tussen hoog en laag speelde gezichtsbedrog mij parten
De weerkaatsing van het zonlicht uit de Tauros verlengde de
dag
De witte steden en de kleine witte huizen op de lage kust
schitterden alsof de maan schoner was bij Paphos
Helder en doorschijnend lag de zee daar
als was ze één oogopslag die doorschouwde
We lagen in windstilte. Had er wind gestaan
de blikken van de zee zouden ontelbaar zijn geweest
zoals de blikken van de inwoners der steden en huizen - Maar deze huizen en steden
lagen in het verleden
een afstand onmogelijk te peilen!
Afmeren, aan land gaan: dat kan niemand
Het bewijs dat wat we zien onwerkelijk is in Tijd
vind je als je het maanlicht
de kim van de zee ziet verzilveren: Het is de zon
die daar weerspiegeld wordt. Maar als ons oog
op zijn beurt de weerkaatsing van de golven vangt
dan kent ons oog een lange weg naar de horizon

En wie kan een uiterlijke afstand meten
met de innerlijke afstand van het oog?

4.

De grot van de Nimfen

Er is een grot aan deze kust
alleen toegankelijk bij kalme zee
een grot met scherpe stenen die zich profileren in je rug
een grot met vrouwennamen op de wand gekrabeld
Vissersjongens hebben hier hun buit naar toe gebracht
Vreemde drenkelingen hebben zich hier laten brengen
De namen van vroegere vrouwen op de wand hebben de
begeerte aangewakkerd
Voorwaar, een offergrot

En die jongens die er schijnbaar onverschillig langs roeiden
en wezen: ‘Daar is een grot!’ en die meisjes
die zich lieten roeien en aan land gingen
waanden zich alleen met hun geheim
of bijna alleen -
O ze zijn in goed gezelschap:
Altijd een offergrot geweest
Lang geleden stonden hier andere namen
Lang geleden deed een stromende zee
het oer-altaar van ongehouwen steen ineenstorten
Maar voor wie ziet verrijst, doorschijnend, strak omlijnd
het beeld van de geroofde, naakte vrouw
onpersoonlijk als de kimspleet buiten in de monding van de
grot
onder de verleider met het onpersoonlijke gezicht
ogen die alleen de hoogmoed van het temmen uitspreken
de anonimiteit van de nemer, de anonimiteit
van de genomene, van het nemen
De anonimiteit van de rite en de god -
Want elke vrouw, hoe zeer ook beproefd,
verliest hier weer haar maagdelijkheid
aan de onpersoonlijke die zwijgt,
onpersoonlijk als de horizon die je door de opening van de grot ziet
over zijn rug heen
Als het voorbij is
en hij weg

5.

‘Geef mij gif om te sterven of dromen om te leven’ - Nu
wil ik liever dan dromen om te leven gif om te sterven
Schipper zonder bemanning, want zij aten
allen van de lotus, zijn veranderd in zwijnen die ik weiger te
bevelen -
Eenzame afgematte roerganger, ben ik ook met deze lijken
in mijn lading aangespoeld op een mij vreemde kust
Geef mij water! Ik heb lang van het zoute gedronken
Geef mij water uit een beek of bron
Geef mij het wondere water dat het bloed van mij afwast
Geef mij het eiland terug waar ik in dromen verzonk
Daar liep ik onder het juk van de vrijheid, in gouden teugels
Hij die eenmaal in dit nauw naar binnen is gezogen

vecht niet met zijn roer, heeft geen handen om te zeilen
Wat hem te doen staat is te leren strelen -
Zoals de vorst die eens zijn hoofd in een bron dompelde
één ogenblik een tijdsduizeling voelde, teruggevoerd werd
in de Tijd, 1001 jaar geleden, zie ik hoe jij je spiegelt
in jouw blik, die de mijne is. Zo ben ik gestrand
bij de Nimf die vergif geeft om te sterven of dromen om te leven
Zonder zeekaart, zonder sterren, stromen mee en tegen,
ben ik ooit gestrand op het eiland van de roodblonde nimf.

6.

De zwarte kust
nader je verdrinkend
jij dappere van Thasos die blijft zwemmen
De zwarte kust nadert jou
jij, de verdrinkende

Nu draagt de Deining je nog verder
dan je slagen - jij dappere van Thasos
De Deining draagt je verder. Misschien ben je
al verdronken, maar je blijft drijven
De deining draagt je verder, onververbiddelijk

Je zwemt niet meer, je bent verdronken
dappere van Thasos. Wind en golven brengen
je hoofd steeds dichter bij de Zwarte Kust
waar het op de scherpe rots verbrijzeld zal worden
Jij verdronkene van Thasos

8.

Het komt wel voor dat ik de slaap niet vat
en in bed met bronzen poten lig, onder de stille lamp,
dat ik de slaven in de buurt hoor smoezen en fluisteren -
bewoog dat zwarte schaduwachtige gordijn daar niet?
Overleggen ze of ze zich naar binnen zullen wagen,
mij durven benaderen? Ik ben immers een vreemdeling hier
terwijl zij tot het huis horen. Maar misschien durven ze niet
omdat ik levend ben, omdat de Oecus,
het woonverblijf van de heer, hun verboden en heilig is?
Misschien is het de majordomus die daar buiten smoest:
Iets harder gefluister - iemand is weerspannig,
wordt gesust. - Slepende stappen en stilte
Ik wikkel mij in oude dekenvodden
en wacht af. Bewoog het gordijn daar soms weer?
Of flakkerde de lamp? Maar hoe kan het tochten
in dit afgesloten huis? Ik ben hier slechts als iemand
die beschutting zoekt. Trok iemand
het gordijn opzij, wil iemand iets van mij?
Soms als ik wakker word uit mijn slaap of verdoving
is het alsof iemand mij zojuist had aangeraakt
alsof iemand mij beschroomd over mijn hand had willen strijken.

10.

Gehoord in een droom in het jaar ‘63, op de 15de van de herfstmaand 's nachts
‘Je ligt te slapen in een sarcofaag zonder bodem’ -
Half gewekt door deze woorden, slapend noch klaar wakker
krijg ik een steeds scherper beeld van de marmeren kist
zijn schaduwen, zijn witte glans, een paar heldere details
eerst de ruw gehouwen binnenkanten, twee lange twee korte:
De steenhouwer heeft zich hier niet veel moeite getroost
overal sporen van zijn beitel, de hoeken zijn rond
Al zijn kunnen schijnt hij in de buitenkant gelegd te hebben
Daar zijn vruchten bloemen vogels dolfijnen osseschedels
brokstukken ook van mythen: twee gestalten in schelpen
die met wind gevulde sluiers boven het hoofd houden
Ik zoek naar mijn naam - dan slaat de heldere logica
van de droom in mij toe: een kist zonder bodem
kan ook geen deksel hebben. En hij die daar rust
ligt met zijn rug naar het Niets en zijn gezicht naar het Niets.
Slechts het krachtveld van de vier wanden houdt de slaper
zwevend tussen de dwang van het kale inwendige om te verzaken
en de kracht van de met mythen versierde buitenkant om te begeren -
Maagd, o Átokos, wanneer dit krachtveld zal gebroken worden
laat mij dan in de droom herboren noch verwekt worden
Wat hiervoor was heeft geen littekens van beitels.
Wat nog komen zal heeft geen vruchten en geen bloemen.

13

In de trechter die een andere Florentijn beschreven heeft
bevindt zich onderaan een gat. Sedert lang zitten daar
Brutus, Cassius noch Lucifer
Die zijn lang geleden door dat goddelijke gat
in de Hel getuimeld. Ze bevinden zich verder dan
de zon en de maan, aan het firmament, verder dan
de maandelijkse klysma's van de provinciale god
als die de trappen af moet gaan, in de garderobe
om daarna ten hemel te stijgen bij het geflakker van lampen
en dezelfde opera te horen
eeuwig
Wij zijn lichtender dan de Heer der Vliegen die nu heerst over
het knechtenvolk hier beneden onder wisselvallige Genade-Maar ik weet wie het was
die jij droeg
Pannýchis, wier nacht aan de liefde gewijd is,
Dat was ik, Satan, onschuldig en de wettige zoon
niet de weeë verzoener van ideeën
Omdat jij ontrouw was werd ik op het land te vondeling gelegd
gezoogd door geiten, grootgebracht door herders van de toevlucht
Maar een wisselkind werd als eerstgeborene genomen
Priesters, politici ontnamen hem de macht
Misschien was hij goed, maar hij faalde
Wat kan je met de ongeneeslijk gelovigen beginnen
zij die menen dat onfeilbaarheid ligt opgesloten in het falen.
Hij pleegde zelfmoord met de hulp van anderen. Het zij zo!
Kies tussen duizend gevallen sterren jouw Ster in het donker
De keus tussen zo vele is moeilijk, maar als je geluk hebt
zal ze in jou zichtbaar zijn, jou in zichzelf zien

zoals de zilveren munt die in het zand gevonden is
en jullie zullen elkaars gelijken zijn. Maar dit is zeldzaam
Er heerst geen toeval in de sterrenwereld
noch in die van de stervelingen, o Trismégistos
en in het donker te verdwalen, alleen te zijn
tot aan de vernedering toe, dat is gebruikelijk
Op die misleiding bouwen ze hun majesteit
zij die ik verafschuw.

Vertalingen: H.C. ten Berge & Rita Törnqvist

Herman Verschuren
Heeft iedereen mij begrepen?
Notities over twee verhalen met een boodschap van Michael Ende

Plaats: een congrescentrum aan de oever van het Zwitserse Thunmeer. Tijd: 14 april 1982. Een deskundige inleider legde de zaal uit wat volgens hem de functies van fantasieverhalen konden zijn. Aan het slot van zijn betoog wees hij op het merkwaardige verschijnsel dat sommige fantasieverhalen alleen voor ingewijden lijken te zijn geschreven. Er wordt de lezer in zulke verhalen een volledig gesloten wereld voorgeschoteld, waarin alles betekenis heeft, alleen aanvaardbaar en begrijpelijk voor hen die de geboden samenhang bij voorbaat aanvaarden. Verhalen voor gelovigen, dus. Een voorbeeld wilde hij wel noemen: *Momo* en *Die unendliche Geschichte* van Michael Ende. Waren er vragen?

Ja, die waren er. Het was tenslotte een congres over het fantasieverhaal[1.], mensen waren niet voor niets gekomen, het neusje van de zalm was er, de coryfeeën van de duitstalige kinderboekenwetenschap. De eerste die opstond was echter een andere coryfee, de eregast van het congres: Michael Ende.

Had de geachte inleider niet iets over het hoofd gezien? Een heel belangrijke functie van het fantasieverhaal had hij overgeslagen. Wij leven in een wereld, volgens Ende, die langzaam maar zeker van iedere betekenis ontdaan wordt, omdat iedere betekenis ontleed wordt tot chemische processen. De zon is geen zon meer, maar een grote bal van gas, en de maan geen maan meer, maar een wezenloze bestofte steenklomp. Mensen worden zo beroofd van iedere levenszin. En omdat mensen zich niet zomaar laten beroven, neemt de weerstand tegen het zogenaamd objectieve wetenschappelijke ontleedmes toe, en wordt er naar nieuwe betekenis, naar 'Zauber' gezocht. En daar heeft het fantasieverhaal een functie.

Stond hier een nieuwe profeet op? Nee, niet nieuw. Al eerder, in zijn dankrede voor de toekenning van een belangrijke prijs in 1980, voer Ende heftig uit tegen het volgens hem verwoesting aanrichtende wetenschappelijke denken (de bom, natuurvergiftiging). Het werd tijd dat wij dit intellectualisme, 'dat niet in staat is uit zichzelf waarden voort te brengen, door een meer werkelijke, dat wil zeggen meer leefbare manier van denken terughalen binnen het bereik van het menselijke'[2.]. Niet nieuw, maar een profeet kan hij wel genoemd worden, en dit is de kern van zijn boodschap. Om die boodschap goed te laten weerklinken schreef hij twee parabelen: *Momo* (1973) en *Die unendliche Geschichte* (1979). En zo werd hij een profeet met volgelingen, want met name het tweede boek werd in de duitstalige landen (op de DDR na) een enorm verkoopsucces. *Die unendliche Geschichte* werd op bovenvermeld congres een alternatieve bijbel genoemd, als zodanig vermoedelijk vooral in Grüne kringen in trek, en een criticus[3.] (Kaminsky) noemde het terecht een 'Kult-Buch'.

Waar ligt de aantrekkingskracht van dit verhaal? En wat blijft er van over na kritisch lezen? Vragen waarop antwoord geven de moeite waard wordt nu vorig jaar bij A.W. Sijthoff een vertaling van Johan van Nieuwenhuizen is verschenen. *Het oneindige verhaal,* die bovendien dit jaar met een Zilveren Griffel bekroond werd. Van *Momo* verscheen in 1975 bij Lemniscaat een vertaling van Robert Jan van Asch, *Momo en de tijdspaarders,* die inmiddels al enkele drukken heeft gehad.

Wat is een fantasieverhaal?

Ieder verhaal is produkt van verbeelding, maar niet ieder verhaal telt figuren en plaatsen die wij uitsluitend in verbeelding zouden kunnen tegenkomen. Voor zulke verhalen is de term fantasieverhaal (of fantastisch verhaal, of fantasy) gereserveerd. Wie stelt vast wat we uitsluitend in verbeelding zouden kunnen tegenkomen? Wij mensen, en dus verschillen we van mening. Vele onderzoekers hebben gelukkige uurtjes doorgebracht met pennestrijd over de precieze afgrenzing van dit genre van andere genres, als daar bv. zijn sprookjes, sagen en mythen, griezelverhalen en science-fiction. Het is voor dit betoog niet nodig om hier uitvoerig op in te gaan. Maar een minimum is wel nodig, om te schetsen in welke traditie Ende zijn parabelen heeft geschreven en waarom. Voor de goede orde: parabelen zijn een apart genre, en dus gebruik ik die term hier eigenlijk niet juist. Verderop zal ik vertellen waarom ik het woord parabel toch op zijn plaats vind.

Michael Ende

Zodra van sprookjes vaststaat dat figuren en plaatsen uitsluitend in verbeelding zouden kunnen optreden, zijn het fantasieverhalen. Toch zonderen bovengenoemde onderzoekers sprookjes af, omdat noch sprookjesvertellers, noch de vroegere luisteraars vonden dat dat vaststond: sprookjesmagie was onderdeel van het alledaagse leven, of minstens het leven achter gindse heuvels. Sagen en mythen waren geschiedenis, worden daarom ook opzij gezet. Science-fiction heeft de pretentie ooit het alledaagse leven te worden, is daarom ook een apart genre. Griezelverhalen worden pas fantasieverhalen als de griezels uit een fantasiewereld komen. Ziedaar in een notedop enkele grenzen. Het gaat om die fantasiewereld, waarvan voor de lezer duidelijk moet zijn dat uitsluitend verbeelding zoiets voort kan brengen, in tegenstelling tot de werkelijke wereld. Hoe die werelden er ook uit zien (hoe ziet de werkelijke wereld er uit?), het gaat om de tegenstelling.

En wat dat betreft zijn er twee soorten fantasieverhalen. In de eerste soort bestaat het toneel uitsluitend uit een fantasiewereld. In de tweede soort is er een of andere weg naar of van onze wereld. Voorbeelden: Tolkien's *In de ban van de ring* is

van de eerste soort, Ende's *Het oneindige verhaal* is van de tweede soort. Het eerste soort neemt vaak de pose van de mythe aan, als het moet met bijbehorend archaïsch woordgebruik; de tweede soort heeft realistische pretenties, met als uiterste mogelijkheid de fantasiewereld als droom, visioen (Ende!) o.i.d. te laten optreden, zie bv. *Alice in Wonderland.*

Boekomslag

Het fantasieverhaal kwam in de vorige eeuw tot ontwikkeling, met uiteraard de romantiek als voedingsbodem, evenals het meest verwante genre, dat van de kunstsprookjes. Aan het begin van de traditie waarin Ende schrijft staan verhalen van E.T.A. Hoffmann, Clemens Brentano en anderen, en sindsdien is er een zeer gevarieerd repertoire gekomen, met eigen stereotiepen. Van de vele fantasielanden zou je een atlas kunnen maken, en dat is ook gebeurd: *An Atlas of Fantasy* van J.B. Post (Ballantine 1979, new rev. ed.) is een erg aardig boek. Van de vele fantasiefiguren zou je een portrettengalerij kunnen maken, en dat is niet gebeurd[4.], maar wel bestaan er twee inventarisaties van fantasieverhalen: *Fantasy Literature, A Core Collection and Reference Guide,* van Marshall Tymn, Kenneth Zahorsky en Robert Boyer (Bowker 1979), en *The Hills of Faraway, A Gide to Fantasy,* van Diana Waggoner (Atheneum 1978). Deze drie boeken zijn, dat viel te verwachten, angelsaksisch gericht en dus niet compleet.

Zo'n portrettengalerij zou natuurlijk ook nooit compleet kunnen zijn, want mensenlief wat een menigte is er over ons uitgestort. Wie kijkt er nog vreemd op van rare kleine mannetjes en vrouwtjes in verhalen voor kinderen? Pinkeltje komt ons bij wijze van spreken de neus uit. En dan heb ik het nog niet over de talloze gedrochten die lezers van tien en ouder bestormen, tot in de kiosk toe; of, liever gezegd, juist in de kiosk van fantasy in beperkte zin is de naam van een apart slag beeldromannetje geworden. Hierin binden gedrochten als Superman de strijd aan met nog vreselijker monsters, en ze winnen altijd. En daarmee keer ik weer terug naar Ende en zijn voorlopers, want, hoe opmerkelijk, ook in hun voortbrengselen is sprake van inspannende strijd tussen goodies en baddies, met voorspelbare afloop.

(Ik heb het nu niet over fantasieverhalen waarin deze strijd geen rol speelt. Klassieke voorbeelden: *Alice in Wonderland* en *Winnie-the-Pooh*.)

Op weg naar Ende komen we namen tegen als George MacDonald, William Morris en Lord Dunsany, voor we bij Ursula Le Guin en de onvermijdelijke Tolkien belanden. Van MacDonald is het meest bekend *At the Back of the North Wind* (1871), maar voor vergelijking met Ende is *Lilith* (1895)[5.] van meer belang. Van William Morris biedt *The Well at the World's End* (1896) het een en ander. Wie dan ook nog kennis neemt van Le Guin's *The Wizart of Earthsea* (1968) en Tolkien's overbekende *The Lord of the Rings* (1954-1956), heeft al ontdekt dat Ende voortdurend op een bekend patroon, dat van de queeste, de grote opdracht. Wie dit woord hoort denkt meteen aan de Arthurromans en in het bijzonder aan de Graalroman. Het zal niemand verbazen dat veel motieven uit deze ridderverhalen in deze fantasieverhalen terugkeren. Tolkien is ook hier een goed voorbeeld, en laat ik niet vergeten dat T.H. White's ook in het Nederlands vertaalde bewerking *The One and Future King* naadloos in het genre past. In de genoemde voorbeelden loopt de handeling, die op wat voor manier dan ook leidt tot de vondst van iets heel bijzonders, parallel aan de innerlijke ontwikkeling van de held, die eveneens uitmondt in een openbaring van een bijzondere wijsheid. Deze verhalen krijgen een onmiskenbaar allegorische lading; soms zo onmiskenbaar dat het irritant wordt.

Tijdbloemen en levenswater

Hoe ziet Ende's variant op dit patroon eruit? Het wordt tijd om *Momo* en *Die unendliche Geschichte* nader te bekijken. Voor citaten en namen zal ik de bovengenoemde vertalingen gebruiken.

Momo is een klein meisje met een bijzondere gave. Ze kan goed luisteren, mensen voelen zich bij haar op hun gemak en laten zich van hun beste en meest talentvolle kanten zien. Haar tegenstanders zijn de grijze heren, die leven van door mensen gespaarde tijd. Het zijn dus geen echte mensen, dat wordt ook al snel duidelijk (pag. 87, 104). ‘Haar tegenstanders’ is niet helemaal juist uitgedrukt: Momo ziet niet de grijze heren, maar de grijze heren zien haar als tegenstander, vooral wanneer blijkt dat ze niet te paaien is. Ze doen dat omdat Momo, zonder dat ze het zelf weet, mensen ervan weerhoudt hun tijd aan de grijze heren af te staan. In het algemeen trouwens zijn kinderen de natuurlijke tegenstanders van de grijze heren, omdat ze moeilijker tot tijdsparen over te halen zijn. Omgekeerd zijn kinderen dus de beste bondgenoten van Momo, op een gegeven moment organiseren ze zelfs een heuse demonstratie, met spandoeken en al. De allerbeste bondgenoot echter is de oude straatveger Beppo, omdat hij wijs en trouw is.

Dan komt het tijdstip waarop de grijze heren gaan jagen op Momo, en Meester Secundus Minutius Hora ingrijpt. Zijn trouwe schildpad Kassiopeia leidt Momo de Nooitsteeg in, naar het Nergenshuis waar deze meester Hora woont. Hij is de beheerder, die ‘ieder mens de tijd toewijst die voor hem bestemd is’ (138). Hij laat Momo zien waar de tijd vandaan komt: een vijver met tijdbloemen, onder een sterreslinger in een lichtzuil. Geen echte vijver, want als Momo vraagt waar ze was antwoordt Hora: ‘in je eigen hart’ (144). Momo wil haar vrienden hierover vertellen, maar dat kan alleen, als ze de tijd neemt ‘tot de woorden in je gegroeid zullen zijn’. Dat wil ze, en meester Hora brengt haar in slaap. Als ze wakker wordt, blijkt dat ze een jaar en een dag geslapen heeft, en alles is veranderd. De grijze heren hebben het heft stevig in handen. De oude Beppo hebben ze wijs gemaakt dat hij veel tijd moet sparen om Momo terug te krijgen. Hij veegt dus als een bezetene. De vrolijke verteller Girolamo (Gigi) hebben ze veranderd in een rusteloze glamourboy. Alle kinderen zijn opgesloten in gestichten. Momo is geheel alleen, niettemin weigert ze

de grijze heren naar meester Hora te brengen, als ze dat vragen. Het lukt ze toch de weg te vinden; ze volgen Momo ongemerkt, wanneer ze voor de tweede keer door Kassiopeia naar het Nergenshuis wordt gebracht. De grijze heren merken echter tot hun eigen schrik, dat ze in het niets oplossen als ze de Nooitsteeg ingaan. Ze besluiten tot een belegering.

Nu komen we meer over de grijze heren te weten door uitleg van meester Hora aan Momo. Ze ontstaan doordat mensen

'hen de gelegenheid geven om te ontstaan' (133, dit had Hora al eerder gezegd); de mensen laten hen in hun hart toe, zodat ze tijdbloemen kunnen roven. Van die tijdbloemen maken ze de grijze sigaartjes die ze voortdurend roken. Die rook is dode tijd. De grijze heren leven ervan, de mensen worden er juist door vergiftigd, ze verliezen er hun levenslust door. En dan komt Momo's grote opdracht. Meester Hora geeft haar een tijdbloem voor een uur, en zet de tijd een uur stil. De grijze heren zullen zo gedwongen worden hun voorraden geroofde tijdbloemen aan te spreken, omdat de wereld immers stil staat en er niets meer te roven valt. Momo moet hen volgen en de tijdbloemen bevrijden. Als dat niet binnen dat uur lukt, zal de wereld blijven stil staan.

Het lukt natuurlijk wel, en de laaste grijze heer toont waarachtig een beetje berouw voor hij oplost. De mensen vieren feest, iedereen vindt elkaar terug, en Momo denkt aan 'de stemmen van de sterren en van de tijdbloemen. En toen begon ze met heldere stem te zingen'.

'Tijd is leven. En leven woont in je hart' verklaart de vertelier al op pag. 54. Dan al is iedere min of meer ervaren lezer volstrekt duidelijk wat de strekking van dit verhaal is. Maar alsof de verteller bang is niet begrepen te worden gaat hij door met verklaren, invullen, terzijdes en knipoogjes. Hij heeft een grenzeloze verbeelding als het gaat om versierende details, maar hij komt verbeelding tekort als het erom gaat het verhaal voor zichzelf te laten spreken. Dat geldt ook voor de opbouw van spanning: hij is zwak genoeg om van tijd tot tijd in te grijpen en vast vooruit te wijzen op komend onheil. Nu geldt dit ook voor *Die unendliche Geschichte,* dus laat ik mijn kruit niet verschieten, en trachten het wedervaren van de held Bastiaan Balthasar Boeckx (Duits: Bux) op dezelfde manier samen te vatten.

Maandkind! Ik kom!

Nog voor het eerste woord doordringt, valt de kleur van de letters op: rood. Maar het paginacijfer is blauw. Even doorbladeren: sommige stukken zijn in rode, andere in blauwe letters gedrukt, en op het inleidend stuk na beginnen alle hoofdstukken keurig op alfabetische volgorde met een plaatje van een fraai versierde letter, en met die letter begint ook het eerste woord. Er zijn dus 26 hoofdstukken. Het kleurverschil wordt snel verklaard. In de inleiding (rode letters) jat het dikke, veelgeplaagde boekenwurmpje Bastiaan uit een antiquariaat een boek. Hij neemt het mee naar een plek waar hij ongestoord kan lezen: de zolder van zijn school. Het boek heet *Het oneindige verhaal* (in blauwe letters). Het verhaal begint met hoofdstuk A, in blauwe letters. Maar telkens als het perspectief verspringt naar Bastiaan worden de letters rood.

Het land Fantásië wordt bedreigd door een geheimzinnige leegte, die stukje na stukje in beslag neemt. De Kleine Keizerin vraagt middels een afgezant aan groenhuid Atréjoe, of hij het Grote Zoeken voor haar en Fantásië wil verrichten. Atréjoe, een jongen nog, stemt toe. Hij krijgt het *auryn,* het keizerlijke amulet, dat de drager vrijwel onaantastbaar maakt, en hij gaat op pad. Drie schorstrollen tonen hem het Niets, 'dat je het gevoel gaf dat je blind was geworden' (51). De oeroude reusschildpad Moria vertelt hem dat de Kleine Keizerin een nieuwe naam moet krijgen, maar ze zegt niet van wie. Een duivelse reuzenspin, die geen spin maar een wolk horzels blijkt, schenkt hem door haar beet het vermogen zich bliksemsnel te kunnen verplaatsen naar iedere gewenste plek, en Atréjoe wenst zich naar Oeyoelála in het Zuidelijk Orakel. De geluksdraak Foechoer was toevallig in gevecht

met de horzelspin, luisterde de onderhandelingen af en maakte van wat hij hoorde gebruik door zich eveneens naar het orakel te laten verplaatsen en Atréjoe zijn diensten aan te bieden. Een oud mannetje met wetenschappelijke aspiraties (een verre verwant van de Rommeldamse geleerde Prof. Prlwytzkofsky) legt Atréjoe uit hoe hij bij Oeyoelála moet komen, terwijl zijn redderige echtgenote de spinnebeten geneest. Atréjoe gaat drie poorten door: de poort van de sfinxen, wier blik alle raadsels van de wereld bevat, de poort van de toverspiegel, waarin je je ware innerlijk ziet, en de poort zonder sleutel, die alleen door wilskracht geopend kan worden. Hij loopt dan in een zuilengalerij en hoort Oeyoelála, die alleen stem is en met wie uitsluitend op rijm gesproken kan worden. Deze stem verklaart dat de Kleine Keizerin haar nieuwe naam van een mensenkind moet krijgen, dat de weg naar Fantásië weet te vinden. Atréjoe gaat een mensenkind zoeken, maar wordt door de vier winden van Foechoer's rug geblazen. Hij komt terecht in de Spookstad in het Land van de Onzaligen en ontmoet daar een ons door de verteller al aangekondigde nieuwe vijand, de weerwolf Gmork, die door Gaya, de Duistere Vorstin op hem af is gestuurd. Gmork vertelt hem en ons wat de status van de 'wezens van Fantásië' is: 'droombeelden zijn jullie, verzinsels in het rijk der poëzie, figuren in een oneindig verhaal' (132), die 'waandenkbeelden in de hoofden van de mensen' worden als ze door het Niets worden opgezogen. Foechoer redt hem net op tijd en brengt hem bij de Kleine Keizerin, 'een onbeschrijflijk mooi klein meisje van hoogstens tien jaar' (148) met sneeuwwit haar. En nu blijkt dat dit meisje Bastiaan kan zien en hem verwacht! Maar Bastiaan durft nog niet en daarom gaat de Kleine Keizerin naar de Oude Man van de Wandelende Berg, die de herinnering van Fantásië is, en ze draagt hem op het hele verhaal opnieuw te vertellen. Bastiaan moet nu wel, of hij moet toestaan dat het verhaal oneindig zal voortduren (het Drosteverpleegsterseffect).

'Maankind! Ik kom!', roept Bastiaan (in rode letters) en hij wordt het verhaal in geblazen, in hoofdstuk M is hij er (in blauwe letters), en hij heeft meteen een nieuwe naam gegeven. Bastiaan krijgt van Maankind de laatste zandkorrel van Fantásië, waaruit het nachtwoud Perelien groeit, een nieuw uiterlijk als knappe jongen met een tulband op, en het amulet *auryn,* met op de achterkant de inscriptie: *doe wat je wilt.* Hij wenst zich sterk en wordt sterk. Hij wenst zich moed en ontmoet de leeuw Graógramán, de Bonte Dood, die 's nachts in steen veranderd. Van hem krijgt hij het zwaard Sikánda, dat alleen vecht voor wie en wanneer het wil. Het springt vanzelf in Bastiaan's hand. Hij komt in de Tempel van de Duizend Deuren, een doolhof waar je alleen uit kan komen als je weet wat je wenst. Graógraman heeft hem (en ons) dan al de inscriptie verklaard: 'de weg van de wensen te gaan, van de een na de anderen, tot aan de laatste. Die zal u brengen naar wat u wezenlijk wilt.' Bastiaan wil Atréjoe ontmoeten, komt met die wens uit de doolhof, en drie ridders brengen hem naar de Zilveren Stad Amargánth; de ridders te paard, Bastiaan op de muilezelin Jicha, die weet wie hij is. Een toernooi met Bastiaan als overwinnaar dankzij Sikánda brengt hij hem Atréjoe, hij wordt geëerd en bejubeld. Er blijkt een bibliotheek met de verzamelde werken van Bastiaan Balthazar Boeckx te zijn, die alleen hij met de magische steen Al'Tsahir kan openen[6]. Fantásië is nu gered en Atréjoe biedt Bastiaan aan de weg naar de mensenwereld te helpen vinden. Onderweg blijkt dat Bastiaan niet terug wil. Hij vervult twijfelachtige wensen, en met iedere stunt raakt hij een stukje herinnering aan de mensenwereld kwijt. Hij raakt in de ban van de tovenares Xayiede en haar holle metalen krijgers. In het Sterrenklooster weet hij raadselachtige vragen van de drie Diep Denkenden, mensen met de koppen van een uil, een arend en een vos, te beantwoorden en ze zelfs een visioen voor te toveren, een schoolzolder[7]. Dat kost hem de magische steen, en het laatste restje herinnering aan de mensenwereld. Inmiddels weet hij wat hij wel wil, en dat is onmogelijk: opnieuw Maankind, de Kleine Keizerin ontmoeten. Hij maakt ruzie met

Atréjoe, en verbant hem en Foechoer uit zijn karavaan als ze trachten het *auryn* te ontvreemden. Dan voert hij het fatale plan uit de Ivoren Toren, waar, naar hij aanneemt, Maankind woont, te veroveren. Atréjoe heeft niet stilgezeten: het wordt een heuse veldslag, die dramatisch eindigt als Bastiaan met het zwaard Sikánda Atréjoe verwondt. Aangezien Sikánda niet wou, verandert het in een gewoon roestig zwaard. Bastiaan achtervolgt Atréjoe, maar verzeilt in de Stad van de Oude Keizers. De inwoners hebben eens allen hetzelfde gewild als hij en houden zich nu met zinloze spelletjes bezig, ze gooien bv. met letters tot er toevallig een gedicht uitkomt. Een aapje bewaakt ze. Atréjoe heeft nog een paar wensen over, daarom mag hij weg. Eindelijk besluit hij een verstandig gebruik van zijn wensen te maken. ‘Maar’, zo legt de verteller ons uit, ‘wensen kun je niet naar willekeur oproepen, noch wegdrukken. Net als alle opwellingen, of die nu goed of slecht zijn, komen ze uit ons diepste innerlijk. En ze ontstaan ongemerkt’ (341). (Nee meester, ja meester. Goed, we gaan verder.) Bastiaan wenst tot een gemeenschap te behoren en komt bij de Biezenstad, waar alleen wij bestaat, niet ik. Bastiaan wenst ‘niet enkel iemand zoals alle anderen’ te zijn, ‘een individu, een Iemand’ (347). En hij komt terecht bij het moeder-

lijke mens Vrouwe Aioeóla, aan wie vruchten groeien. Hier wordt Bastiaan weer even kind, hij huilt in haar schoot, en hij rust uit. Op pag. 361 ontdekt hij met haar hulp zijn diepte wens: 'lief te kunnen hebben'. Maar om dat te kunnen moet hij het Water des Levens drinken, iets dat slechts voor heel enkele inwoners van Fantásië is weggelegd. Maar, zegt Vrouwe Aioeóla, 'er is een belofte, waarover wij maar zelden spreken, dat er eenmaal in de verre toekomst een tijd zal komen waarin de mensen de liefde ook naar Fantásië zullen brengen. Dan zullen de twee werelden nog slechts één zijn. Maar wat dat betekent weet ik niet'. Bastiaan gaat op weg. Hij herinnert zich nu alleen nog zijn naam. Hij komt bij de Plaatjesmijn van Yor, de blinde mijnwerker. Yor delft flinterdunne albasten plaatjes, de 'vergeten droombeelden uit de mensenwereld' (367), en legt die in een sneeuwveld. Voor Bastiaan is er niets bij, dus gaat hij meedelven tot hij een plaatje vindt dat hem treft en een sterk verlangen oproept. Het is het plaatje van een man. Op dat moment herinnert hij zich ook zijn naam niet meer. Met dat plaatje gaat de naamloze jongen verder. Helaas, daar komen de sjlamoefen, domme schreeuwerige cown-motten die hij zelf in een onbezonnen ogenblik zo heeft gewenst, en het plaatje vergruizelt. De naamloze jongen zou verloren zijn, als daar niet Atréjoe en de geluksdraak Foechoer verschenen. Zij leiden hem naar het Water des Levens, een bron die beschermd wordt door een zwarte en een witte slang, die in elkaars staart bijten, precies als het amulet *auryn* afbeeldt[8.]. Bastiaan mag er alleen op voorspraak van Atréjoe in. Hij moet alles teruggeven wat de Kleine Keizerin hem gaf, baadt in het Water des Levens, en nadat Atréjoe ook nog zijn taak in Fantásië overneemt, mag Bastiaan met zijn handen vol levenswater de andere poort door, die door dezelfde slangen wordt gevormd. En dan is hij terug op de schoolzolder, en worden de letters weer rood. Maar het boek is verdwenen, en Bastiaan is een andere jongen geworden. Zijn vader (moeder is dood) en hij vinden elkander weder. Bastiaan heeft nog iets goed te maken met die antiquair. Maar die blijkt het boek niet te missen. Daarentegen weet hij wel wat Fantásië is, al kent hij het anders. Deze antiquair, meneer Koriander, heeft de moraal van het verhaal voor ons in pacht: '*er zijn mensen die nooit in Fantásië kunnen komen, en er zijn ook mensen die het wel kunnen, maar die daar voor altijd blijven. En dan zijn er nog een paar die naar Fantásië gaan en weer terug komen. Zoals jij. En die maken beide werelden gezond.*'

Bang om niet begrepen te worden

Met opzet heb ik vooral *Het oneindige verhaal* uitvoerig samengevat. Nu hoef ik Ende's bedoelingen niet zo uitvoerig meer uit te leggen. Voor misverstanden is immers nauwelijks plaats, daar heeft hij goed voor gezorgd. Ik heb daar enkele voorbeelden van gegeven, namen als Fantásië en Boeckx zijn ook duidelijk. Het is het soort redundantie, dat recensenten van *Momo* tot uitspraken als 'druipend van symboliek' en 'geprogrammeerde ethiek' brachten in overigens niet negatieve kritieken. Een auteur die zo bang is verkeerd begrepen te worden moet wel aan zijn boodschap hechten. Nu, zijn optreden geeft daar ondubbelzinnig blijk van, zie het begin van dit artikel. Het is om die overduidelijke les, dat ik deze allegorische fantasieverhalen parabelen noemde. Ik zal er nog een schepje bovenop doen met een citaat uit Ende's laatste geesteskind, een geheel op rijm gezet theaterstuk, *Das Gauklermärchen.* Dit stuk gaat over een gezelschap verlopen kermisklanten, dat de keus heeft tussen verder modderen mèt hun achterlijke vondelingetje, of voor een goede beloning in dienst treden van een grote chemische firma, maar dan zónder dit lieve achterlijke meisje. Het meisje is achterlijk geworden als gevolg van een ongeluk door toedoen van diezelfde duivelse firma. Dit is het raam voor een fantasieverhaal waarin de clown van het gezelschap en het meisje, nu als prins en

prinses vermomd, de hoofdrollen spelen, en waarin tegen een duivelse spin (nee, niet die uit *Het oneindige verhaal*) wordt gevochten, een spin die allerlei gedaantes kan aannemen, van knappe maar valse prins tot cynische wetenschapper. Hiermee voert de clown het volgende gesprekje:

> 'Was du nicht kennst, das, meinst
> du, soll nicht gelten?
> Du meinst dasz Phantasie nicht
> wirklich sei?
> Aus ihr allein erwachsen künftige Welten:
> In dem, was wir erschaffen, sind
> wir frei.'

En even veelzeggend is het volgende dialoogje:

> 'Freiheit ist Trug, denn alles ist
> bedingt'

(zegt de spin)

> 'So ist dein Reich volkommen
> liebeleer'

(antwoordt de clown).

Dit laat opnieuw niets aan duidelijkheid te wensen over, en is allerminst verrassend. Ik ben benieuwd hoe vaak Ende deze boodschap nog kan verkondigen.

Misschien niet vaak genoeg voor de liefhebbers. Ik waag de veronderstelling, dat het juist die nadrukkelijke, niet mis te verstane boodschap is, verguld door de barokke versierselen uit Ende's verbeelding, die beide boeken zo gretig aftrek doet vinden. Het is trouwens een trendgevoelig verguldsel, en dat verhoogt wellicht nog de aantrekkingskracht. *Momo* sloot (en sluit) goed aan bij afkeer van alles wat modern, rationeel en doelmatig heet, door dat te vereenzelvigen met winstbejag en treurnis. Hef *oneindige verhaal* sluit keurig aan bij het trendmatig navelstaren. Beide verhalen bieden als evenzovele fantasieverhalen een heerlijk eenvoudige en overzichtelijke verhouding tussen goed en kwaad aan, die kennelijk vele lezers verkwikt. Hier ben ik weer terug bij het genre waar deze verhalen in passen, namelijk dat corpus fantasieverhalen waarin goed na zware strijd kwaad overwint. Ende hoort, dat is nu wel duidelijk, bij de auteurs bij wie het ook echt om deze strijd, met bijbehorende moraal, te doen is. Dat hoeft niet altijd het geval te zijn. Er zijn auteurs, die het patroon ook braaf volgen, maar bij wie de les achteloze plichtmatigheid is, en het verguldsel hoofdzaak, zoals het ook in detective-verhalen voornamelijk om de intrige, en nauwelijks om de moraal gaat. Zoniet Ende, hij schrijft inderdaad voor gelovigen.[9.]

Want wat blijft er van Ende over, als je, om zo te zeggen, geen boodschap aan de les hebt?[10.] Dan blijft er bewondering over voor de verbeeldingskracht waarmee hij allerlei wonderlijke creaturen heeft geschapen. Maar storend is het, dat ze grotendeels diezelfde bij de les passende allegorische lading hebben. Als ze die niet hebben, zoals de rotsbijter, de nachtalf en de minuscull in het begin van *Het oneindige verhaal,* dan valt hun bedachtheid op omdat ze geen enkele andere betekenis hebben dan het voortzetten van het verhaal. Dan valt ook de houterigheid van de dialogen op. Nu is plechtstatigheid in zekere zijn altijd wat houterig, dus waar de gesprekken ernstig en plechtig zijn valt het niet zo op. En, dat had u al gedacht, de meeste gesprekken vallen in die categorie. Maar waar het gevoelig of vrolijk moet zijn, daar is Ende houterig. Zie de gesprekken die Momo met haar vrienden voert, zie de treurige sinterklaasversjes van Oeyoelála, zie de tenenknijperige jool

van de sjlamoefen op blz. 258 en verder van *Het oneindige verhaal.* Humor ligt Ende niet zo erg. Terzijde even over namen in Hef *oneindige verhaal:* sommige hebben een duidelijke betekenis (Boeckx), aan andere wordt een betekenis toegekend in het verhaal (Atréjoe, zoon van allen), weer andere wekken door hun klank associasties (Oeyoelála, echo-achtig), maar de meeste zijn in hun willekeur tekenend voor de betekenisloosheid van hun dragers. Ook Ende's beschrijvingen hebben hier en daar iets houterigs, alsof een paar zinsneden uit een ambtelijk verslag zijn gehaald. Störender echter is de neiging tot verklaren wat de lezer zelf ook wel kan raden, waar ik boven al enkele voorbeelden van gaf. In het klein doet Ende hetzelfde als in het groot; hij is bang om niet begrepen te worden. En soms dient deze invullerij om nog wat aanzet te geven. Een voorbeeld uit *Momo*:

> 'Beppo had geschept en geschept, tot het hemd aan z'n lijf plakte. Tegen middernacht was het eindelijk voorbij. Beppo, *die al oud was en toch al niet zo erg krachtig gebouwd,* zat nu uitgeput op een omgekeerde, kapotte plastic teil en probeerde op adem te komen.'

Dat 'kapotte' is een slechte vertaling van 'zerlöcherten', en deze en volgende cursiveringen zijn van mij.) Nog een voorbeeld (uit vele), dat laat zien met welke nadruk Ende zijn bedoelingen in het verhaal verwerkt:

> 'En dan was er nog iets dat Momo niet zo goed begrijpen

> kon. Het was ook pas iets van de laatste tijd. Steeds vaker brachten de kinderen allerlei speelgoed mee *waarmee je niet echt kon spelen,* bij voorbeeld een op lange afstand bestuurbare tank, die je rond kon laten rijden, *maar verder deugde hij nergens voor.* Of een ruimteraket, die aan een stok in de rondte suisde - *maar verder kon je er niets mee beginnen.* Of een robotje dat met gloeiende ogen voort waggelde en zijn kop draaide - *maar voor iets anders was hij niet te gebruiken.*' (69).

En over dat speelgoed meiert de verteller dan nog een bladzijde door. Duidelijk, mijn lezers? Ja meneer Ende, hartstikke duidelijk. Dat speelgoed deugt niet, en het verwondert ons ook niet dat een grijze heer er later bij Momo mee aankomt.

Wat *Het oneindige verhaal* betreft, schrijven we 'weldra', 'ontwaarde', 'meestentijds' en andere juwelen uit ons woordenboek op rekening van de vertaling, besteden we evenmin aandacht aan Ende's vervelende grapjes om ettelijke keren een zijlijntje af te maken met 'maar dat is een ander verhaal' (zal wel moeten passen bij de moraal), dan zou die aardrijkskundige uiteenzetting als voorbeeld kunnen dienen, die op blz. 143 begint met:

> 'Op dit punt moeten we wel even pauzeren om op een bijzonderheid van het Fantásische rijk te wijzen.'

De uitleg is nuttig hoor, dat wel, maar had ook anders in het verhaal verwerkt kunnen worden. Nog twee met de losse pols gegrepen voorbeelden:

> 'Als hij geweten had dat een achtervolger hem op het spoor was en met het uur dichter bij hem kwam, dan had hij zich misschien toch tot een onbedachtzaamheid laten verleiden die hem op zijn hachelijke weg duur te staan had kunnen komen.' (63/64)

Nou, fijn dat de verteller hém tenminste niets vertelde. En:

> 'Nu was er weer dat snikken te horen en Atréjoe, *die niet begreep waarom Oeyoeléla huilde,* haastte zich te vragen:
> 'Waarom ben je zo verdrietig? Zeg het me gezwind! Je moet toch nog heel jong zijn? Je klinkt nog als een kind'.' (99).

Dat was meteen een mooi stukje sinterklaasvers. En zo kom ik aan de slotsom. Aan Ende als woordkunstenaar valt weinig te genieten, als bouwer van een rariteitenkabinet biedt hij zeker het een en ander. Hij staat of valt echter met de waardering die zijn met veel nadruk gebrachte boodschap oogst. Ik beweer dat het succes dat Ende met deze boeken heeft voornamelijk te danken is aan de warme instemming van velen met zijn moraal.

De kritiek

Een voor de kinderboekkritiek kenmerkend verschijnsel is, dat hij ook vooral om zijn moraal wordt geprezen of afgewezen. Ik veroorloof me nog een kleine excursie op dit gebied. *Momo* zette bij sommige links geëngageerde critici kwaad bloed omdat Ende in het begin in een verhaal van de vrolijke verteller Gigi de 'buitengewoon wrede tiran Marxentium Communus, bijgenaamd de Rode,' laat opdraven. Deze

tiran liet, aldus Gigi, een compleet nieuwe wereld bouwen uit de oude, en kwam uiteindelijk tot de conclusie dat alles bij het oude gebleven was. Want (ik leg nu even vlotjes een verband met de strekking van het verhaal) niet de wereld moet veranderd worden, maar de mensen. En het gaat niet om bezitsverhoudingen en macht, maar om grijze schimmen, wier ontstaan een zaak van iedereen is. Tja, als je dat als politiek programma leest, dan wordt dat eerder iets confessioneels dan iets socialistisch. ‘Politiek konservatisme’, moppert Eric Hulsens dan ook in *De Groene* 24-9-1975, en Winfred Kaminski koestert in *Kinder: Bücher-Medien* 17 (1982) een vergelijkbaar bezwaar tegen *Die unendliche Geschichte*: ‘statt Kraft zur Auflehnung gegen alltägliche Bedrängnisse zu geben, verweist sie auf die Flucht nach innen’. Ik denk echter dat deze criticus en Ende van mening verschillen over de ‘alltägliche Bedrängnisse’. Op grond van wat ik van en over Ende gehoord en gelezen heb, plats ik hem bij de Grünen (al woont hij in Rome). Ende is geen reactionair, maar een vriendelijke, goedbedoelende zeloot zoals je die in ons land wel in antroposofisch en anderszins zweverig aangelegde groepen wel kan aantreffen.[12.] Vroeger was Ende trouwens minder gedreven, zie de twee fantasieverhalen over Jim Knoop en de twee prentenboeken die ook in het Nederlands zijn vertaald.[13.]

Intussen is het afwachten of *Het oneindige verhaal* in ons land net zo'n gigantisch verkoopsucces wordt als bij de buren, en net als *In de ban van de ring* (door de meeste recensenten vergelijkend genoemd) een boek wordt ‘dat je gelezen moet hebben’ in kringen van primal screamers, cocounselers, basisgroepen en wat dies meer zij. In mijn boekwinkel lag het voor de zekerheid zowel in de kinderboekenafdeling als bij de nieuwe romans voor volwassenlezers te koop. Veel aandacht had het, dacht ik, nog niet getrokken. Met de toekenning van een Zilveren Griffel zou daar echter verandering in kunnen komen. De Griffels en Penselen hebben grote invloed op het koopgedrag. En de recensies zijn overwegend positief; zelfs iemand als Herman Tromp, anders nooit te benauwd om een slecht geschreven boek over de hekel te halen, in De Volkskrant van 1 oktober 1982 lovend over *Het oneindige verhaal,* onder de indruk als hij is van de vele toespelingen en de inderdaad grote rijkdom aan beelden en fantastische figuren.

Op het moment dat ik deze regels schrijf (vóór het publiciteitscircus van de kinderboekenweek) waag ik echter dat de voorspelling juist de moraal van het verhaal, de bont versierde wandspreuk, heel veel waardering, zal oogsten - als het al niet de kern van het juryrapport zal zijn. Het zal daarbij moeilijk te onderscheiden zijn of de bewondering de wandspreuk of de versiering geldt, omdat immers de versiering voornamelijk tot doel heeft de wandspreuk glans te verlenen. Aan Ende als woordkunstenaar zal nauwelijks aandacht geschonken worden. Het is duidelijk dat ik dat betreur, omdat juist daar zijn zwakke kanten blijken. Dit gebrek aan aandacht is tekenend voor de kinderboekenkritiek. Waarvan akte; wie weet groeit die aandacht de komende jaren, nu de discussie over thema's en taboe's in jeugdliteratuur wat begint te luwen.

Eindnoten:

1. De inleider was Herman Bausinger, het congres was van de Westduitse Arbeitskreis für Jugendliteratur en de Schweizerische Bund für Jugendliteratur, 13-19 april 1982. Er is een verslag van gepubliceerd, er is bovendien een kort verslag te vinden in *En nu over jeugdliteratuur* 1982/4.
2. Michael Ende ontving de Grosze Preis der Deutschen Akademie für Kinder- und Jugendliteratur, in de wandeling naar de vestigingsplaats van deze belegen instelling ook wel de Volkacher Preis

genoemd. Ende's filippica tegen de wetenschap staat gedrukt in *Jugendbuchmagazin* 1981/1. Dit en andere artikelen van en over Ende zijn te vinden in de meeste openbare bibliotheken, in een door het Nederlands Bibliotheek en Lektuur Centrum geproduceerde documentatiemap.

3. Winfred Kaminski, in *Kinder: Bücher-Medien* 1982/17.
4. Er bestaat wel een algemene index op kinderboekfiguren, ook weer angel-saksisch gericht.
5. Van *Lilith* is in 1974 een Nederlandse vertaling van Helen Knopper verschenen bij Sirius & Siderius, dè uitgever van 'fantasy' in Nederland. Lilith speelt in dit overigens veel moeilijker boek ongeveer dezelfde rol als Xayiede in Het *oneinde verhaal,* en Saruman in *In de ban van de ring.*
6. Voorgaande regels geven een indruk van de tamelijk oppervlakkige wijze warop Ende zinspeelt op andere verhalen. Het zwaard Sikánda herinnert aan de Arthurcyclus; Bastiaan, de aanstaande redder van Fantásië, die op een ezel (goed, goed, een muilezel) de Zilveren Stad binnen rijdt, heeft een Bijbelse echo; de steen Al'tsahir doet denken aan de 1001 nachten.
7. Dit is de enige keer dat de gebeurtenissen in Fantásië duidelijk aanleiding geven als droom uitgelegd te worden; op de schoolzolder waar Bastiaan zich heeft verscholen staan 'een paar opgezette dieren, die half door de motten opgevreten waren, waaronder een uil, een steenarend en een vos'.
8. Dat die slangen sterk doen denken aan het teken voor yin en yang was vast al tot u doorgedrongen.
9. Ook Tolkien verzamelde zo'n schare willige toehoorders en kreeg de exegeten die Ende ongetwijfeld ook zou kunnen krijgen of al heeft. Zie bv. het boekje van die dame, die ook al haar licht over het levensritme, metalen, plantenzielen, kruiden, edelstenen, sterren, oude rijmen en sprookjes liet schijnen, Mellie Uyldert: *Symboliek van in de ban van de ring* (Ankh-Hermes (1974).
10. I wil hier niet mee zeggen dat ik iets tegen die les zou hebben. 'Doe wat je wilt' maar weet dan ook wat je wil, ken je verlangens en sluit je er niet voor af. Het soort les waar talloze Succesagendaspreuken van afgeleid kunnen worden; een open deur. Niet slecht, maar ook niet opzienbarend, want vanzelfsprekend.
12. Een zeloot als Mellie Uyldert bv., zie boven. Ter vermijding van misverstanden: niet alle antroposofen zijn zeloten.
13. *Jim Knoop en Lucas de machinist* en *Jim Knoop en de Wilde 13,* oorspr. *Jim Knopf und Lukas der Lokomotivführer en Jim Knopf und die Wilde 13,* 1960 en 1962. Over een jongetje dat met zijn vriend de machinisten Emma de locomotief een reis naar wonderlijke streken maakt. Hier en daar originele vondsten, en nog niet die allesoverheersende levensles. Dat geldt ook voor *Het droomvretertje* en *Stientje Stapper de onvermoeibare schildpad,* twee prentenboeken met prenten van resp. Annegert Fuchshuber en Marie-Louise Pricken.

[Nummer 110]

Sint Welfried

Met de eerste meeuw
in de vensterbank
sta ik gedachteloos : een blauwe
smoele trekt langs ,
een boom wiekt op z'n takken ,
witte doornenbloem , voorbij
ik trek mijn hoofd terug ;
moe hoofd ; het buigt en iemand
neemt het in z'n handen .
o worden zoals gij -
mijn boeken moet ik gaan verbranden .

Wijze van geleide

W.H.C. Smit werd 24 juni 1933 in Soerabaja geboren. Tijdens de Japanse bezetting verbleef hij in het vrouwenkamp te Soerabaja en daarna in het jongenskamp te Semarang. Na de oorlog bezocht hij het Lyceum in Djakarta en later in Nederland het Heymanslyceum in Groningen. In 1952 begint hij zijn studie Slavische talen in Leiden.

Van groot belang tijdens Wilfred Smits studie was de literatuurtheorie van het Russisch formalisme en de linguïstiek van de Praagse school die hij voornamelijk via het werk van Roman Jakobson leerde kennen. Verder kan hier genoemd worden het werk van Amerikaanse critici (zoals bijvoorbeeld Cleanth Brooks), maar vooral de poëzie van Boris Pasternak waarmee hij zich zeer verwant voelde. Zijn doctoraalscriptie had tot onderwerp ‘Pasternak als figuur tussen symbolisme en futurisme’. Wilfred Smit beschouwde zichzelf als een ‘poets poet’ ofwel een ‘minor poet’, waarbij minor betrekking heeft op de kleinere vorm (kort gedicht, kort verhaal) en het kleinere publiek.

Wilfred Smit is enige malen voor studie in het buitenland geweest: in 1953 in een Russisch gezin in Annecy, in 1957 in Zagreb en later nog tweemaal in Novy Sad (ten noorden van Belgrado).

In 1958 deed hij z'n candidaatsexamen. Van juni tot september 1960 was hij in militaire dienst. Sedert 1962 woonde hij in Rotterdam.

In 1965 trad hij in dienst van het Internationaal Instituut voor Sociale Geschiedenis te Amsterdam, terwijl hij ook enige tijd inleidende colleges Russische literatuur in Amsterdam heeft gegeven. Hij had juist zijn betrekking bij het IISG opgezegd om tijd te hebben voor de voorbereiding van het doctoraalexamen, toen hij op 13 augustus 1972 in Rotterdam tengevolge van een hersentumor stierf. Hij is begraven op de begraafplaats ‘Rhijnhof’ te Leiden.

Vanaf voorjaar 1953 stuurt Wilfred Smit regelmatig gedichten naar Simon Vestdijk die er enthousiast op reageert in een correspondentie die loopt van medio 1953 tot begin 1962.

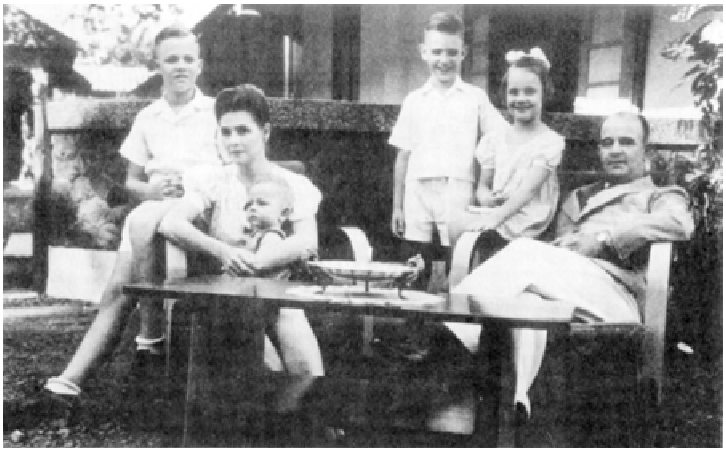
Wilfred ± 10 mnd. met zijn moeder op Soerabaja.

Wilfred circa 1 jaar op Soerabaja.

Zijn eerste gedichten verschijnen in het interacademiale literaire tijdschrift Minerva (1953), de Leidsche studentenalmanak (1954-1957) en in Maatstaf (1956/57). Door toedoen van Vestdijk verschijnt in 1959 de eerste bundel *Een harp op wielen*, met een begeleidend artikel in De Gids. Er volgt een zeer vruchtbare periode tot ongeveer 1962, resulterend in de tweede bundel *Franje* (1963). Daarna heeft hij op een enkele uitzondering na niet meer gedicht. *Verzamelde gedichten* (1971) bevat zes niet eerder gepubliceerde gedichten waarvan vier vertalingen. In 1971 heeft hij de drie vlindergedichten geschreven.

Wilfred circa 1 jaar op Soerabaja.

Wilfred met zijn vader op Djakarta circa 4 jaar.



Wilfred, links, circa 12 jaar in huiselijke kring in Djakarta.

Wilfred, links, circa 16 jaar met moeder, broers en zuster in Djakarta.

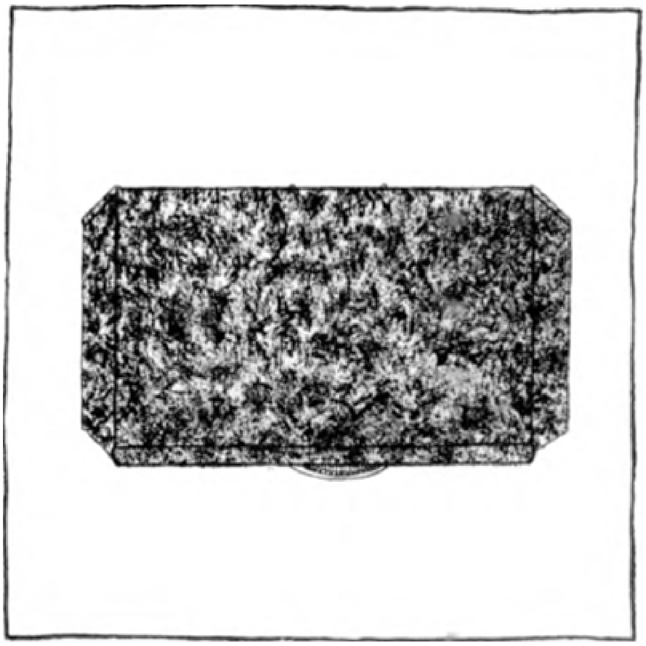
Een jaarclubdiner in het Schuttershoef, 15 juni 1955.

Studentikoze smulpartij in de jaren vijftig.

Herenleed in de jaren vijftig.

Studentenbal in de jaren vijftig.

Studentenjool.



Briefwisseling Wilfred Smit - Simon Vestdijk (1953-1962)
Bezorgd en van aantekeningen voorzien door Peter Morel

Op 29 april 1953 stuurde een negentienjarige jongen een brief met vier gedichten naar S. Vestdijk, die hij als dichter vurig bewonderde. Nu zonden en zenden dichtende jongelieden regelmatig verzen aan meesters en vrienden, al zal een bewondering voor juist Vestdijk als dichter wel meer uitzondering dan regel zijn geweest, zeker in de jaren van de vijftigers.

Dat echter, ondanks persoonlijk wat moeilijke omstandigheden, Vestdijk op 6 mei al een antwoord stuurde met als slotsom: 'Aan uw talent hoeft niet te worden getwijfeld' is op zijn minst opmerkelijk en was voor de jeugdige dichter een belangrijke, zo niet de belangrijkste stimulans om verder te schrijven.

De negentienjarige over wie het hier gaat heette Wilfred Smit en de aanzet voor zowel het schrijven als het publiceren van zijn binnen de Nederlandse poëzie uitzonderlijke *Verzamelde gedichten* en met name van zijn eerste bundel *Een harp op wielen* is direct te vinden in de briefwisseling met Vestdijk. Deze volgt hieronder volledig, voor zover nu bekend.

Vestdijk gaf niet alleen allerlei adviezen en moedigde verdere produktie steeds aan, hij wilde op een gegeven moment (24 januari 1956) 'deze dingen nu wel eens in druk zien'. Vervolgens schreef hij in De Gids van juli 1959, onder de titel 'Meesterlijk maniërisme' (zie p. 00), uitvoerig over Wilfred Smits debuut, nog vóór de bundel was verschenen. Hoe moeizaam overigens de weg naar de uitgave van deze eerste bundel was, kan, tot troost van menig debutant, in deze briefwisseling ook heel nauwkeurig worden gevolgd.

Nog aardiger is dat nu, aan de hand van deze brieven, heel precies kan worden nagegaan, hoe de jonge Wilfred Smit zijn literaire werk stelde onder het patronage van de bewonderde meester: de gedichten die Vestdijk minder of helemaal niet goed vond publiceerde Wilfred nooit, een deel ervan was tot voor kort zelfs nog totaal onbekend: ze zaten bij de brieven aan Vestdijk uit 1953 die onlangs te voorschijn zijn gekomen uit het Vestdijk-archief en ze verschijnen hier voor het eerst; ze zijn ook opgenomen in de recente uitgave van het *Verzameld Werk.*

De gedichten die Vestdijk wél waardeerde, maar waarbij hij op zwakke punten wees, veranderde Wilfred en zelfs bij de samenstelling van de bundel *Een harp op wielen* had Vestdijk een belangrijke stem in het kapittel.

Het aardigste aspect van deze briefwisseling vind ik nog, dat de lezer een blik wordt gegund in de 'keuken' van een dichter die algemeen toch als moeilijk wordt beschouwd en die juist van het weglaten een kunst maakte: Wilfred Smit die als het over zichzelf of zijn werk ging graag een geraffineerde maskerade opvoerde, had hiertoe tegenover Vestdijk kennelijk geen behoefte. Men vergelijke maar eens de eerste brief met de latere, waaruit de letterlijke en figuurlijke 'omtrekkende' bewegingen bij het begin van het contact helemaal zijn verdwenen.

De brieven, geschreven door Vestdijk bevinden zich in de literaire nalatenschap van Wilfred Smit. De brieven, geschreven door Wilfred Smit in 1953, met de erbij behorende gedichten zijn door Harry G.M. Prick, conservator van het Letterkundig Museum en Documentatiecentrum te 's-Gravenhage, opgediept uit het Vestdijk-archief, dat aldaar is ondergebracht. De brieven van Wilfred Smit aan Vestdijk van ná 1953 zijn helaas niet teruggevonden.

L.B. 29-4-'53

Geachte m. Vestdijk,

Er bleken zich bepaalde moeilijkheden voor te doen, bij 't schrijven van juist deze brief. Een ervan was, zo geconcentreerd en klaar mogelijk uiteen te zetten, wat het doel van dit schriftuur is. Verder moest ik er op toezien, mijn eigen bedoeling pittoresque uit te stallen; last not least, het moet u overtuigen: kortom, ik vond het moeilijk mijn epistolaire houding in dezen te bepalen. Zonder twijfel zal ik herhaaldelijk in de toon van een 16 jarige vervallen. U moet dus in gedachten corrigeren. Ik ben negentien jaar, met reeds een indrukwekkend curriculum vitae. Dit is echter pour faire show. Ik 19 jaar. Er zou nog veel op kunnen volgen, behalve dat ik fervent de litteratuur aanhang. Nu ben ik evenwel zo arrogant geweest, zelf mee te willen doen. Voorshands nog in poëzie. En dan - hoe kan het anders - ik ben discipel - van een heel groot man; het is aan te nemen dat uzelf hem het beste kent. Dit alles zou nog met kinderziekten te verwarren zijn, ware het niet... En wat het nu wel is, wil ik persoonlijk van u horen. Een confrontatie kort en goed. Natuurlijk had ik u verzen kunnen toezenden zonder meer. Ik geloof echter dat daaruit nog niet valt op te maken, of ik nul ben, ja dan nee. Bovendien weet ik, dat een gesprek met u mij van bepaalde illusies en vooroordelen verlossen zou, om er niet van te spreken dat het misschien het vaste, finale punt in mijn puberteit zal betekenen.

Naar Vestdijk gaan, zonder dat hij dit wenst, is uilen naar Athene brengen. Dat merkte ik de vorige keer. Om helemaal eerlijk te schijnen, zal ik het u vertellen. Anderhalve maand terug, heb ik zonder meer geprobeerd u een bezoek te brengen. De dame, die via 't raam met mij afhandelde, zei dat u niet thuis was, naar A'dam. Bovendien deed u het toch niet, zo zonder aankondiging, en met misschien nog niet. Ik was wantrouwig geworden na mijn Odyssee (ik wist uw juiste adres niet) en na dat Doorn in de coniferen. Ik zei, om haar zachter te stemmen - ik ben er helemaal voor uit Groningen gekomen (dat was niet waar, niet meer waar, toen woonde ik al in Leiden). Een en al spijtigheid was ze, en beslist. Het volkomen improvisoriale van m'n bezoek, had er een grote charme van uitgemaakt. Ik had slechts met één mogelijkheid méér rekening moeten houden: absentie, Amsterdam. Zo zit ik dus nu nog steeds met jeugdige litteraire aspiraties en illusies.

Opdat u toch nog iets van mij weet - een paar gedichten. Verder laat ik het aan u

t.à.v.
Wilfred Smit

P.S. Ik ben gèèn student Nederlands.

Oiseaux tristes Ravel

Aan de ontreddering voorafgegaan:
verloren, twee vleugels twee veren
en het evenwicht.
Onbeschrijvelijk verwoest trof ik hen aan
binnen dit gedicht -
waren gevlogen
voor men van deernis weten kon
en maakten nog een slagzij in de zon.

Lantaarn

Elke kleine mottenziel
werd tot bedelaar
aan zijn harde ruiten.

Het is de oude totempaal
van nachtbrakers en gnomen -
en wij, die langs hem komen
vanuit lichte tavernes,
horen in de nachtwind ‘ça ira,
on les pendra à la lanterne.’

Vrouw

Met haar ben ik als wrakhout
aangespoeld op d'eerste scheppingsdag -

Hierna was nog een onderhoud
met haar, voor lange tijd: zij dacht

mij weer te treffen bij de Hesperiden,
waar wij nooit bij elkander kwamen.

De tweede ijstijd zijn we samen
als moraenen naar het zuiden afgezakt.

Nog voor de laatste pyramiden
was onze weg voorgoed vertakt.

Verder spoor heeft tot voor kort ontbroken;
maar onlangs nog met Kerstmis,

werd er door haar en mij een nieuwe
generatie kaarsen aangestoken.

Scarlatti

De vensters zagen wellicht
uit op het Sixtijn;
toen men z'op eenmaal dicht
deed en de weerschijn
nog even aan de fresco's hangen bleef,
zag men twee kleine handen
noteren tussen de guirlanden
Ave Maria's die hij nooit schreef.

P.S2.
Verzoeke dit voor lief
te nemen -
ik typ nog slechter
dan dat ik schrijf.

W.S.
Den Heer W.H.C. Smit

Noordeindsplein 8a
Leiden

Doorn 6-5-'53

Geachte Heer Smit,

Vanmiddag vertrek ik naar Zeist om geopereerd te worden. Aangezien ik niet weet wanneer ik weer zal kunnen schrijven en een uitblijvend antwoord na een dichte deur wat al te cumulatief vind, wou ik u even zeggen, dat ik uw verzen met meer dan gewone belangstelling gelezen heb. Vooral het eerste trof mij. Stuurt u eens wat meergedichten, indien u daarvoor voelt. T.z.t. hoop ik u dan ook enkele regels détailcritiek te doen toekomen. Aan uw talent hoeft niet te worden getwijfeld.

Met vr. gr.
(S. Vestdijk)

Torenlaan 4
Doorn

Geachte Heer Vestdijk,

Dankbaar als ik u ben, dat u, zeer gepresseerd, niettemin de moeite heeft willen nemen mij van uw belangstelling te doen weten, breng ik u hierbij mijn hartelijke wensen over, voor een fortuinlijke behandeling en een spoedig herstel.

U zult zich kunnen indenken dat ik met uw bericht 's morgens, een prettige dag tegemoet ging.

Mijn omgeving denkt nu wel dat ik erg zelfverzekerd ben, maar dat is voor 't merendeel pose - iets van u te horen over mijn verzen, heeft me naar buiten uit minder eigenwijs gemaakt, zou ik durven zeggen, innerlijk voel ik me een beetje sterker staan.

Mijn brief die geëxalteerd en verward moet zijn geweest, heeft u genomen voor wat zij was; ik maak u mijn excuses.

Verder hoop ik dat u het niet al te onaangenaam vindt, dat ik nu reeds iets laat horen: de haast van het geval wilde echter niet alleen gretigheid (en 't is toch wel erg verleidelijk!), maar ook beleefdheid zijn.

T.z.t. zal ik misschien wel van u horen, en wellicht ook op mijn vraag, wat u van de ‘Archibald Strohalm’ denkt, als het niet te onbescheiden is. Ik laat nog enkele verzen volgen. Nogmaals de beste wensen voor uw beterschap,

t.à.v.
Wilfred S.

Zuil

Thomas van Aquino
heeft bij mij stilgehouden,
een aantekening gemaakt:

twee eeuwen lang bezat
een kluizenaar mijn top;
als hij te sterven bad,
lichtte goedertieren god
zijn hand een weinig op -

toen is de man verdwenen
en rode muurbloemen
hingen van mijn kapiteel.

Nocturne

Vanuit vier stadsklokken
komt lento lento grave
een kleiner uur;
in 't melkglazen trappenhuis
vlammen zwavelstokken,
éen voor mevrouw
éen voor meneer
en de portier die weer z'n kluis
inklom verstrijkt allegramente
de derde voor zichzelf.

Michel

Wij waren deelgenoot;
wat tellen jaren in het fond
van een nazomerdag?
het grasveld hield een rozenklit
als nagedachtenis:
de weerwolf van het tegelpad
had ik voorgoed verjaagd -
een dubbelster heeft heel
die avond op ons neergezien.

Water-music

De music-hall wordt in het water
uitgerekt tot galerijen van pleizier,
zo weergaloos weerkaatst, en later
zoeken er maanvissen hun stil vertier.

Zij, de eens joyeuze varens-
gasten, staan vervormd en waterbleek
aan vensters die vervloeien gaan,

showboat (die verdronken is) staat er
in gouden letters aan de romp - maar hier
stel men descriptie uit tot later -:
het orkest kwam bovendrijven onder 't wier.

soms springen met een bellenbaan
nog klanken los en twee lantarens
die ook mee weerkaatst zijn worden week.

Lys-de-France

Een stormnacht woei van het stadhuis
dat wapenschild tot gruis:

de lys-de-France kwam in
de ochtend met de blaren aan;
ik zag jou peinzend buiten staan,
haar uit de tanden beuren
van een hark, maar toen ik kwam
wilde ze al niet meer fleuren.

Als Vestdijk eind juni, na zijn operatie, gelegenheid heeft de heer W.H.C. Smit te schrijven, krijgt deze dan ook wel een karakteristiek antwoord.

Karakteristiek voor Vestdijk is niet alleen het ingaan op allerlei kleine détails, maar ook het gefundeerde wikken en wegen: ‘Oiseaux tristes’ en ‘Scarlatti’ vind ik goed, ‘Lantaren’ iets minder, ‘Vrouw’ slecht en dan volgt de toelichting. Vestdijk wikte en dienovereenkomstig beschikte Wilfred. De eerste twee gedichten komen terecht in de bundel *Een harp op wielen*, de laatste twee worden nooit gepubliceerd.

Of de kritiek van Vestdijk in alle gevallen zonder meer gevolgd moet worden, laat ik in het midden. Persoonlijk vind ik het gedicht ‘Vrouw’ niet de akelige opsomming die Vestdijk erin ziet, maar de misschien nog niet in alle opzichten geslaagde verwoording van een bij Wilfred Smit heel belangrijk thema. Ook het verwijt, dat het gedicht ‘Lantaarn’ eigenlijk uit twee gedichten bestaat kan ik niet helemaal volgen. Wilfred Smit schrijft in zijn antwoord trouwens een treffende ‘Oratio pro domo’, maar publiceerde het gedicht intussen toch maar nooit.

Het is echter wel opvallend, dat Vestdijk Wilfred Smit van meetaf aan toespreekt als een volwassen dichter en niet als iemand die wel talent heeft, maar het toch nog allemaal heel goed moet leren. Dit uitgangspunt van Vestdijk, dit respect voor het werk van Smit is de basis van het bijzondere contact dat later tussen beide dichters ontstaat en vormt de grondslag voor het groeiend zelfvertrouwen van de verder nog zo onzekere Wilfred Smit.

Den Heer W.H.C. Smit
Noordeindsplein 8a
Leiden

Doorn 26-6-'53

Geachte Heer Smit,

Nu de gevolgen van mijn operatie tot het verleden beginnen te behooren, vind ik gelegenheid u iets te schrijven over uw poëzie.

In het beknopt beeldende genre vind ik uw gedichten van een zeer reëel talent blijk geven. De zwakke kant lijkt mij nog een zekere slordigheid, voor zoover die boven schoolmeesterlijk peil aan te toonen is. Ik bedoel dus niet het vergeten (of verwaarloozen) van een versvoet en dergelijke grapjes; ik bedoel zwakke regels waar u het kennelijk beter kunt. Voor rijmdwang moet u *erg* oppassen!

Het is merkwaardig, maar misschien geen toeval, dat uw beide zendingen 'gemengde' indrukken achterlaten, en ongeveer in de zelfde verhouding. 'Oiseaux tristes' en 'Scarlatti' vind ik goed, 'Lantaren' iets minder, 'Vrouw' slecht. In de tweede zending is de verdeling minder gemakkelijk aan te geven; men zou hier regels tegenover elkaar moeten stellen; ronduit slecht is geen enkel vers hier (behalve misschien toch Music-Hall), en in alle vijf staan prachtige dingen.

Misschien mag ik enkele losse grepen doen. In 'Oiseaux tristes', een ongewoon navrante verbeelding, vind ik de regel binnen dit gedicht' teleurstellend en afgezaagd. Dit bezingen van het gedicht zelf is al zoo vaak gedaan, en, wat beslissend is, het past hier niet bij de rest. Regel 2, 3, 4 en 8 buitengewoon! 'Lantaren' bestaat eigenlijk uit twee (mooie) gedichten. De mot, de nachtbrakers; wie worden nu opgehangen? Een vrij onnoozele vraag, maar die toch ongeveer weergeeft wat dit gedicht aan onbevredigends heeft. 'Gnomen' vind ik willekeurig; of hier van rijmdwang sprake is, valt niet uit te maken (wellicht ook niet door uzelf!). 'Vrouw': dergelijke akelige opsommingen vind ik een beleedigen van uw talent. Excusez. 'Scarlatti' *bijna* volmaakt! Het kleine zwakke puntje zit weer in een rijmwoord: 'wellicht'. Men kan zich gemakkelijk verbeelden, dat dit iets beteekent; ik hou het ervoor, dat de beteekenis alleen maar schuilt in 'dicht', dat erop rijmen moet. In het genre, dat u beoefent, hoeft u zich m.i. niet te geneeren voor rijmlooze regels. In andere gedichten doet u dit ook niet.

'Zuil' is weer best. Drie bedenkingen. Ik las eerst: lichtte god de hand *van de kluizenaar* een weinig op, maar deze onzekerheid kan natuurlijk aan mij liggen (ik las deze verzen vier dagen na mijn operatie!). 'Kluizenaar' voor styliet geeft éven een ongewenschte wrijving met het taalgevoel: een kluizenaar zit in een kluis. Muurbloemen vind ik iets te gemoedelijk voor dit huiveringwekkende slot. Ik ben *niet* van meening, dat u met de traditioneele acanthus rekening had hoeven te houden. 'Nocturne': 'lento lento grave': een vondst! (en ook mooi van klank) Als geheel zeer persoonlijk en overtuigend! 'Michel' cryptisch, goed en slordig. 'Fond', hield 'de weerwolf *van* het tegelpad' maken niet de indruk van het eene noodzakelijke woord op de juiste plaats. Dat hoeft ook niet altijd, maar in poëzie als de uwe wel. 'Water-music' buitensporig ongelijk! 'Galerijen van plezier' leelijk. 'Water'-'later': afgezaagde rijmwoorden; Anthonie Donker was daar altijd sterk in. 'Weergaloos' klinkt best, maar is eigenlijk een dooddoener. Tweede strofe voortreffelijk! Wat dan volgt is van een rommeligheid, waarbij men zich het gelaat omhult. Slot ook niet zoo best. U heeft hier meer gezien dan weergegeven. 'Lys-de-France' goed, mooi. Op 'fleuren' heb ik even zitten staren. 'Taalkundig' is het fout, en er zijn ongewenschte (studentikoze) associaties. Men is voor zulk een eindwoord, dat bovendien zoo belangrijk is voor de zin van het gedicht, altijd wel extra streng.

Dat uw poëzie vaak leelijk van klank is, constateer ik in egale gemoedsrust; 'men' zou het u kunnen verwijten; de ergste excessen (in 'Water-music' met name) zouden altijd nog wel vermeden kunnen worden.

Het interesseert mij, of u nog meer pijlen op uw boog heeft. Dit wil intusschen niet zeggen, dat ik een nieuwe bezending van deze korte, sterk beeldende en naar het laconische strevende gedichtjes te zijner tijd niet op prijs zou stellen.

Met vriendelijke groeten, uw

(S. Vestdijk)

S. Vestdijk
Torenlaan 4
Doorn

Dat Vestdijk wel gelijk had met zijn benadering van Wilfred Smit als een veel meer dan middelmatig debutant blijkt uit het antwoord dat Smit geeft op diens detail-kritiek en vooral uit de manier waarop hij van dit antwoord een kleine ‘poëtica’ weet te maken. Wilfred Smits grote onzekerheid in poëticis van de andere kant blijkt uit zijn angstvallig zoeken naar ‘voorouders’, waarbij hij zich ook nog vergist en Kelk schrijft waar hij Kemp bedoelt. Daarbij ligt het uitspreken van de hoop dat Vestdijk zich zijn peetvader zal voelen hem op het puntje van de pen, zoals er trouwens meer maar half uitgesproken wordt in deze heel bijzondere brief.

L.B. 30-6-'53

Geachte Heer Vestdijk,

Weinig had het gescheeld of uw schrijven, waarvoor ik u dank, was hopeloos heen en weer blijven zweven tussen Biarritz en Leiden: ik moest na een week halsoverkop de côte basque ontvluchten vanwege de duurte. Nu vond ik de brief na een avontuurlijke liftpartij gelukkig nog thuis, met nog een paar prettige epistels.

Het is achteraf niet meer te controleren, maar het doet me plezier, dat op enkele uitzonderingen na, de waardebepaling door u van mijn verzen, dezelfde is als die van mij.

Over 'Lantaarn': ik geloof dat mijn verzen veelal insinuaties zijn (meer dan gewoonlijk)- aan de lezer de conclusies latend. De gegevens- de mot, mogelijk slachtoffer van de lantaarn; de nachtbrakers, geconfronteerd met dezelfde lantaarn. Een parallel verderf, niet nader uitgesproken, geïnsinueerd slechts (ik zeg niet dat de mot crepeert!, niet dat de nachtbrakers opgehangen worden! Slechts dit - zoals de mot tegen de lamp vliegt (dat doen ze nogal es) zo kunnen de nachtbrakers qualitate qua wel es tegen de lamp lopen. Dat dit vers dus bestaat uit twee delen van één vergelijking meet enkel en alleen opgemaakt worden uit *ça ira, on les pendra à la lanterne* (de geïnsinueerde dreiging, met terugwerkende kracht, geldend voor beide leden van de vergelijking, elkaar dus versterkend) niet twee gedichten dus, maar *één*!

De bewijsvoering zal een vrij rommelige en weinig steekhoudende indruk maken; ik zou het moeten vertellen.

Ik geloof dat ik mijn 'versjes' zeer goed zou kunnen verdedigen en haast ieder woord verantwoorden, mits ik me voldoende duidelijk leerde uitdrukken. Zelfs de weerwolf *van* het tegelpad, en ook *wellicht* in 'Scarlatti': een lichtelijk archaïserend 'misschien', om het vers op hypothetische schroeven te zetten, het los te maken van zichzelf, te doen stijgen - en ik weet immers ook niet of Scarlatti, die te Rome in de Sixtijn zoiets als cantor is geweest (een tijdlang geloof ik maar, na of voor z'n verblijf in Spanje), wel appartementen had die op de Sixtijn uitzagen! Z'n muziek heeft me voorgestaan (een hele kleine sonatine in casu, en dat wat ik van hem weet (niet veel)) toen ik er aan bezig was. Ik zou willen weten hoe schoolmeesterachtig het is te verklaren dat ik al mijn gedichten zou kunnen duiden! De slordigheid in mijn verzen beaam ik direct. Op sommige plaatsen ervaar ik die ook, maar kan de moed niet opbrengen te gaan snoeien, of ben al aan iets anders bezig: ik werk soms koortsachtig alsof ik m'n 25e niet zou halen. Mag ik uit de laatste alinea van uw brief opmaken dat de romancier in u sprak bij dat 'meer pijlen op uw boog' of bedoelt u een ander genre vers, wat ook kan, tenminste van mij uit bezien, want ik geloof dat ik bezig ben me los te maken uit wat men hier wel mijn procedee genoemd heeft. Ze zeggen - het zijn altijd op een of andere manier metamorphoses en mirakels bij jou, e.a. de muurbloemen, de kleine handen, lys-de-France (in omgekeerde richting).

Ik zal in elk geval een kleine proeve van onbekwaamheid meezenden in het prozaïstische.

Voorlopig is alles nog wat kortademig (ik ben aan een roman bezig, of nog niet bezig). Nog één vraag s.v.p., ben ik dus, naar genre dan altijd, in de buurt van Kelk? Guillaume v/d Graft (tenminste 'in Exsilio') of in uw vaarwater?

Misschien is het erg dom dit te vragen, en geef ik hiermee blijk van een ontzettende ignorantie en bijziendheid in poëticis, maar ik zou het graag weten. Ik weet wel dat men mij ietwat out of date vindt, een niet-experimenteel - maar in een verre toekomst wil ik de synthese beproeven. Ik dank u nogmaals voor uw welwillende aandacht.

t.à.v.
Wilfred S.

P.S.
vergeeft u mij
de stijl en voorwaar
mijn toonbeeld van calligraphie
W.S.

Stilleven

Wat men voor vrienden klaarzet
die niet teruggekomen zijn,
daarbij de tijd die onverkort
is weergegeven bij een sigaret,
met op de achtergrond benauwenis
van 't signatuur dat kleiner wordt;

dit alles onder licht dat langer
niet van lampen of van vensters is
maar van Renoir geleend.

De werkster

Vreemd zoals vandaag
de straat wordt uitgediept,
reeds na de derde laag
(aldus de werkster;
uit haar handen krijgt elk ding z'n naam
wastafel stof het open raam) -
moet men op botten zijn gestoten,
't is helemaal niet uitgesloten
dat er nog meer naar boven komt.

door 't raam kruipt het geluid van spitten,
ik zwijg verveeld; als zij verstomt
weet ik - nu ziet ze eindelijk
in 't gordijn de scarabeeën zitten.

In de brief van 21-8-1953 is een duidelijke toenadering van Vestdijk tot de jonge Wilfred Smit bespeurbaar: hij ontkent geenszins de verwantschap met zijn eigen poëzie, hij eindigt zelfs met onomwonden zijn sympathie voor dit genre uit te spreken, waardoor hij van de ene kant bang is te weinig kritiek te hebben door een te groot enthousiasme, maar van de andere kant te veel kritiek, omdat het beste woord op de beste plaats hem zelf zo ter harte gaat, hij er te veel onmiddellijk zelf bij betrokken is. Wilfred is zó blij met Vestdijks reactie dat hij hem meteen terugschrijft en hem vraagt of hij aan hem het gedicht 'Hölderlin' mag opdragen.

Bovendien blijkt 'een vrindje' met Wilfreds gedichten naar uitgevers gestapt te zijn.

Uit Vestdijks vrijwel onmiddellijke reactie blijken twee zaken: ten eerste dat hij de opdracht op prijs stelt en ten tweede, dat hij een spoedige verschijning van een bundel van Wilfred Smit, eventueel door bemoeienis van Greshoff, als een te verwachten gebeurtenis beschouwt.

Den Heer W.H.C. Smit
Noordeindsplein 8a

Leiden

Doorn 21-8-'53

Geachte Heer Smit,

Het wordt tijd voor een antwoord op uw brief en zending van 30-6. Wat u schrijft over de verstaanbaarheid van uw verzen voor uzelf is begrijpelijk genoeg en goed te volgen; maar het gaat er meer om, of de lezer door de desbetreffende wendingen gepakt wordt, of in twijfel blijft wat de ‘schoonheidsontroering’ aangaat - een wat oudbakken omschrijving, maar die mijn bedoeling ongeveer weergeeft. De namen, die u noemt, kan ik in verband met uw poëzie niet dadelijk thuisbrengen. Dat er verwantschap met de mijne bestaat, is me niet geheel ontgaan, maar dat is voor de man zelf altijd moeilijk te beoordelen. Van der Graft heeft wel iets van u, of u van hem. Kelk? Nu ja, Kelk. U bedoelt toch niet zijn tweedelige werk over de Nederlandse poëzie? Ik wou nog zeggen, dat mijn belangstelling naar ander werk van uw hand stellig óok betrekking had op poëzie van een ander genre, maar dat dit in het geheel geen motie van wantrouwen inhoudt. Zoo er al van een ‘procédé’ gesproken kan worden, dan is het toch duidelijk, dat u binnen de grenzen daarvan een groote verscheidenheid

weet te bereiken. Forceert u zich vooral niet in andere richtingen.

Het prozastuk vond ik vermakelijk genoeg, maar niet geschikt om er eenigerlei prognose op te funderen. Dit houdt echter geen verkapte afwijzing in. Van twee der gedichten vond ik ‘De werkster’ verreweg de beste; zeer suggestief, en eigenlijk niet tot dérailcritiek aanleiding gevend (wat altijd jammer is; de volmaaktheid ontmoedigt, volgens Valéry). In ‘Stilleven’ wordt stellig een impressie overgebracht; mij hinderen de twee abstracta ‘tijd’ en ‘benauwenis’, die ieder voor zich op een tamelijk bruuske wijze met concreta (‘sigaret’ en ‘signatuur’) in verband worden gebracht. Zooiets kan fraaie effecten geven, maar hier hapert iets. De verwoording is wat mat, in vergelijking met andere gedichten; toch vind ik het geen uitgesproken zwak specimen van uw kunst. Ik weet niet, of ik u al schreef, dat ik van huis uit voor dit genre veel voel, en dat dit eenerzijds tot ‘overschatting’ zou kunnen leiden, anderzijds de neiging bij mij wakker roept tot het wikken en wegen van allerlei speciale wendingen.

Met vriendelijke groeten,
(S. Vestdijk)

S. Vestdijk
Torenlaan 4
Doorn

L.B. 22-8-'53

Geachte Heer Vestdijk,

Er zijn redenen te over u meteen terug te schrijven - ik veronderstel dat ik er de eerste tijd niet meer toe zal komen (waarschijnlijk ‘vier’ ik dit jaar mijn entrée in het corps), en bovendien heb ik hier een paar verzen die ik u without further delay wilde laten zien. Wat Kelk aangaat, ik heb bedoeld: Kemp, Pierre. Ik vermoed wel weer erg aanmatigend te werk te zijn gegaan, door drie illustere litteratoren als de welbekende feëen aan mijn wieg te willen laten staan. Dat komt meer voor bij mij, en het is niets dan een houding, een verkapte onzekerheid, die aanmatiging. Wie er doorheen kijkt, kan mij nog wel accepteren.

U ziet, ik ben alreeds vervuld van de ware groenen-geest. Op Kemp's poëzie ben ik erg gesteld, op ds. Barnard iets minder. Mijn bewondering voor S. Vestdijk is af te lezen uit de mate waarop ik nog steeds kapot ben; van het vers ‘Maraboe’ e.a. uit *Klimmende Legenden.* Het zou 't platonisch ideaal kunnen zijn van mijn gedichten. Iets anders. Een vrindje is zo ongeveer achter mijn rug bezig een bundel uit te geven voor mij. Hij had geloof ik Greshof aangeschreven; het antwoord verbleef wat lang; maar de goede man bleek een tijdlang aan ‘virus-infectie’ te lijden, zoals hij 't zelf noemt. Z'n oordeel over mijn verzen luidde niet onaardig en meer geschreven woords zou volgen. Intussen greep het vrindje ook een uitgever bij de kladden, v. Oorschot, die de bundel in spe, geloof ik, zoek heeft gemaakt; tevoren had hij nog Alice van Nahuys in de arm genomen, die afwijzend beschikte. Deze juffrouw onderkent blijkbaar geen poëzie als zodanig, zolang het geen commerciële winstpunten oplevert. Daarover ging het echter niet. Wanneer, indien Greshof tenminste de andere copie ook niet zoekmaakt, er nog iets van die verzenbundel zou komen, wilde ik met duizendeneeén veranderingen en ruilingen ook nog het vers ‘Hölderlin’ opnemen. Dat gedicht wou (2×) ik van het etiket: voor S. Vestdijk voorzien, als u het vers goed vindt tenminste. Ik geloof namelijk dat niemand beter dan u dat vers

zou kunnen plaatsen, waarderen. Overigens merkte ik gister nog dat er meer Hölderlin's in omloop zijn, o.a. in 'Hypnodrome' van F.W. Hermans, het kan ook moeilijk anders want het is een aangrijpend gegeven. Waarna ik u groet en bedank voor uw brief van 21-8-'53.

t.à.v.
WSm

P.S.
Overigens heb ik slechts
3 initialen, op de enveloppe
stond behalve W, H, en C
ook nog een S voor de naam.
W.

Hölderlin

Soms was hij op een zwart triëre
ingescheept; en ieder maal had men gezegd -
zij zullen het met u proberen
als eens met Dionysos,
in gedachten leunend aan de plecht.
maar de demonen op zijn schouder,
legden hem veilig, nauwlijks ouder
neer bij het eiland Melos,
waar op een doorlucht concours
hij telkens om zijn leven dichten moest.

Nocturne II

Het rijdt door de laan
als met kinkelende bellen
uit de verlichte remise
der kerstnacht vandaan:
laatgangers vallen de schellen
voor ogen en gaan
over één ijsnacht wanneer
zij passeren - ruim baan
voor de speelgoedhonden
die bij nacht voor arme
kinderen bedelen gaan!

Slotpark

Toen onder noordenwind
de sparappels hun tocht
begonnen door de vijvers,
de pauwen waren afgedaald
van hun roodstenen muur,
verschoof de zonnewijzer
't hele uur- ten teken
dat de koningin 't gesprek
geopend had met de peon
wiens handen wonderzacht
met paarden konden zijn.

Thuisrit

De jachtstoet heeft multicouleur bewogen
van z'n prent; er gaat dat spoor
tussen vermiljoen bosschages door
tot per schalmei de burcht wordt aangezegd
en lieve tweekleur van HAAR ogen,
waarin weer een hert is bijgelegd,
elegisch groet vanaf de tinnen -

WEL, DAGOBERT, IS ALLES BINNEN?

Den Heer W.C.H. Smit
Noordeindsplein 8a
Leiden

Doorn 25-8-'53

Geachte Heer Smit,

Ik schrijf u dadelijk terug om u te zeggen, dat ik de opdracht gaarne aanvaard; het zou kunnen zijn dat u de kopij dezer dagen terugkrijgt, en ik wou u niet zoo lang laten wachten als de vorige maal. ‘Hölderlin’ heeft bijzondere momenten; ‘Nocturne II’ vind ik nog beter (maar waarom ‘als’ in de 2e regel niet weggelaten, en inplaats van ‘en gaan’; ‘zij gaan’, anders vallen de schoolmeesters u lastig), ook de beide andere bevielen mij goed, vooral de slotregel van ‘Thuisrit’, die ik nogal humoristisch vind.

Kemp komt beter uit. Maar van (aanwijsbare) invloed is toch geen sprake, vind ik.

Met vr. gr.
(S. Vestdijk)

Torenlaan 4
Doorn

Wilfred Smit gaat nu voor het eerst over ‘zijn’ bundel spreken, waar het in zijn vorige brief (van 22-8-'53) nog heette dat een vrindje zo ongeveer achter zijn rug voor hem doende was met de uitgave van een bundel voor hem. Ook gaat hij nu uit zijn produktie selecteren met het oog op de bundel.

Wel ziet hij, aangezien van Greshoff c.s. niets meer wordt vernomen, de uitgave bepaald nog niet meteen zo zitten. Dit houdt trouwens ook een seintje in de richting van Vestdijk in om misschien zijn gezaghebbende stem eens te laten klinken. Hetgeen deze later ook heeft gedaan.

L.B. 6-10-'53

Geachte Heer Vestdijk,

Nu het blijkt dat ik de groentijd heb overleefd (al sinds een week in totale apathie doorgebracht), is een van de eerste dingen die ik heb willen doen, u bedanken voor uw verrassend en plezierig schrijven van 15-8-'53! Dat u het vers in opdracht aanvaardde, vind ik erg prettig. Zou ik daarom mijn corps-proeftijd doorgekomen zijn. Het heeft me namelijk een verstevigd zelfverzekerdzijn gegeven, dat ik tijdens het groenen heel goed heb kunnen gebruiken.

Grappig is ook dat dit jaar de zoon van du Perron is aangekomen, Alain, een plezierige kerel, ontzettend eigengereid overigens. Wat mijn ‘bundel’ aangaat, ik zie voorlopig niet veel lichtpunten. Greshoff laat niets meer van zich horen, de andere copie is spoorloos; hoe kan ik correcties aanbrengen gaan? Verstandig lijkt me dan ook, me vooralseer litterair uit te geven binnen het corps, (zoals ik al deed in het interacademiaal tijdschrift Minerva) in de Almanak en derg. In verband daarmee wilde ik u verzoeken - wanneer u het niet meer hebben mocht, n'importe - dat ‘Vinegar’ te retourneren, voor 15 oct. s.v.p., tenminste als ik u niet teveel presseer en u er de moeite voor zou willen nemen. Ik wil coûte que coûte publiceren (dat is niet waar, de centen nijpen altijd!) - het zou me rustiger maken.

Ik heb nog altijd het idee dat ik op een of andere vreemde wijze te laat zal komen, niet zal kunnen afmaken. Ook nog dit, wanneer ik de kwalijke regel <binnen dit gedicht> uit oiseaux tristes eens vervangen zou door <binnen 't weerbericht>. Of zou dat de overige regels nog meer geweld aandoen? Ik wil u verder dank zeggen voor de correcties in ‘Nocturne II’; dit is inderdaad een van de verzen die me de meeste voldoening gegeven heeft, ook bij herlezen. Vergeeft u mij de uitweidingen en de slordige haastige script: ik moet vanavond (-nacht) in Utrecht gaan vechten, de traditionele invasie van Leijenaren in Delft is niet doorgegaan. Volgen nog een paar verzen, waarvan ik ‘Ninivé’ wel in de ‘bundel’ zou willen opnemen.

steeds uw W.S.

Ninivé

Op de sterrenwacht
vergaderen de kraaien,
of er ook iets afvallen zou;
dezer dagen is er 's nachts
ook kindermarkt en waaien
vlugschriften uit elk raam.
binnen één hiervan - turend
naar de plek waar telkenjare
een plezierboot op de gracht vergaat -

zitten nog twee meisjes gestyleerd,
maar zonder geld om mee te varen.
wellicht blijven zij gespaard.

Maanziek

Er moet een binnenweg genomen
zijn. men heeft uit het lantarenlicht
hen weggelokt, dit kan.
of het is door de maan gekomen
zegt mijn vriend, en zijn gezicht
staat weer gewoon nu
man en hond terechtgekomen
zijn, maar het zij hier bericht:
omdat een blauw muildier ons
is achteropgekomen
zijn wij gezwicht.

Landhuis

Nog stiller hing
hij aan de vlieren
om het oude huis -
demoiselle schemering
die hij zo graag
onder haar rokken
had gezien, verdween
daar in de kieren -...
des andren daags
wierp hij, de wind,
bij een ligusterhaag
drie hypotheekpapieren
neer op 't grind.

Le retour du Colombe

Het brakwater geeft schelpen
op, de mastbossen wiegelen
vertederd heen en weer -
't is om een gipsen duif
die hier een witte veer
liet, toen zij was ontkomen
aan de stucadoors en van 't
plafond werd afgenomen,
waar zij tussen druiven
en een amor hing:

Den Heer W.H.C. Smit
Noordeinsplein 8a
Leiden

Doorn 11-10-'53

Geachte Heer Smit,

Ingevolge uw verzoek stuur ik u hierbij ‘Vinigar’ terug. Jammer van de publicatiemoeilijkheden; waarom probeert u het niet eens in een literair tijdschrift?

Maar een almanak is niet zoo'n gekke ‘oefenschool’, en u heeft illustere voorgangers gehad, Nijhoff b.v.

Van de vier verzen prefereer ook ik ‘Ninivé’. ‘Maanziek’ vind ik het minst, maar evenals de 2 andere bevat het opmerkelijke détails. Alle 3 behooren zij tot uw ‘betere’ gedichten, en ‘Maanziek’ misschien alleen niet door het onduidelijke van de situatie, niet zoozeer omdat er bepaalde ‘fouten’ aan te wijzen zijn, - toch altijd een hachelijke onderneming!

‘Binnen 't weerbericht’ vind ik wel een verbetering, maar niet om over te juichen. Persoonlijk zou ik de voorkeur geven aan ‘als laatste weerbericht’ (suggereert het dreigende van de ‘ontreddering’: er komen zelfs geen weerberichten meer door), en dan ‘zij waren geslagen’... Maar beschouwt u dit zuiver als een subjectief praten van mijn kant.

Met beste groeten,
uw
(S. Vestdijk)

Torenlaan 4 Doorn

Er volgt nu een periode van stilzwijgen tussen de beide dichters van ruim twee jaar. In 1956 blijkt Vestdijk zich de gedichten uit 1953 van Wilfred Smit nog goed te herinneren, maar hij heeft ze wel. samen met de brieven, uit het oog verloren. Het is niet onwaarschijnlijk dat er een of ander heel praktisch verband bestaat tussen dit feit en het feit, dat juist deze brieven met de gedichten (het zijn er totaal negentien) nu zijn teruggevonden. Hoe het zij, de brieven van Wilfred Smit uit de nu komende periode (1956-1962) moeten wij helaas wél missen, al missen we daardoor geen nergens elders gepubliceerde gedichten. Deze brieven, zo blijkt duidelijk uit Vestdijks deel van de correspondentie, dat hieronder volgt, gaan bijna uitsluitend over de moeizame pogingen de uitgave van Wilfreds bundel van de grond te krijgen.

Vestdijk doet al op 7-11-1956 het voorstel de kopij voor Wilfred door te nemen, maar kan dan wel geen detailkritiek meer geven ‘want daar is 't eind niet van te zien’. Maar zowel bij Bert Bakker als de Bezige Bij en Nijgh en Van Ditmar wordt de bundel niet aangenomen, ‘omdat de tijden niet gunstig zijn voor poëzie’.

Vestdijk raakt danig geïrriteerd, wil opnieuw Bert Bakker proberen en anders de Beuk. ‘Daarna weet ik het niet meer.’

Eind 1958 stelt hij voor een reactie van Bert Bakker niet langer af te wachten, maar in overleg met hem een artikel over Wilfreds poëzie voor De Gids te maken.

Dan blijkt Bert Bakker plotseling toch de bundel *Een harp op wielen* uit te willen geven en Vestdijk zal zo mogelijk de proeven ervan voor zijn artikel in De Gids gebruiken. Op 6-3-1959 schrijft hij: ‘Ik ben wel benieuwd wat het wordt; momenteel weet ik alleen nog maar, dat ik uw werk bewonder.’

Over de samenstelling van de bundel geeft hij tenslotte nog gedetailleerd advies.

Dat het op papier ontstane contact tenslotte Vestdijk aan Wilfred Smit de uitnodiging in de pen geeft hem eens te bezoeken verraadt veel van Vestdijks gevoel en waardering voor Wilfred. Dat het bezoek door omstandigheden nooit is gerealiseerd doet hier natuurlijk niets aan af.

Den Heer (W.H.C. Smit)
Middendorplaan 1
Warmond

Doorn 24-1-'56

Geachte Heer Smit,

Uw gedichten las ik met veel waardering. Het komt mij zelfs voor, dat u ‘vooruitgegaan’ bent; maar ik kan dit niet verifiëren, daar ik uw vroegere gedichten niet kan vinden. Vergeten was ik ze niet.

Heeft u al eens gepubliceerd? Zoo niet, dan wordt het wel tijd. Toevallig weet ik, dat Maatstaf behoefte heeft aan goede poëzie. Desgewenst kunt u mijn naam noemen: dat ik uw verzen goed vind, en dat ik u aangeraden heb iets in te sturen. Voor eventuele bundeling, later, zult u zeker een uitgever kunnen vinden. Ik wil deze dingen nu wel eens in druk zien, - dit als egoïstische drijfveer tot verregaand advies.

Met vr. gr. uw,
(S. Vestdijk)

S. Vestdijk
Torenlaan 4
Doorn

Doorn 7-11-'56

Geachte Heer Smit,

Uw geval begint mij te bezwaren. Op mijn advies heeft u poëzie naar Maatstaf gestuurd, en waarschijnlijk heeft u er nog steeds niets over gehoord. Ik heb de heer Bakker, die het erg druk heeft, al in geen maanden gesproken. Ik vind, dat we de zaak anders moeten aanpakken. Hoewel u natuurlijk naar andere tijdschriften copy zou kunnen sturen, lijkt mij de uitgave van een bundel, zonder verdere voorbereidingen, veel meer aan te bevelen. Wanneer u daarmee accoord gaat, kan ik de Bezige Bij eens polsen, vergezeld van eenige suggestieve mededeelingen over bespreking van een bundel van uw hand in de poëziekroniek in de Gids. Mocht dit doorgaan dan ben ik bereid om de copy van de bundel door te lezen, als u daar iets voor zou voelen. Schrijft u mij hoe u over dit voorstel denkt. Ik wil uw gedichten nu eindelijk eens gedrukt zien.

Met vr. gr.,
(S. Vestdijk)

S. Vestdijk
Torenlaan 4
Doorn

Den Heer W.H.C. Smit
Lammenschansweg 130
Leiden

Doorn 6-1-'57

Geachte Heer Smit,

De titel 'Inslapen' zou ik maar zoo laten. Verandert u, tenzij u bijzondere redenen heeft om dit niet te doen, 'verloren is' in 'verloren *heeft*!' 'Boulevard' zeker laten staan! Het is wat opdringerig, maar dat past bij de situatie 'Zilveren nagels' en zoo is nu óok niet zoo discreet. U moet ervan uitgaan, dat in 80% van de gevallen uw eerste invallen de beste zijn. 'Blikken' beter dan 'gitten' 'Pailletten' beslist niet, en 'beitsen' zou ik ook maar niet doen, al geeft het de kleur wel aardig weer; van sommige hanen tenminste. 'Nu toch geen' is misschien wel beter. 'Toch allang geen' was zwieriger, raadselachtiger, en de grootere lengte vind ik persoonlijk geen bezwaar; maar 'nu toch' is duidelijker. Een beslissing is hier eigenlijk volkomen willekeurig. Slot 'Komeet' bijzonder goed. Als ik uw gedichten schift, zal ik mij overigens moeten onthouden van détailcritiek, want daar is 't eind niet van te zien.

Met vr. gr.
(S. Vestdijk)

Torenlaan 4
Doorn

Den Heer W.H.C. Smit
Lammenschansweg 130
Leiden

Doorn 7-7-'58

Zeer Geachte Heer Smit,

Ik kan mij voorstellen dat U gebelgd bent, en u kunt zich misschien voorstellen, dat ik verbaasd ben. Ik beloof u nu dezer dagen Lubberhuizen te zullen schrijven, en het geschut van argumenten te zullen laten spelen. Succes beloof ik natuurlijk niet. Het kan ook zijn, dat ze daar in verband met de tijdsomstandigheden niet al te veel wilen uitgeven.

Met vr. gr., hoogachtend,
(S. Vestdijk)

Torenlaan 4
Doorn

Den Heer W.H.C. Smit
Lammenschansweg 130
Leiden

Doorn 14-7-'58

Zeer geachte Heer Smit,

Van de Bezige Bij kreeg ik bericht, dat ze door de tijdsomstandigheden met dichtbundels wat voorzichtiger moeten zijn en bovendien reeds verplichtingen hebben tegenover dichtende leden van de Bezige Bij. Ik zal het nu eens bij Nijgh en van Ditmar probeeren en vragen of ze bij principieële geneigdheid zich met u in verbinding willen stellen.

Met vr. gr., Hoogachtend,
(S. Vestdijk)

Torenlaan 4
Doorn

Den Heer W.H.C. Smit
Lammenschansweg 130
Leiden

Doorn 23-8-'58

Zeer Geachte Heer Smit,

Ik zal weer aan Bert Bakker schrijven, die ik al over het geval sprak. Wacht u dus af tot hij u vraagt de kopij op te sturen. Mislukt dit dan kan ik het bij de Beuk proberen. Daarna weet ik het niet meer. Voorloopig dus maar weer op hoop van zegen.

Met vr. gr., hoogachtend,
(S. Vestdijk)

Torenlaan 4
Doorn

Den Heer W.H.C. Smit
Lammenschansweg 130
Leiden

Doorn 10-12-'58

Waarde Heer Smit,

Dit begint mij zoo te vervelen, dat uw bundel maar niet uitgegeven wordt, dat ik besloten heb er in de Gids een kroniek aan te wijden. Daar dit ongebruikelijk is, heb ik de redactie eerst om toestemming gevraagd, maar ik denk niet, dat er bezwaren zullen zijn. Voelt u er iets voor? In dat geval zou ik mij wel eerst met de heer Bakker in verbinding moeten stellen, maar ook wanneer hij de verzen alsnog uitgeeft, zou

hij de bedoelde kroniek toch alleen maar als goede reclame kunnen beschouwen. Ik zou dan ook flink wat gedichten kunnen insturen. Maar hoe kom ik aan de kopij? Heeft u nog een tweede? Moet ik die van de heer Bakker opvragen? Ik zou zeggen: wacht u nog een dag of 10 met antwoorden; dan heb ik uitsluitsel van de Gids, en dan kunnen wij onze gang gaan. Ik voor mij vind het een aardig plan, - ook door het ongewone ervan, - en ik hoop u ook.

Met vriendelijke groeten
uw
(S. Vestdijk)

P.S. Die kroniek zou dan deze zomer
geplaatst kunnen worden.

Torenlaan 4 Doorn

Den Heer W.H.C. Smit
Lammenschansweg 130
Leiden

Doorn 20-12-'58

Waarde Heer Smit,

Nu uw bundel uitgegeven wordt, krijgen we wel een iets andere situatie. Mijn bereidwilligheid blijft natuurlijk even groot, maar ik zal me dan eerst maar eens met Bakker in verbinding stellen. Met zijn plan in handen zou ik dan op spoed kunnen aandringen, en voor het overige min of meer de beslissing aan hem overlaten. Ik had mijn kroniek willen beginnen met g.v.d. wat zijn die uitgevers een l..., en dat kan nu natuurlijk niet!

Een beetje strenge keuze lijkt me in dit geval niet zoo gek. En de titel ‘Een harp op wielen’ evenmin. Dit is in elk geval beter dan de andere, en geeft zelfs *iets* van sfeer en opzet van uw gedichten. Het nieuwe vers vind ik goed, misschien iets minder geconcentreerd dan uw beste verzen.*)

Ik schrijf Bakker dus en dan hoort u van hem en (of) mij.

Met vr. gr., uw
(S. Vestdijk)

*) 1-e en 3-e strofen schrappen?
Kijkt u eens.

Torenlaan 4
Doorn

Den Heer W.H.C. Smit
Lammenschansweg 130
Leiden

Doorn 27-12-'58

Waarde Heer Smit,

Bert Bakker geeft uw bundel dit najaar uit, en hij zal mij de proeven in September sturen. Wel vind ik dit wat laat, te meer omdat ik in September met vacantie weg ben. Zoudt u mij dus de copy al vast kunnen sturen? Even over tikken is misschien niet zoo tijdrovend, en u 't nog voor de uitgever moet tikken zou dit in duplo kunnen: éen voor mij.

Daar reken ik dus op.

Met vr. gr.

(S. Vestdijk)

Torenlaan 4
Doorn

Den Heer W.H.C. Smit
Lammenschansweg 130
Leiden

Doorn 6-1-'59

Waarde Heer Smit,

Wat de volgorde betreft: neemt u gewoon telkens wat groepen van bij elkaar behorende gedichten, en breek er verder uw hoofd niet mee. Wel zou ik een geschikt aanvangs- en slotgedicht nemen, iets dat de aandacht trekt, iets definitiefs, etc. *Een harp op wielen* gaat best. Zet u b.v. Bergzondag aan 't begin of beter aan 't einde. (daaraan voorafgaand dan b.v. andere Fransche gedichten) De keuze volgt hier: *niet:* 'Pastorale', 'Miniatuur', 'Michel', 'In de storm'. De rest wél, ook 'Hölderlin'. Maar ik vind de verschillen toch maar gering! Van de andere bepaal ik mij dus tot de twijfelgevallen. *Wel:* 'Zeer vrij naar Poesjkin', 'Dag des toorns' (zéer goed), 'Mijn handen', 'Invitatie'.

Niet: 'Imitatio Christi', 'Vanonder tafel', 'De boodschapper', 'Anaduomenè', 'Moord'.

Slaat u er zich verder gerust maar met de Fransche slag

doorheen. Het wordt m.i. een voortreffelijke bundel. De definitieve kopij krijg ik dan wel spoedig.
Met beste groeten en wenschen voor jaar en reis

uw
(S. Vestdijk)

P.S. Als u weer in 't land bent, moet u me eens opzoeken.

Torenlaan 4
Doorn

Den Heer W.H.C. Smit
Lammenschansweg 130
Leiden

Doorn 6-3-'59

Waarde Heer Smit,

Ik moet nog altijd de goede ontvangst van de kopij bevestigen, die ik precies een maand geleden van u ontving. Het is zoo allemaal best, en de diverse namen, die u in uw brief noemt, zijn zeker ook van belang voor mij, al ga ikze natuurlijk niet allemaal spuien. Dat u Kemp en Rilke bewondert, vind ik alleen maar begrijpelijk, maar *niet* zonder meer uit uw gedichten op te maken. Over een maand of zoo krijg ik tijd om mij degelijk met uw poëzie te occuperen, en schrijf dan dadelijk wel de kroniek, die er dan in Augustus of zoo maar in moet. Ik heb werkelijk geen zin meer om op uitgevers te wachten. Ik ben wel benieuwd wat het wordt; momenteel weet ik alleen nog maar, dat ik uw werk bewonder!

Met vr. gr. uw
(S. Vestdijk)

Torenlaan 4
Doorn

Den Heer W.H.C. Smit
Lammenschansweg 130
Leiden

Doorn 11-3-'59

Waarde Heer Smit,

Ik zal wel voor die Gids-inzending zorgen. Alleen moet ik nu nog weten welke in Maatstaf hebben gestaan (mijn oude Maatstaven zwerven onvindbaar op zolders, dit is geen symboliek). ‘Sweet Bahnhof’ en vooral het slot van ‘Aan de vooravond’ vind ik prachtig. Maar we moesten de bundel nu maar zoo laten. Er komt zeker nog wel eens een, vermoed ik.

Met vr. gr. uw

(S. Vestdijk)

Torenlaan 4
Doorn

Den Heer W.H.C. Smit
Lammenschansweg 130
Leiden

Doorn 30-1-'62

Waarde Heer Smit,

Door griep, eenige tijd geleden, plus naweeën, ben ik wat vermoeid geraakt, zoodat ik u verzoek uw komst nog wat uit te stellen.

Daarentegen zal ik met bijzonder veel genoegen uw bundel doorkijken en systematisch aanteekeningen maken, zooals ik ook vroeger wel gedaan heb. U hoeft zich absoluut niet bezwaard te voelen, want dit is een van mijn liefste bezigheden, die bovendien met een minimum aan vermoeienis of tijdverlies gepaard gaat. Ik bereid mij echter wel voor op een tamelijk gelijkmatig peil. Hoe dan ook, binnen niet al te lange tijd hoort u nader van mij.

Met beste groeten,
(S. Vestdijk)

Torenlaan 4
Doorn

N.B.

In de volgende aantekeningen wordt van de in de briefwisseling met Vestdijk voorkomende gedichten de publicatie-geschiedenis gegeven. Duidelijk moeten dan worden onderscheiden de *Verzamelde gedichten* (Meulenhoff 1971) en het *Verzameld werk* (Athenaeum-Polak & Van Gennep 1983). De *Verzamelde gedichten* zijn door Wilfred Smit zelf gekozen uit *Een harp op wielen* (*Bert* Bakker 1959) en *Franje* (Polak & Van Gennep 1963) met een aantal nieuwe gedichten eraan toegevoegd. Het *Verzameld werk* is de door Frans van Houten en Wouter Voskuilen bezorgde uitgave van alle gedichten en verhalen van Wilfred Smit.

AANTEKENINGEN (29-4-53)

Wilfred Smit bezocht na zijn repatriëring uit het toenmalig Nederlands-Indië het Heymans-lyceum in Groningen en verhuisde in 1952 naar Leiden om er Slavistiek te gaan studeren.

‘Oiseaux tristes’ werd gepubliceerd in Minerva. Interacademiaal literair tijdschrift voor Nederlandse en Vlaamse studenten. Jaargang I (1952/53). p. 170 en in enigszins gewijzigde vorm opgenomen in *Een harp op wielen*, maar niet in *Verzamelde gedichten* (zie ook de brieven van 26-6-53, 6-10-53, 11-10-53 en notitie op brief van 14-7-58.)

‘Lantaarn’ en ‘Vrouw’ werden nooit eerder gepubliceerd.

‘Scarlatti’ werd in enigszins gewijzigde vorm opgenomen in *Een harp op wielen*, maar niet in *Verzamelde gedichten.*

AANTEKENINGEN (10-5-53)

'Zuil' is nooit door Wilfred Smit gepubliceerd, maar wel opgenomen in de posthuum verschenen bundel *Vijftien gedichten.* Amsterdam 1974, in 50 exemplaren gezet en gedrukt door J. Meijer.

Een facsimile van een andere, handschriftelijke versie, waarin de opmerkingen van Vestdijk (brief van 26-6-53) zijn verwerkt, werd opgenomen in De Spektator 1972/73. p. 256.

'Nocturne' werd onder de titel 'Nocturne I' gepubliceerd in Maatstaf. Jaargang IV (1956/57), p.640 en opgenomen in *Een harp op wielen* en *Verzamelde gedichten.*

'Michel' werd gepubliceerd in Minerva, Interacademiaal literair tijdschrift voor Nederlandse en Vlaamse studenten. Jaargang I (1952/53). p. 127. maar nooit door Wilfred Smit gebundeld. Wel werd het gedicht (met een andere versie van regel 4) opgenomen in *Vijftien gedichten.* Amsterdam 1974.

'Water-music' werd nooit eerder gepubliceerd.

'Lys-de-France' werd in een enigszins gewijzigde versie opgenomen in *Vijftien gedichten.* Amsterdam 1974.

AANTEKENINGEN (26-6-53)

Met 'Music-Hall' bedoelt Vestdijk het gedicht 'Water-music' dat met de regel: 'De music-hall wordt in het water uitgerekt' begint.

In 'Oiseaux tristes' heeft Wilfred Smit de regel 'binnen dit gedicht' inderdaad vervangen, maar in 'Scarlatti' heeft hij 'wellicht' laten staan (zie zijn verdediging ervan in de brief van 30-6-53).

In 'Zuil' ging Wilfred Smit in op Vestdijks bezwaren en veranderde in de achtste regel 'zijn hand' in 'de hand' en in de tiende regel 'en rode muurbloemen' in 'zwarte bessen', (deze gewijzigde versie is in handschrift gereproduceerd in De Spektator 1972/73, p. 256).

De traditionele acanthus is een in de Oudheid en Renaissance veel gebruikt planten-ornament, o.a. bij het kapiteel van de Korinthische zuil.

In 'Michel' veranderde Wilfred Smit naar aanleiding van Vestdijks opmerking de regel 'het grasveld hield een rozenklit' in: 'je mouw behield een rozenklit'.

AANTEKENINGEN (30-6-53)

De 'proeve van onbekwaamheid in het prozaïstische' moet het verhaal 'Vinegar' zijn. want in de brief van 6-10-53 vraagt Wilfred Smit een verhaal met deze titel terug van Vestdijk.

'Vinegar' werd onder de titel 'Azijn' gepubliceerd in de Almanak van het Leidsche Studentencorps voor 1954, p. 255-257.

'Stilleven' werd nooit eerder gepubliceerd.

'De werkster' werd ongewijzigd opgenomen in *Een harp op wielen* en *Verzamelde gedichten.*

AANTEKENINGEN (22-8-53)

Wilfred Smit vierde zijn entree in het corps: hij was in 1952 in Leiden Slavistiek gaan studeren, maar te laat begonnen om nog met de groentijd mee te kunnen doen. zodat hij dat nu ging 'inhalen'.

Het vers uit *Klimmende legenden* van Vestdijk, dat Wilfred Smit speciaal noemt luidt:

Mararaboe

Als snavel heeft hij onder 't zand
Het breede zwaard van 'n kruisvaarder gevonden.
Die stierf, bedekt met wonden,
Op weg naar 't heilig land,
Omringd door dooden als een laatste lijfwacht.
Maar 't helpt hem aan geen and're daden
Dan 't ijzig omslaan van de Koranbladen,
Zooals men hem dat in Kairo bijbracht.

Het vrindje, dat zo ongeveer achter zijn rug bezig is een bundel uit te geven was naar alle waarschijnlijkheid H.L. Leffelaar (geboren 1929), studeerde Indisch recht in Leiden en was een tijdlang voor Wilfred een soort mentor. Hij was later als journalist verbonden aan verschillende bladen in Nederland en Amerika, waar hij ook journalistiek studeerde. Leffelaar is de auteur van o.a. *Leven op rantsoen* (1959) en *Through a harsh dawn* (1963), waarin herinneringen zijn vastgelegd aan zijn tijd in Japanse kampen en de tijd vlak na de oorlog in Indonesië. Hij publiceerde gedichten in De Gids (1962).

Alice van Nahuys was directrice van Uitgeverij Querido.

Het gedicht ‘Hölderlin’ van W.F. Hermans luidt:

Hölderlin

Hij gaat gebukt onder de droeve kanonnaden
Van de horizon der onsterfelijkheid.
Hij gaat blootshoofds de schrikkelpaden
Die tot verdwalen leiden: in zijn haar de zaden
Van gewassen die slechts daar ontkiemen
Waar zij wiesen. En niet waar hij gaat.
Aangehitst door droefenis en grieven
Naar een veilig, doch steriel klimaat.
Nu de diepte van zijn trieste giechlen
Met zijn laatste tanden is betaald.

De gedichten ‘Slotpark’, ‘Thuisrit’. ‘Hölderlin’ en ‘Nocturne II’ zijn alle met kleine varianten opgenomen in Een *harp op wielen.*

‘Thuisrit’ en ‘Hölderlin’ zijn niet opgenomen in *Verzamelde gedichten.*

AANTEKENINGEN (25-8-53)

De in ‘Nocturne II’ door Vestdijk voorgestelde correcties zijn door Wilfred Smit overgenomen voor de publicatie in *Een harp op wielen.*

AANTEKENINGEN (6-10-53)

In de datum van het verrassend en plezierig schrijven van Vestdijk vergiste Wilfred Smit zich: 15-8-53 moet zijn 25-8-53.

‘Ninevé’ werd ongewijzigd opgenomen in *Een harp op wielen.*

‘Maanziek’ werd nooit eerder gepubliceerd.

‘Landhuis’ en ‘Le retour du colombe’ werden met kleine wijzigingen gepubliceerd in de Almanak van het Leidsche Studentencorps voor 1956, p. 158 en 157: ‘Landhuis’ bovendien in De Revisor, jaargang II (1975). 5 (november). p. 30 en ‘Le retour du colombe’ werd opgenomen in *Vijftien gedichten*, Amsterdam 1974.

AANTEKENINGEN (11-10-53)

Dat Wilfred Smit Vestdijks voorstel voor de te vervangen regel ‘binnen dit gedicht’ in ‘Oiseaux tristes’ ook niet geweldig vond blijkt uit twee dingen:

op een brief van Vestdijk van 14-7-58 heeft Wilfred het volgende, intrigerende probeersel opgeschreven:

binnen dit gedicht
onder dit daglicht
onder daglicht
onder dit daglicht
trof ik hem aan
onder dit daglicht

en in *Een harp op wielen* luidt de cruciale regel tenslotte: ‘O als gaten in dit daglicht’.

AANTEKENINGEN (7-11-56)

In Maatstaf. Jaargang IV (1956/57). p.640-642 werden de volgende gedichten van Wilfred Smit gepubliceerd:

‘Nocturne I’ en ‘Nocturne II’, ‘Ninevé’. ‘Vlucht’. ‘Dies irae’ en ‘Carthago 's ochtends’.

‘Nocturne I’, ‘Nocturne II, “Ninevé” en “Vlucht” zijn ongewijzigd opgenomen in *Een harp op wielen. “*Dies irae” werd daarin onder de titel “Dag des toorns” en met enkele wijzigingen opgenomen. Carthago 's ochtends’ met iets andere beginregels. Alleen ‘Nocturne I’ en ‘Nocturne II’ kwamen terecht in *Verzamelde gedichten.*

AANTEKENINGEN (6-1-57)

Het gaat hier om de gedichten ‘Inslapen’. ‘Ontwaken’ en ‘Komeet’, alle opgenomen in *Een harp op wielen* en *Verzamelde gedichten.*

AANTEKENINGEN (10-12-58)

De kroniek in De Gids werd in juli 1959 geplaatst.

AANTEKENINGEN (6-1-59)

Wilfred Smit heeft zich nauwkeurig gehouden aan de in deze brief door Vestdijk voorgestelde keuze van wat wel en wat niet in zijn bundel op te nemen

Van de gedichten waarbij Vestdijk adviseerde: niet in de bundel *Een harp op wielen* opnemen, werden ‘Pastorale’ en ‘In de storm’ opgenomen in de bundel *Franje*, terwijl ‘Pastorale’ weer verviel in *Verzamelde gedichten.*

‘Michel’ is gepubliceerd in Minerva, Jaargang I (1952/53). p. 127 en opgenomen in de posthuum gepubliceerde *Vijftien gedichten.* ‘Moord’ werd gepubliceerd in de Almanak van het Leidsche Studentencorps voor 1957. p. 138 en eveneens in *Vijftien gedichten.*

De gedichten ‘Miniatuur’, ‘Imitatio Christi’, ‘Vanonder tafel’ en ‘Anaduomenè’ zijn door Wilfred Smit zelf nimmer gepubliceerd. ‘Imitatio Christi’ en ‘Vanonder tafel’ verschenen posthuum in De Revisor. Jaargang II (1975) 5 (november), p.30 en 31, terwijl ‘Imitatio Christi’. ‘Miniatuur’ en ‘Anaduomenè’ in *Vijftien gedichten* werden opgenomen.

AANTEKENINGEN (6-3-59)

Vestdijk had Wilfred Smit voor zijn artikel in De Gids wat informatie gevraagd. o.a. over invloeden op zijn werk.

Van de namen die Wilfred noemde hoort die van Boris Pasternak dan onder de namen die Vestdijk 'natuurlijk niet allemaal ging spuien'. Nu is de poëzie van Pasternak, waarmee Wilfred Smit tijdens zijn studie kennis maakte, juist van veel invloed op zijn werk van na 1953 geweest. Dat Vestdijk dit niet goed kon zien valt hem niet kwalijk te nemen, maar dit gegeven moet wel beschouwd worden als een belangrijke aanvulling op zijn Gids-artikel 'Meesterlijk maniërisme', waarbij de term 'maniërisme' met zijn in de Nederlandse culturele traditie toch wat ongunstige bijklank misschien niet helemaal gelukkig was gekozen.

AANTEKENINGEN (11-3-59)
De gedichten 'Sweet Bahnhof' en 'Aan de vooravond' zijn opgenomen in de tweede bundel van Wilfred Smit, *Franje* en in *Verzamelde gedichten.*

AANTEKENINGEN (30-1-62)
De bundel waarover Vestdijk spreekt is Wilfred Smits tweede bundel *Franje.* waarvan Vestdijk dus de kopij of proeven in handen had.

[Vervolg Wilfred Smit als docent Russische literatuurgeschiedenis]

vervolg van 32

Voorkeuren

De stof die Wilfred Smit bracht op zijn colleges was op zichzelf fascinerend. Naast allerlei anekdotes en samenvattingen van de stof van Russische romans en gedichten die voor ons in het Russisch nog nauwelijks leesbaar waren, gaf hij ook duidelijk blijk van eigen literaire voorkeuren. Over Dostoevskij was hij niet erg te spreken. Wie deze auteur in het origineel las, walgde binnen de kortste keren van diens feuilleton-proza in keukenmeidenstijl. In vertaling echter leek dezelfde auteur ineens briljant en van diepe gedachten vervuld, zodat de conclusie gewettigd was dat de vertaler zijn boter op Dostoevskij's margarine had gesmeerd. Čechov had heel aardige verhalen, maar zijn mechanisch opgezette dialogen brachten de aandachtige lezer aan het geeuwen. Heel veel tijd werd besteed aan de centrale rol van Puškin in de Russische literatuur en aan de Dekabristenopstand. In dit verband werd door hem Lermontovs *Smert' Poeta* (Dood van de dichter) met een doeltreffend mengsel van oprechte eerbied en ironie behandeld: 'En jullie zullen met al jullie zwarte bloed niet het rechtvaardige bloed van de dichter uitwissen!' Bij Saltykov-Ščedrin gingen zijn ogen stralen. Wat de satiricus Saltykov deed, was te onuitsprekelijk om na te vertellen, maar Wilfred Smit lichtte wel een tip van de sluier op. Die tip is me altijd bijgebleven. Het meest verrukt echter was hij over de dichter F.I. Tjučev (1803-1873): de meest complete Russische dichter was hij, 'a Poet's poet', de meest evenwichtige. Het is mijn indruk dat wie ooit de bronnen van Wilfred Smits eigen dichtwerk wil bestuderen, zich niet mag beperken tot het werk van de Amerikaanse dichteres Emily Dickinson (1830-1886), dat wel altijd in verband is gebracht met de poëzie van Wilfred Smit, maar dat hij er goed aan zal doen ook het werk van Tjučev erbij te betrekken.

Het is de vraag of de eerstejaarsstudenten Slavistiek van toen veel profijt hebben gehad van de colleges van Wilfred Smit, ondergesneeuwd als ze waren met thema's en vertalingen, met stampen van woordjes en grammatica. Zelf heb ik delen van zijn systeem toegepast in mijn Nederlandse literatuurlessen op de middelbare school. Het systeem werkte, wat mij betreft, uitstekend; het kostte alleen veel nachtwerk en

het rendement bleek gering. Ik word nog steeds schichtig als ik iemand tegenkom van die twee jaargangen Wassenaarse gymnasiasten die het allemaal hebben moeten ondergaan en die slechts met veel spieken erin slaagden een voldoende te halen.

Simon Vestdijk
Meesterlijk maniërisme

Het verrassende van Wilfred Smit's poëzie is o.a. hierin gelegen, dat zij, hoe onmiskenbaar modern ook van toon en opzet, toch in geen der (z.g.) experimentele kampen thuishoort, - kampen, die trouwens door de bevolking zelf, niet in paniek, maar wel met have en goed en alle talenten, gaandeweg ontruimd schijnen te worden. De constatering zou dan ook meer op haar plaats zijn geweest enige jaren geleden. Toen was, onder een experimenteel bombardement, dat mij, meer 'deskundige' dan ingewijde, tot een onwennig schiften van shrapnels en voetzoekers doemde, de dichtkunst van Smit, die mij nu en dan onder couvert bereikte, voor mij een verademing. Van het boeiende, soms ronduit bewonderenswaardige der ballistische demonstraties was ik overtuigd; ik vond en vind Lucebert en Andreus uitzonderlijk begaafde dichters, en weet, dat ik hiermee drie of vier anderen te kort doe, wier kogels mij eveneens bij herhaling hebben doorboord. Dat ik mij niettemin voor deze projectielen gaarne in kritisch generaliserende schuilkelders verborg, vond zijn oorzaak dan ook minderin de kwaliteit dan in de kwantiteit. Er waren voor mij, eenvoudig, te veel experimentelen, en behalve als belover van stilte trok Smit mij vooral als eenling aan, als schoolloze figuur, zo men wil als outsider. Er was niets dat mij afleidde bij Smit.

Natuurlijk zijn er meer verschillen met de experimentelen, en iets dieper gaande. In de eerste plaats is Smit vrijwel onlyrisch, - het minimum aan lyriek, waarzonder dichtkunst niet goed denkbaar is, in rekening gebracht. Zelden of nooit gaat hij scheep op de golven der taal. Men krijgt zelfs de indruk, dat zijn intieme avonturen niet altijd samenvallen met hun verbale inkleding; terwijl bij een experimenteel het woord zelf reeds het avontuur is, waarbij het 'experiment' dan bestaat uit een proefondervindelijk onderzoek waarheen het woord hem zal voeren. Hiermee is geen verschil in 'inspiratie' aan de orde gesteld, geen overwicht van reflectie of constructie aan de kant van Smit; nog daargelaten dat gedichten over de wijze van hun ontstaan het zwijgen plegen te bewaren, en dat z.g. verstandelijkheid uit opwellingen geboren kan worden, vervoering uit een langdurig wikken en wegen. Wat ik bedoel is meer, dat een dichter als Smit zich niet met zijn woorden vereenzelvigt. Er is altijd distantie merkbaar; en waar men zich een experimenteel alleen als woordkunstenaar kan voorstellen, daar had, zo op het oog, deze debutant evengoed een ander expressiemiddel kunnen kiezen. Hij had zijn gedichten b.v. heel goed kunnen tekenen. Of deze dingen biografisch bevestigd worden, is van geen belang. Dat Lucebert schildert, en Smit wellicht nooit een stift op het papier zet, hoeft nog geen theorieën te verstoren, laat staan globale indrukken.

Plastische poëzie dus, een visueel beeldend talent? Zo zal dat wel zijn, en plastiek is in elk geval geen lyriek, volgens de logica. Toch geloof ik, dat bij een statistisch onderzoek naar zichtbaarheden de experimentelen ons voor verrassingen zouden kunnen plaatsen, en dat wij ons moeten wenden tot iets verfijnder criteria. Het verschil ligt veeleer in wat er met de beelden gebeurt. Bij de experimentelen worden ze door de lyrische stroom opgeworpen, en weer verzwolgen, bij Smit bevinden ze zich van meet af aan op het droge. Een stroom is niet aanwezig. De gedichten zijn kort, kantig, brokkelig (niet verbrokkeld), korrelig, splinterig, soms achteloos hangerig, schijnbaar onbeholpen, altijd onopzichtig, erg los van structuur, maar in hun geheel niet zonder compactheid, - kristallijn, nooit een kristal (gedichten als kristallen zijn trouwens uiterst zeldzaam, zoals ook indertijd, helaas, de gedichten als klare jenever). Er is toenadering tot epigrammatisch proza, neiging tot terloopse constateringen van vaak onthutsend fantastische, doch steeds ultraconcrete inhoud.

Deze onverstoorbare zakelijkheid in het quasi-absurde herinnert aan een iets weker en idyllischer Hieronymus Bosch, en soms ook aan de surrealisten; en het is al even veelzeggend, dat men bij de experimentelen wel aan de surrealistische dichters denkt, maar eigenlijk nooit zoals bij Smit, aan de schilders, als dat juist deze laatste ons in de verleiding brengt aanknopingspunten te zoeken buiten de poëzie om. Bij het speuren naar leermeesters en voorlopers geraakte schrijver dezes dan ook in moeilijkheden. Als figuren, die hem boeiden, noemde de dichter mij: Kemp, Achterberg, Rilke (*Neue Gedichte*), Lehmann en Minne. Dit is grif te aanvaarden, op grond van menigerlei familietrek, - Rilke's ‘Parijse’ wereld is b.v. wel goed herkenbaar, - maar daarom vertegenwoordigen deze namen nog geen aantoonbare stilistische invloeden.

Wat de dichter Smit voorts van de experimentelen onderscheidt is de totale afwezigheid van ieder wereldbeschouwelijk ‘engagement’. Dit is zeker niet alleen te verklaren door de vleug van sceptische vermoeidheid, die uit deze miniaturen opstijgt, de voorkeur voor het nietige en gebrokene, het zielig zwervende, het verlaten of gefrustreerde kind, de ondergaande beschaving, het berooide speelgoed, - de ‘harp op wielen’, ontleend aan de tekst van het slotgedicht, en een treffend symbool voor de gehele bundel! Veeleer is het een rechtstreeks gevolg van de consequent volgehouden plastische opzet. Zijn eenmaal de menselijke achtergronden, sceptisch of idealistisch, elegisch of enthousiast, geheel in het afgeronde beeld of de feitelijke gebeurtenis overgegaan, dan blijft er ook niets meer te getuigen over, in het positieve noch in het negatieve. De experimentelen van hun kant getuigen voortdurend. De levenstaken, waar zij zich als fatsoenlijke poëten met goed gevolg aan weten te onttrekken, nemen revanche in hun woorden, die hen bij voortduring dwingen tot een houding tegenover dit leven zelf, en het uitdagende van hun taal wijst al evenzeer op diep gelegen verantwoordelijkheden als hun neiging om zich in groepsverband samen te sluiten. Onverhoeds kunnen zij worden tot idealistische of humanitaire filosofen, tot bezingers van een klassiek harmonisch levensbeeld. Zij kijken wel uit, maar het zit toch in hen. Lucebert zweeft op Hölderlin toe: wie had dat ooit durven voorspellen; maar achteraf is het begrijpelijk door méer dan de dialectiek der contrasten. Daarentegen weet een dichter als Smit - als dichter- niet eens wat filosofie is, of hoe een wereldbeeld er eigenlijk uitziet. Hij is daarvoor te onsynthetisch en te naïef nuchter, te materialistisch, te poëtisch in kleine en kleinste dingen. Te kinderlijk misschien, - al zijn er veel soorten kinderen in de poëzie, - en eigenlijk te onserieus, waarmee ik dan iets bedoel als: ernstigfrivool. En vooral: te bescheiden. Ook: te onerotisch. Al weer een gewichtig punt van verschil met de niet van procreatieve vitaliteit verstoken experimentelen, onder wie zich overigens ook asceten schijnen schuil te houden (wat op hetzelfde neerkomt).

Met dit alles wil niet gezegd zijn, dat uit deze gedichten zich geen persoonlijke waarheden laten puren, zich geen levensklimaat laat opbouwen. Maar het blijft dan ook bij puren en opbouwen; en er is geen sprake van, dat de dichter het ons daarbij door middel van supplementaire suggesties gemakkelijk heeft gemaakt. Te meer waar door het streng beeldend karakter dezer evocaties iedere uitleg niet zelden naar zijn eigen ontkenning verwijst, voelt men zich voor dezelfde raadsels geplaatst als de werkelijkheid die pleegt op te geven, waar nu eenmaal geen voorwerp of wezen met zijn eigen diepere zin te koop loopt. Achteraf is de ‘bedoeling’ meestal wel duidelijk (en dan meteen ook niet zo interessant meer), maar het gebeurt ook wel eens, dat men twee kanten uit kan, zodat schoolse geesten zich zouden kunnen vermeien in het maken van parafrasen in veelvoud. Dit betekent niet, dat paradoxen en tegenstrijdigheden, die in de afzonderlijke regels - als middel, niet als doel - herhaaldelijk worden aangetroffen

(‘noterend tussen de guirlanden ave maria's die hij nooit schreef’, - slotregels van *Scarlatti*), in de totale zin van het gedicht min of meer opzettelijk zijn aangebracht; maar daarbij dient men niet uit het oog te verliezen, dat zij juist door deze onopzettelijkheid des te onontkoombaarder kunnen zijn.

Bergzondag

Een andere route
dan in de week: het karrespoor
en een tweetal kindervoeten
gaan sluiks tussen heesters door,
om geen heiligen t'ontmoeten
die op deze hoogte aller zielen
opvragen - een mager meisje
duwt een harp op wielen
de helling op.

Naar ik vermoed is hier een reisherinnering uit Frankrijk verwerkt: het gedicht besluit een kleine ‘Franse’ serie. Wat onmiddellijk de aandacht trekt is de boven reeds genoemde ‘harp op wielen’, die, in deze situatie, natuurlijk aan heel wat interpretaties kan worden onderworpen. In elk geval is er een duidelijke tegenstelling tussen de ‘heiligen’, nogal veeleisend op zondag, - ter wille van het contrast zou men ook aan engelen kunnen denken, met hun harpen,- en dit onbeduidende speeltuig, dat de helling wordt opgeduwd. Maar nu komen de vragen. Waarom doet het meisje dit, wanneer ze dan toch ‘geen heiligen ontmoeten’ wil? Waarom blijft ze niet beneden? Heeft het meisje iets op haar kerfstok? Is het een brutaal, speels, zwerfziek, eenkennig, achterlijk meisje? Is de harp op wielen misschien juist niet armoedig en onaanzienlijk, maar veeleer een toverding, dat zich zeer wel met hemelser muziekinstrumenten kan meten? Dergelijke vragen, waarop het gedichtje het antwoord schuldig blijft, hoeft men maar enige tijd op zich te laten inwerken om tot de slotsom te komen, dat de tekst op twee totaal verschillende manieren te lezen is. In het eerste geval bestijgt een mager meisje ‘zo maar’ met een onopgehelderd, doch belachelijk harpje een bergpad, nogal zielig en schuw (‘sluiks’), bang voor heiligen om kleine zonden of ook al weer ‘zo maar’, of op de vlucht voor ruwe dorpsjeugd; terwijl in het tweede geval een soort ketterse Jeanne d'Arc in vermomming op zondag trots en eenzaam de hemel opzoekt, begeleid door een passend embleem, en uiteraard afkerig van de inmenging van heiligen, die hun eigen officiële relaties tot de hemel onderhouden. Beide opvattingen zijn te verdedigen. Nu zijn er misschien genoeg lezers, die aan deze onzekerheid aanstoot nemen (meestal zullen zij dan ook aanstoot nemen aan de tweede opvatting, niet door z.g. religieuze bezwaren zozeer als wel door het paradoxale van de verklaring op zichzelf, zodat een paradoxaliteit van de tweede graad ontstaat); maar voor mij maakt deze dubbele optiek, dit weifelen tussen realisme en symbolisme, juist de grootste bekoring uit van dit gedicht. Van de onzekerheid heb ik even weinig last als bij het binoculaire zien van de noodzaak om tussen mijn twee ogen een keuze te doen. Weet men niet wat het betekent, en weet men vrij nauwkeurig wat het zou kunnen betekenen, dan eerst krijgt de achtergrond van poëzie diepgang en perspectief.

Voor dergelijke exegetische spelen, die tussen dromen en vernuftig ontraadselen in staan, leveren de verzen van Wilfred Smit een onuitputtelijk materiaal. Een enkele maal brengt hij de dubbele optiek zelf aan, zo in het navrante ‘Brief’, waarin een ‘grotestadskind’ beurtelings gezien wordt als een ‘klein kreng’, en als een zorgzaam

moedertje, dat alleen nog maar gedachten heeft voor haar zieke pop. Aan het slot laat de dichter zich de voor de hand liggende identificatie tussen kind en pop niet ontgaan, en dit zou als overbodig kunnen aandoen, al zou men het door de zeldzaam poëtische uitwerking ook weer niet graag willen missen. Het essentiële van het gedicht ligt intussen toch in de gelijkgerechtigdheid der beide aparte visies: het kind, dat zo liefdevol aan haar grootvader schrijft, is daarom niet minder dan een 'klein kreng' gebleven - in de ogen van anderen. De dichter Smit moet wel een overtuigend relativist zijn, maar hij houdt ervan bij tijd en wijle dit relativisme te relativeren, d.i. op te heffen.

Een enkele maal is het principieel onmogelijk de betekenis op het spoor te komen, omdat die eenvoudig buiten het gedicht gelegen is. Kenden wij de werkelijkheid waar het betrekking op heeft, dan zou het glashelder zijn. Poésie à clef, zo men wil. In de onderstaande proeve is dit procédé al bijzonder overtuigend, aangezien de 'beschreven' kindertekening een stuk realiteit vertegenwoordigt, waar een volwassen lezer inderdaad geen weet van kan hebben, al kan hij het vertederd bekijken, bestuderen, rubriceren, tentoonstellen. Dat een werkelijk bestaande kindertekening de bouwstoffen heeft geleverd, wil ik overigens niet beweren.

Kindertekening voor Frans

En hemelsbreed en hemelsblauw
zullen hier elkaar ontmoeten
in een alweer te grote jas
voor steeds hetzelfde mannetje;
de zon, een bleek-oranje buttonhole,
is voor vandaag vergeten -
maar dunne overzeese sloten
spoelen met de witte was
een slordige hoeveelheid paardebloem mee,
voor iederéen.

In de trant van zulke 'kindertekeningen' met verzwegen of onopgehelderde lijnen leeft in deze verzenbundel de drang tot beknopte vormgeving zich uit in een microscopiseren van allerbijzonderste momenten, waarbij het deel het geheel is, en de samenvattende eenheid zich eerder openbaart in de nagalm, of de nasmaak, dan in de structuren als zodanig. Een verrassend associatief vermogen voedt zich van toespelingen, zijdelingse flitsen, onmerkbare schokwerkingen, en als in een caleidoscoop vallen de los van elkaar staande impressies met een klik in het beoogde patroon, soms ergens in het midden, vaak ook aan het slot. Het is duidelijk, dat zulk een voorliefde voor het detaillerende en fragmentarische met goed gevolg alleen is uit te leven in het korte gedicht, waar de afrondende functie van slotregels overheersen kan. Zonder een spoor van het vormloze van dagboeknotities doen deze verzen zich steeds voor als in zichzelf besloten kunstwerkjes: verhaaltjes, stemmingsbeeldjes, schilderijtjes, spokerijtjes, - het waarlijk beangstigende 'De werkster', de nachtmerrie 'Inslapen', het demonisch elegante en hoogst raadselachtige 'Zeer vrij naar Poesjkin', - of de historische miniaturen en medaillons, waarvan 'Carthago 's ochtends' en 'Vlucht' zulke curieuze voorbeelden zijn. Door de trefzekere verwoording, die zich aan de zonderlingste invallen kan toevertrouwen zonder het spoor bijster te worden, bewegen deze subtiele en verbeeldingrijke zigzaglijnen zich bijna altijd op een hoog artistiek niveau, en werkelijk zwakke gedichten worden in deze, niet eens door strenge selectie tot stand gekomen bundel niet aangetroffen. Bladzijden, die ik het laagst taxeer, zoals 'Moment musical' en 'Rococo' zijn op zichzelf altijd nog waardevol.

In verband met het bovenstaande nam ik de moeite de gedichten te tellen met sterke, betekenisvol samenvattende, of op zijn minst opmerkelijke slotregels. Het

waren er niet minder dan 20 van de 36, krap gerekend. Bekijkt men de gedichten zo van achteren af, dan onthult zich dikwijls een, niet aan prosodie gebonden, maar een geheim gedachtenprocédé verradende driedeligheid, b.v. volgens hetschema 'aanloop, uitweiding, bezegeling', waarbij de eerste twee onderdelen het vage, plooibare, of aarzelend zoekende voor hun rekening nemen, en het derde alles in het reine brengt met ingegrifte exactheid. Ongetwijfeld wijzen deze pointe-achtige afsluitingen op een zekere neiging tot gekunsteldheid, - zo ook het stelmatige van de beeldspraak, o.a. in de aanhef van 'Aix en Provence', waar een vergelijking van hoofddeksels (feestmutsen?) met 'pompelmoezen' onmiddellijk beantwoord wordt door het 'gisten' van vrolijke gedachten in deze vruchten; alsmede het listige spelen met staande uitdrukkingen in 'Nocturne II': 'Laatgangers vallen de schellen voor ogen' (het bellen van een tram, wel te verstaan!), 'zij gaan over één ijsnacht, wanneer zij passeeren.' Dit zou inderdaad wel wat minder kunnen. Maar men kan het misschien toch beter zo stellen, dat 'gekunsteldheid', in een niet denigrerende, neutraal omschrijvende betekenis, een wezenlijk kenmerk is van dit zeer bepaalde dichterschap, en dat de voordelen ervan ruimschoots opwegen tegen de nadelen. Dit meesterlijk maniërisme is stellig ook een van de

grondtrekken, die Smit met de Franse achttiende eeuw verbindt.

Veelal in zijn fijnere ironische nuances is de humor al even karakteristiek voor deze poëzie als lastig aantoonbaar voor wie overtuigende voorbeelden wenst. Ik vond er eigenlijk slechts drie: het onbetaalbare ‘Apen’, waar een uitermate precieuze schildering van het apenleven plotseling uitschiet in het homerisch gelach, waar deze beesten recht op hebben, - ‘Identiteit’, een zuurzoet meisjesportret (‘bijna een teddybeer die men heeft leeren lezen, schrijven, maar met onbehagen reeds in de cultuur’), - en ‘Thuisrit’, een persiflage op de riddertijd, waarin een slotvrouwe de thuiskerende jachtstoet onromantisch tracteert op: ‘Wel Dagobert, is alles binnen?’ Maar in de andere gedichten, tot de meest droeve of aangrijpende toe, laten zich bijna altijd wel formuleringen vinden met die bepaalde vleug van zelfironie, die eerder een gevoelsklimaat verraadt dan een vooropgezette bedoeling, - een gevoelsklimaat heel dicht bij overgevoeligheid, en er toch nergens mee samenvallend.

Als de best geslaagde proeven van Smit's talent beschouw ik ‘Nocturne II’ (vooral om het prachtige slot), ‘Brief’, ‘Apen’, ‘Komeet’ (weergaloze slotregell), het ongemeen oorspronkelijke ‘ondergangsgedicht’ ‘Dag des toorns’, ‘De werkster’, het schrijnende, in Rilke's geest, niet in Rilke's stijl geschreven ‘Afscheid’; waaraan als tweede keur zouden zijn toe te voegen: ‘Nocturne I’ (spookachtig-humoristisch genre met sierlijk woordspel en lyrische inslag), ‘Fin de siècle’ (slotregel!), ‘Carthago 's ochtends’, het smartelijk diepzinnige ‘Aegidius’, ‘Zeer vrij naar Poesjkin’, ‘Vlucht’ (met de monstrueus magnifieke wending ‘Paarden met een moe kunstkennersoog dragen ons, slapende bijouterieën, nog maar stapvoets verder’, - vlucht van twee jonge aristocraten tijdens de Franse revolutie?), het wat overdadig beeldenrijke ‘Aix en Provence’, ‘Oiseaux tristes’, ‘Bergzondag’. Een dergelijke keuze heeft altijd iets willekeurigs, en in dit geval komt het gelijkmatig peil der gedichten onze selectieve zekerheden niet ten goede.

Apen

't Is goed zo, een tweede jeugd
onder het bladerdak -
soms splijt een vrucht,
geel, met een duister ingewand;
soms snelt een druppel langs,
een rode mier erin -
Maar altijd moet er éen zijn
die zich herinnert
dat 't paradijs hem is ontglipt
met de staart van een ander.

Komeet

Alsof er een bloem
angstwekkend snel opschoot-
over de schutting kijken
in een andere tuin.

met grote plukkende vingers
greep de ontluistering aan -
bloembladen, kleurige pokken,
dwarrelen ons tegemoet.

nog eenmaal schommelt
zijn kale treurige swastika

boven de heg - zie, er rijdt
een storm door het kalenderjaar.

Gebundeld in Simon Vestdijk/*Voor en na de explosie. Opstellen over poëzie.* Bert Bakker/Daamen, 's-Gravenhage 1960; Meulenhoff Nederland bv, Amsterdam 1980.[2]

Frans van Houten
Randbemerkingen

In het najaar van het jaar 1954 na Chr. bezocht ik voor het eerst een bijeenkomst van het Leidse slavisten-dispuut 'Slovo' (Het Woord). Die bijeenkomsten bestonden uit een vergadering met een lezing van een der leden in het Prytaneum en daarna een drankje in de Vergulde Turk. Hooguit zo'n man of 15. De Turk ging om 12 uur dicht (of was het 11 uur?). Dan ging iedereen naar huis, maar Wilfred en ik, die gewend waren wat later te leven, zetten het gesprek op de stoep voort en tenslotte bij mij thuis (hij woonde toen nog in Warmond; het was die winter, dat hij Rodins 'De kus' van sneeuw gemaakt heeft). Vanaf die tijd heb ik hem, behalve wanneer een van ons met een beurs in het buitenland was, tot 1961 bijna dagelijks ontmoet, daarna slechts incidenteel.

Wilfred vertelde mij in een geschiedenis van de Russische literatuur door Nicolaas van Wijk (tot dusver de enige Nederlandse slavist van betekenis) te hebben gelezen, dat deze Pasternak als de grootste levende dichter beschouwde. Wilfred vroeg mij toen iets van Pasternak uit de bibliotheek te halen en dat heb ik gedaan (ik geloof erg in exploitatie van de éne mens door de andere).

In een van de gedichten van Pasternaks bundel *Mijn zuster het leven* buigt de dichter zich gehuld in een cache-nez uit het dakraam en roept: 'Beste kinderen, welk millenium is het buiten en wie heeft het paadje aangeveegd, terwijl ik met Byron rookte en terwijl ik dronk met Edgar Poe?'

Dit beschrijft de atmosfeer, waarin wij verkeerden; wij leefden buiten de tijd en dronken koffie met Pasternak, hoewel hij nog leefde. Er moeten in die tijd, dat ik hem kende, toch verkiezingen geweest zijn, maar ik heb geen idee waar Wilfred op stemde, zelfs bij benadering niet. Ik denk niet dat het ooit ter sprake is gekomen. Ik vroeg hem nooit iets. Wij vertelden elkaar, wat wij kwijt wilden en dat was, denk ik, voor Wilfred, die nogal kwetsbaar was, de atmosfeer, waarin hij zich het beste thuis voelde.

Hij had thuis kost en inwoning en kon verder practisch zonder geld leven. Als hij geld had, gaf hij het vlot uit. Mevr. prof. Ivic in Novi Sad herinnerde zich met plezier - tussen twee haakjes, iedereen, die ik ken, herinnert zich hem met veel genegenheid; mensen, die ik niet ken, vinden hem interessant of begaafd, maar niet sympatiek - zij nu herinnerde zich, hoe hij dikwijls op de helft van de maand bij haar kwam, zijn excuses maakte, dat hij niet op college was gekomen, omdat hij onderweg iemand had ontmoet en dan vroeg of hij geld van haar kon lenen.

Wilfred was een matig eter en drinker. Zijn lichaam verdroeg geen uitspattingen op dat gebied. Ik heb hem nooit dronken gezien. Hij rookte veel. Hij kon zonodig met weinig slaap toe. Wat zijn uiterlijk betreft, was het belangrijkste, dat de kraag van zijn overhemd er altijd onberispelijk uitzag

Wilfred had de gewoonte voorwerpen uit zijn omgeving een boek, een theemuts o.i.d. op zijn hoofd te zetten of te leggen.

Als hij bij mij was geweest en hij had mij niet thuis getroffen, liet hij meestal een compositie van voorwerpen uit mijn kamer achter, bijvoorbeeld bestaande uit een koffiepot, sokken, papier enz.

Als er bij mijn kennissen een feest was, dan vroeg men, vooral de meisjes, 'Vraag dan of Wilfred ook komt, die kan zulke gekke dingen zeggen', bovendien was hij een verwoed danser.

Dat van die paedofilie van Wilfred is onzin. Als hij in een situatie met kinderen was, maakte hij er het beste van en speelde wel met ze, maar over het algemeen meed hij gezinnen met kinderen, omdat het te onrustig was. Hij had, dunkt mij, een

zeer erotische verhouding tot zichzelf, tot vrouwen en mannen. Wat dieren betreft weet ik het niet. Laat ik dit vertellen: eens liepen wij over de Achterburgwal in Amsterdam. Daar zat achter de ramen een poedel op een stoel. 'Oh,' zei Wilfred, 'dat is voor de verfijnde smaken.' Wat betreft dingen, hij beleefde, zei hij, een fetisjistisch genoegen aan zo'n grote gedekte tafel met damast en fonkelend tafelzilver en glaswerk.

Hij luisterde enorm veel naar muziek, waarbij het altijd een sport was om te bepalen, wie de componist was. Ik herinner mij een uitzending waarbij twee opnamen van zoiets als de Mondscheinsonate werden gespeeld, één door Liberace en één door een serieuze pianist. Dat verschil kon hij er (op mijn oude radiootje) gemakkelijk uithalen. Hij zei wel eens: 'Áls ik piano kon spelen, zou ik heel goed piano kunnen spelen.' M.a.w. hij bezat dat gevoel voor abstracte grootheden als stijl, sfeer, motieven, die van iemand, die de techniek beheerst een muzikant maken.

Wilfred was niet religieus, maar hij had door zijn opvoeding een grondige kennis van de Bijbel; ook had hij grote bewondering voor Gregoriaanse muziek.

Hij geloofde in Freud.

Linguïstisch was hij geschoold door De Saussure - Wilfred was geamuseerd, als deze een beetje boos schrijft over 'une catégorie inférieure de jeux de mots' zoals: 'Les musiciens produisent les sons et les grainetiers les vendent.' (*Sons* kan betekenen *klanken en zemelen.*) - en door het structuralisme van de Praagse school (Wilfred zei: École de Prague), vnl. vorst Trubetzkoy en Jakobson. Dat generatieve heeft hij zich nooit eigen gemaakt. Wat literatuurtheorie betreft, kwam hij voort uit het Russische formalisme en het structuralisme van de Praagse school. Dit alles onder de leiding van professor Van Schooneveld, een semanticus, die ook toen al zijn tijd ver vooruit was. De theoretische vakken golden niet als iets, waar je tentamen in deed om het daarna zo gauw mogelijk weer te vergeten. Theoretisch inzicht en inzicht in de theorie vormden (toen) de essentie van de slavistiek in Leiden. En Wilfred voelde zich daarbij thuis.

Ik had thuis microfiches van De *paardensprong* van Viktor Sklovskij, een verzameling briljante ideeën over literatuur, uitgedokterd in de kleine uren van de nacht, maar als het gehele Formalisme niet uitgebouwd tot een sluitende theorie. Niet ongelijk aan onze eigen bespiegelingen, alleen zat er bij hen meer wodka in. Ook de *Morfologie van het sprookje* van Propp was alleen op microfiche. Tegenwoordig zijn deze boekjes in allerlei talen te vinden, maar toen was de slavistiek nog een zeer esoterische wetenschap. Wilfred had Jakobsons *The grammar of poetry and the poetry of grammar* nog niet gelezen. U heeft het waarschijnlijk ook niet gelezen, maar U kunt er nog wat aan doen.

Ook voor de Russische taal was er niet veel studiemateriaal. Voor het vertalen Nederlands-Russisch kregen wij doorslagen van getypte velletjes met oefeningen over een bepaald onderwerp uit de grammatica. Bijvoorbeeld met zinnetjes, waarbij in het Russisch de instrumentalis moet worden gebruikt: 'Hij sliep met een open raam, Hij liep met zijn vriend door het bos' enz. Wilfred onderwierp deze zinnetjes aan een dieptepsychologische analyse en ontdekte dan allerlei navrante wetenswaardigheden over de docent, die ze had samengesteld. Dit, geïnspireerd door een studie over Shakespeare, waaruit blijkt, dat hij tijdens het schrijven van een bepaalde passage aan maag- en darmstoornissen moet hebben geleden.

Van de schone letteren had hij, ik zou bijna zeggen, alles gelezen en als U achtergrond-informatie bij zijn poëzie wilt hebben, kunt U beter de Klassieke, de Westerse en Russische literatuur lezen dan dit stuk.

Wilfred was een slecht student. Meestal stond hij 's middags op om naar de vespers te luisteren, ging 's avonds naar vrienden om te bridgen of te schaken, kwam daarna bij mij en besteedde dan de rest van de nacht thuis aan lezen of dichten. Hij kon natuurlijk niet concurreren met studenten, die college liepen en de meeste tijd aan hun studie besteedden. Maar prof. Van Schooneveld had

bewondering voor zijn gevoel voor taal en literatuur en wilde proberen hem ook te voorzien van de

nodige kennis. Zo'n tentamen ging bijvoorbeeld zo:

> De professor op een bijeenkomst van Slovo: ‘En mijnheer Smit, hoe gaat het met de studie?’
> W.: ‘Oh, ik ben nu bezig met Oudkerkslavisch. Ik wil binnenkort tentamen doen.’
> Prof.: ‘Prachtig, wat zou U zeggen van aanstaande woensdag?’
> W.: ‘Nou, kijk, weet U, ik wou eigenlijk de hele stof nog één keer doornemen.’
> Prof.: ‘Wel, dan woensdag over een week.’ En zo werd besloten. Wilfred slootzich tien dagen op in zijn kameren deed tentamen.

Het verhaal, waarmee hij van tentamen Russische literatuur kwam gaat als volgt. Maar eerst moet U weten, dat de Nederlanders de letters ch gebruiken voor de eerste klank van Chatsjatoerian en de Engelsen de ch voor die van Tsjajkovskij.

Het ging over het toneelstuk *Gore ot uma* (Verdriet door verstand). Wilfred had dit niet gelezen, maar er in het Engelstalige boek van Mirsky over gelezen en sprak over de hoofdpersoon als Chatskij. Toen liet de professor een wind en zei: ‘Wat Chatskij. Tsjatskij!’ Toen kwam de vrouw van de professor binnen en moest erg rammelen met de theekopjes. Later vertelde hij, dat hij het natuurlijk wel had gelezen, maar dat eerst de professor een wind liet, hij toen in de war raakte en Chatskij zei in plaats van Tsjatskij en dat daarna de vrouw van de professor binnenkwam. Ik heb hem ook nog andere versies horen vertellen. Hij had minder belangstelling voor de werkelijkheid dan voor het probleem, hoe de verschillende motieven en de causaliteiten ertussen aaneen te rijgen.

Bij zijn candidaatsexamen, in het Zweetkamertje gevraagd naar de gang van zaken was zijn antwoord: ‘Oh, de professor was erg zenuwachtig.’

De opvolgers van Van Schooneveld zijn er alleen maar in geslaagd om Wilfred bang te maken, wat bij hem niet zo moeilijk was. Je vraagt je af, waar... Nou ja, laat maar.

Wilfred over literatuur

‘Wanneer je twee personen beschrijft en je zegt van de éen, dat hij een grijze regenjas draagt, dan moet je van de ander niet zeggen, dat hij een donkere winterjas aan heeft, maar bijvoorbeeld, dat hij in Parijs gestudeerd heeft.’ Ik merk hier bij op, dat bij Wilfred ergens anders dan wel weer een kleur opduikt.

Ik weet niet waar hij dat vandaan heeft. Men verwijst meestal naar de Engelse mystici. Deze asymmetrische tegenstelling komt vele malen voor en de regel *éen dof, éen glanzend* valt op als uitzondering.

‘“Ik houd van je” is een liefdesgedicht, “Ik houd niet van je” is ook een liefdesgedicht. Er zijn mensen, die dat niet vinden, maar “Ik houd niet van je” gaat ook over liefde’ of op zijn Praags gezegd: de liefde is er distinctief. Ik veronderstel, dat uit deze theoretische overweging het gedicht ‘Arabeske’: *Mag ik U voorstellen, iemand van wie ik niet houd* is ontstaan.

‘Een schrijver is zijn eerste lezer.’ Bij Wilfred zelf ging dit zeker op. Hij maakte een gedicht volgens de regels van zijn literaire code, hij zette woordjes op een rij totdat het goed klonk (de ‘razvertyvanie slov’ van het Formalisme, waar hij tot verbazing van Viktor Erlich sterk in geloofde) en als het klaar was kon hij gaan kijken, wat het betekende, kon hij het gedicht gaan interpreteren. (Als U nu niet geschokt

bent, moet U de laatste zin nog even over lezen.) Zo ontdekte Wilfred bv., dat je de regel *Wiens handen wonderzacht met paarden konden zijn* ('Slotpark') ook kunt lezen *Wiens handen wonderzacht met paarden konden zijn*, maar wat hij met de koningin deed... en dan volgde gegrinnik.

Naar aanleiding van het gedicht 'Identiteit' kwamen wij tot de conclusie, dat als er in een gedicht staat *Ik houd van je*, dan is in onze cultuur de *ik* een man en de *jij* een vrouw, tenzij anders vermeld.

Sprekende over periodisering in de kunst, was de conclusie meestal, dat het niet de kunstenaars zijn, die de verandering van stijlen veroorzaken, maar dat er veranderingen in de maatschappij (een voorkeur voor beweging of voor het statische, belangstelling voor de dingen op zichzelf of voor de verhoudingen of overgangen ertussen en dergelijke) plaats vinden, die de kunstenaar aanvoelt en zichtbare en hoorbare vorm geeft. Een enkele maal was de conclusie omgekeerd.

Hij citeerde vaak Čechov, die aan zijn broer schrijft: 'Als jij een avondstemming wilt weergeven, dan schrijf je een hele pagina vol; het is voldoende als je zegt: "Maanlicht weerkaatste in een glasscherf; in de verte blafte een hond" en dan heb je het hele beeld compleet.'

Ook van Čechov: 'Als erin het begin van het verhaal een spijker voorkomt, dan moet aan het einde van het verhaal zich daar iemand aan ophangen.'

Over de gedichten

'Nocturne i': 'Dit is eigenlijk een grapje met telwoorden.' *Lento lento grave/een kleiner uur.* Drie is kleiner dan vier; daarna mevrouw en meneer (een tweetal) en tenslotte de portier in zijn kluis. Dat hij kluizenaar met *éen, alleen* associeert, blijkt uit: *twee eeuwen lang bezat een kluizenaar mijn top* ('Zuil'). Vestdijk maakte er bezwaar tegen en zei dat een kluizenaar in een kluis hoorde. Daarom is het toen niet in Een *harp op wielen* terechtgekomen. Het merkwaardige is verder, dat het tweetal met het predicaat *éen* is voorzien en de eenling in de laatste regel met *derde*, zodat de drie, die in de tweede regel ontbrak toch weer opduikt. Behalve de reeks van vier naaréen, zit er ook de reeks *stad - trappenhuis - kluis* in. - Waarom verfilmt niemand dit gedicht eens? Waarom verfilmt niemand ooit een gedicht? - Diezelfde richting van groot naar klein vindt men bijvoorbeeld in 'Brief: hoewel de eerste regels aan een klein kind refereren, komt er tweemaal het morfeem *groot* in voor. (Wilfred: 'als ik het woord *terug* gebruik, dan vóel ik daar het lichaamsdeel *rug* in.') Het eindigt met een pop.

De eerste versie van 'Jongste dag' bevatte de regels *terwijl uw schaamhaar meer dan zichtbaar als een bezem brandt*, omdat hij dat schaamhaar meer dan zichtbaar in de 'Almanak van het Leidsche Studentencorps' (1956) wilde hebben. In de bundel *Een harp op wielen* heeft hij dat *meer dan zichtbaar* weggelaten.

'Verveling': ... *om regen ... om het spanen huis ... om niet...* Hier komt de linguïst om de hoek kijken: drie keer het woord *om* in drie verschillende betekenissen, of om het wat Praagser te zeggen in drie contextuele varianten (Wilfred sprak van combinatoire varianten). Bij *spanen* stelde hij zich het hout voor, waar vroeger pillendoosjes van gemaakt werden.

'Zeer vrij naar Puškin' is begonnen als 'Naar Puškin', een vertaling van een gedicht over de doge van Venetië. Omdat de vertaling steeds meer van het origineel begon af te wijken, heette het toen 'Vrij naar Puškin'. Tenslotte heeft hij een geheel oorspronkelijk gedicht gemaakt met de atmosfeer van 'Evgenij Onegin': 'Zeer vrij naar Puškin'.

Als de doorsnee van een meikever ... diepzwart ('Aix en Provence'). Dit is een jeugdherinnering. Als hij een kever had gevonden, wilde hij weten, hoe die er van

binnen uitzag, dus sneed hij hem door, maar omdat het diertje allang vergaan was, vond hij alleen maar een zwarte massa.

'De boodschapper'. Het Russisch transcribeert in het Cyrillisch schrift vreemde woorden volgens de klank (dus translittereert niet letter voor letter). In het, in het begin genoemde, gedicht van Pasternak staat *cache-nez* dus, als ik het uit het Cyrillisch terugtranslittereer: *kašne.* Zulke woorden zijn uiteraard moeilijk te herkennen. Ik gaf Wilfred een paar andere voorbeelden: *pensne* (pince-nez) en *košmar* (cauchemar). Vandaar de regels:

> met de gestreepte sjaal groot
> als een cauchemar om zijn gezicht

Eens vertelde ik Wilfred over de stinkende gouwe, een plantje met een wat ouderwetsch aandoende naam en oranje melksap en dat in de beginperiode de automobiel stinkende gouwe werd genoemd, omdat hij stonk en omdat hij gauw ging. Dit is een aanleiding geweest tot 'Zinnebeeld': *Wat dan een stinc kende preye...*

Mocht U zo langzamerhand tot de conclusie komen, dat dit soort geschrijf over literatuur zinloos is, dan is mijn moeite ruimschoots beloond.

Ik begrijp niet, dat Vestdijk het niet begrijpt. Hij schrijft in het Gids-artikel naar aanleiding van 'Kindertekening voor Frans': 'Kenden wij de werkelijkheid waar het betrekking op heeft, dan zou het glashelder zijn.' De associatie Frans - kind komt uit Jespersen, die in zijn boek *Language* herhaalde malen zijn zoontje Frans citeert. Het viel Wilfred op in een Engelstalige

tekst deze Nederlands aandoende naam te lezen. Dit heeft niets met de interpretatie van het gedicht te maken. Het gedicht heeft ook niets te maken met een bepaalde tekening of een bepaalde gebeurtenis. Het beschrijft hoe een kind, in de ogen van de dichter, een tekening maakt, veel te groots opgezet: een groot vel papier met een streep er over- de horizon, de zon is vergeten ('making it strange', de 'ostranenie' van het Formalisme; net zoals bv. het *klein rood fruit, dat ... nooit de grond bereikte* ('Stilleven') dan nog een aantal dwarsstrepen en dan wat bloemetjes voor ieder één, zoals een kind dat doet: jij eentje en jij eentje enz. De te groot opgezette tekening is een te grote jas geworden, de zon een buttonhole in die jas. Zulke dingen komen bij Pasternak ook voor. U zou bijvoorbeeld het gedicht 'Sloza vesla' (Met de (roei)riemen over elkaar) eens moeten lezen, waar de jongeman de eigenschappen van de roeiboot overneemt. Zie ook 'Moment musical' van Wilfred, waar de handelende personen de eigenschappen van het theekopje krijgen. Met de regels 7 en 8 van 'Kindertekening' is hij nooit tevreden geweest. De varianten laten zien, hoe hij er aan gewerkt heeft.

U ziet nu ook gemakkelijk, dat het *veld zo meewarig groen ... geen enkele spat nog* ('Aan de vooravond') het slagveld is, gereduceerd tot het jak van een marketentster. Dan komt nog de kleur purper als tegenhanger van het groen en let dan op de fraaie associatie-keten *sneuvelen - vaas - pot - pottebakker - dochter* om weer bij de *marketentster* uit te komen. Mij heeft hij dit alles uit moeten leggen.

'De bloedbruiloft' is een van de gedichten, die bestemd waren om door Ramses Shaffy gezongen te worden.

Met die bril! ('Moment musical II') moet U een beetje boos lezen.

Wat Wilfred zoal citeerde

'A poem can communicate before it is understood' van de omslag van een uitgave van T.S. Eliot. Ook van Eliot:

> Oh, the moon shone bright on Mrs. Porter
> and on her daughter
> they wash their feet in soda-water.

Uit *Murder in the cathedral: Then there is a higher kind of treason, doing the right thing for the wrong reason.*

Op de vraag 'Hoe laat is het?' antwoordde hij meestal: *Time to be honest.*

> Oh, hätte ich meine Tochter nur geglaubt, nur geglaubt
> Oh, hätte ich meine Tochter nur geglaubt, nur geglaubt uit *Die Kluge* van Karl Orff.

Verder 'Mein Liebchen, was wilst du noch mehr', titel van een gedicht van Pasternak.

Als scheldwoord gebruikte hij het woord *barbaar.* Een tijd lang gebruikte hij *quasi* als stopwoord.

Van de hoes van Prokov'evs *Liefde tot de drie sinaasappelen*: 'It isn't done to stick pins into ladies' en uit de opera zelf: *Kakoe semejnoe i gosudarstvennoe nesčast'e* (welk een familie- en staats- ongeluk).

'Dat is har sede de nonne und grepp twischen de bene' (dat is haar zei de non en greep tussen de benen) uit 'Tönnies Fenne's Low-German manual of the spoken language of Pskov, 1607'.

De door Vestdijk gesignaleerde rijmdwang bij Rilke:

Wir sahen nie sein unerhörtes Haupt, aber
Sein Torso glüht noch wie ein Kandelaber.

en natuurlijk ook: *Wer jetzt kein Haus hat, baut sich keines mehr.*

En de versregel *Lo, the poor Indian whose untutored mind*, die in ieder boek over prosodie schijnt op te duiken.

'I počemu on sidel na stole? Potomu čto russkie čerti malen'kie (En waarom zat hij op de tafel? Omdat Russische duivels klein zijn). Dit is de punch-line van een verhaal over Dmitrij Čiževskij, één van die schilderachtige professoren, die de slavistiek maakten tot een studie, die hare beoefenaren fascineert tot het uiterste. Deze heeft onder andere ontdekt dat Russische duivels niet groter zijn dan een cm of zestig.

Toen er eens in de krant stond, dat de vuurtorenwachter van Kronstadt, door eenzaamheid overmand, buiten zinnen was geraakt en uit angst voor de duivel op een tafel zaten men kon hem er op geen manier toe bewegen er van af te komen, kon Cizevskij daar bovengemelde verklaring voor geven.

Eens zagen wij de film *The barefoot contessa* met Ava Gardner en Humphrey Bogart. Hij gaat over een filmregisseur en een actrice. Deze film interesseerde ons, omdat er nogal wat opmerkingen in voorkomen over het maken van een kunstwerk. 'Als dit een derderangs roman was, dan zou... enz.' Ook de zin 'A scenario must make sense, life doesn't'. Wilfred citeerde deze altijd als 'A scenario must make sense, *because* life doesn't.'

Andere films, die ik me herinner, dat wij gezien hebben: *East of Eden, Rock around the clock, Gaslight.*

In een andere, Engelstalige, film, vertelde Wilfred mij eens, moest een actrice in de badkamer een onverstaanbare taal spreken. Zij gebruikte hiervoor haar moedertaal, het Servokroaats, en Wilfred was de enige in de zaal, die begreep wat ze zei.

Als men iets wil weten over de 'spreker' van een gedicht, al dan niet als ik-figuur aanwezig, dan heeft het zin om zich af te vragen, hoe men het gedicht moet lezen. Bijvoorbeeld:

Mouringh, die de vrye schepen
van de Sevenlandsche buert
veertigh jaren, onbegrepen,
onbekropen heeft gestuert;
enz.

Als men poëzie beschouwt als de gestileerde vorm van gewoon taalgebruik, dan is deze viervoetige trochee (als ook 'Gott erhalte Franz den Kaiser', 'Alle Menschen werden Brüder', ''k Heb geloofd en daarom zing ik', 'Zie de maan schijnt door de bomen' en als U wilt, Wilfreds eersteling 'Strelend kust de zon de blaren') de gestileerde vorm van de taal van iemand, die zijn gedachten in eenvoudige, wel afgemeten portietjes overbrengt. Syntactische pauzes vallen samen met het eind van regel en door de krachtige accenten, waarmee men dit leest krijgen de woorden een zeer concrete betekenis. *Mouringh* is prins Maurits en niemand anders; *veertigh jaren* is veertig jaar (van 1585 tot 1625), niet meer en niet minder.

Niet dat ik denk dat het iemand in Nederland zal interesseren, maar Wilfred noemde zich een syllabe-teller. Syllabisme is meer geschikt voor talen met een vast accent, als Frans of Pools. Eigenlijk was hij een mislukte syllabe-teller, want hij slaagde er nooit in om in alle regels van een gedicht een gelijk aantal lettergrepen te krijgen. Men kan zijn poëzie niet met sterke krachtaccenten lezen. De woorden krijgen dus de kans om al hun betekenisvarianten mee te laten spelen. *Dagobert* ('Thuisrit') is zo iemand als Dagobert, iemand, die bij vóórbeeld Dagobert zou kunnen

heten. (Soms gebruikt Wilfred lexicale middelen: *een slordige hoeveelheid, misschien de kleur van sherry.)* Dit is de gestileerde vorm van de taal van iemand, die probeert zijn gedachten in nette stukken te delen, maar daarbij gehinderd wordt door het bewustzijn dat alles door ingewikkelde en vluchtige verbanden met elkaar samenhangt. U kunt dit zelf natuurlijk veel beter formuleren dan ik.

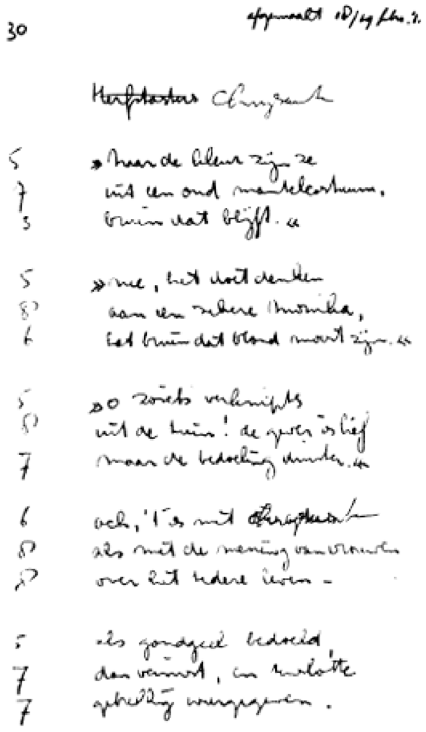
Wilfred had overigens wel iets van de persoon die in zijn gedichten aan het woord is: de enige te zijn, degene te zijn, die iets weet, wat anderen niet weten, of nog niet weten.

Als hij naar de wc ging, meestal voorafgegaan door de mededeling: ‘Ik ga nu voor enige tijd van U weg, naar mijn vader, maar kom terug, gezeten aan de rechterhand Gods’, dan nam hij zijn Russische bijbeltje mee en dan was hij de enige in Nederland, die midden in de nacht op de wc een Russische bijbel zat te lezen.

Bij bridge worden eerst kaarten getrokken om uitte maken wie met wie speelt. Wilfred wachtte eerst tot de anderen hun kaart opengelegd hadden, keek dan in zijn eigen kaart zonder hem te laten zien, was dan een ogenblik de enige, die wist, hoe gespeeld zou worden en draaide hem dan om. Met scrabble mutatis mutandis idem dito.

Bij feestelijke gelegenheden kwam er een oud, veelgebruikt spel waarzegkaarten tevoorschijn en Wilfred moest dan waarzeggen. Het slachtoffer trok een aantal kaarten en dan begon

hij: ‘Oh, ik zie het al; oh, wat erg’ en dan voorspelde hij allerlei rampen en ellende.

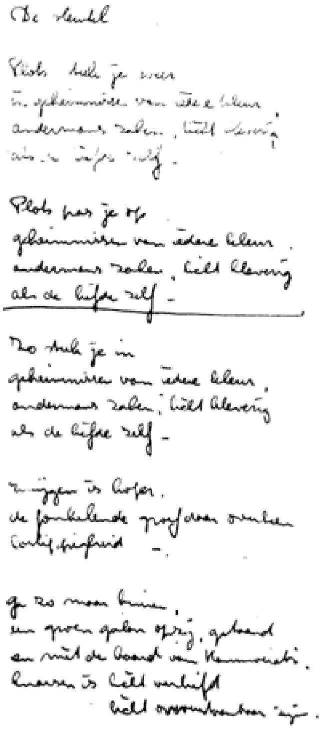


Wilfred - syllabenteller

Er is, misschien doordat Wilfred zichzelf een minor poet noemde, door de kleine vorm, die hij gebruikte en door de vele kleine voorwerpen, die in zijn poëzie voorkomen, misschien zelfs wel doordat hij zelf klein van stuk was, de opvatting ontstaan dat kleinheid het kenmerk van zijn poëzie zou zijn. Mag ik er dan op wijzen, dat hij een groot vocabulaire gebruikt, tot over de grenzen van de Nederlandse taal heen, en verder, dat deze kleine voorwerpen staan tegenover grote, vaak meer abstracte begrippen, die het hele leven en de Europese cultuur omvatten, zodat zijn poëzie eerder gekenmerkt wordt door de aanwezigheid van de oppositie groot - klein.

Als ik een poging mag wagen om deze poëzie in termen van *deze wereld* en de *andere wereld* te beschrijven, dan zou ik haar willen karakteriseren als een poging om inzicht te verwerven in de angstaanjagende maar intrigerende andere wereld en deze tot zo klein mogelijke proporties van deze wereld terug te brengen. De andere wereld kan overigens ook onder een tafel, een rok of op de onderste helft van een speelkaart verborgen zijn. Toegang tot de andere wereld is een raam, deur of spiegel (geliefde objecten van de symbolisten) soms slechts een luikje, een spleet, een kier.

Mocht Wilfred in den beginne een student geweest zijn, die ook wel gedichtjes schreef, al dra ontwikkelde hij zich tot een dichter. Het dichterschap nam zijn hele leven in beslag. Meestal werkte hij lang aan zijn gedichten, soms werden ze jaren later nog weer omgewerkt. Taal was zijn grootste rijkdom. Zonder taal voelde hij zich hulpeloos, zoals die eerste keer in Zagreb. Hij zocht toen een andere vorm om zich uit te drukken en gaf 's avonds in lang ondergoed op de tafel in de slaapzaal balletvoorstellingen. Eén ballet heette ‘De drukfout’. Er had namelijk in de krant gestaan, dat de linksbuiten van een afstand van 10 km in het doel had geschoten.



Work in progress

Met verhalen had hij meer moeite om ze tot een goed einde te brengen en de meeste zijn ontstaan, omdat hij door de Almanak-commissie onder druk werd gezet.

Wat betreft het verhaal ‘Essay’, ik weet zeker dat het schip

'Arcadia' oorspronkelijk de 'Peter van Cappadocië' heeft geheten.

MALACOSOMA NEUSTRIA

De eerste decade juni
met grijsgroen dorstig weer
kwamen ze uit - zoals verwacht
maar ik was doodgelukkig.

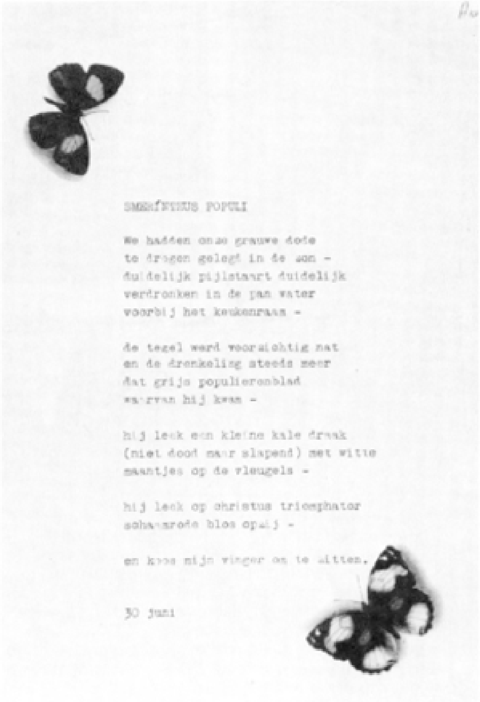
het waren nieuwelingen
voor mij: lasiocampidae
of een ondersoort daarvan,
oude liefde opnieuw.

- zacht lijf, koffiekleurige
dikke leeuwtjes maar koffie
met veel zoete melk.
heel lief maar zonder tong -

ik kon niet weten
dat het weerbericht regen wilde
die elfde juni - had ik ze
anders van mijn naald gered?

ik wist alleen dat de vrouwtjes
groter waren, langer leefden,
en dat de copula kortstondig
[illegible]aar in het gras.

14 juni



SMERINTHUS POPULI

We hadden onze grauwe dode
te drogen gelegd in de zon -
duidelijk pijlstaart duidelijk
verdronken in de pan water
voorbij het keukenraam -

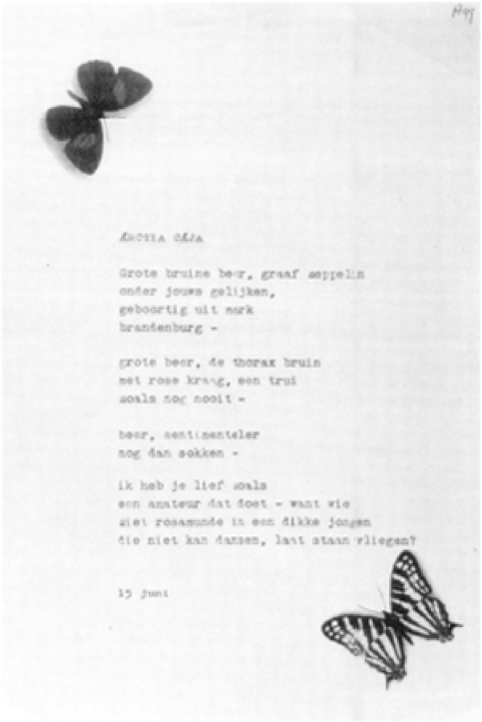
de tegel werd voorzichtig nat
en de drenkeling steeds meer
dat grijs populierenblad
waarvan hij kwam -

hij leek een kleine kale draak
(niet dood maar slapend) met witte
maantjes op de vleugels -

hij leek op christus triomphator
schaamrode blos opzij -

en koos mijn vinger om te zitten.

30 juni



ARCTIA CAJA

Grote bruine beer, graaf zeppelin
onder jouws gelijken,
geboortig uit mark
brandenburg -

grote beer, de thorax bruin
met rose kraag, een trui
zoals nog nooit -

beer, sentimenteler
nog dan sokken -

ik heb je lief zoals
een amateur dat doet - want wie
ziet rosamunde in een dikke jongen
die niet kan dansen, laat staan vliegen?

15 juni

In mijn jeugd speelt een oud buiten Charlottenburg een grote rol. Dit heeft Wilfred als Charlottenbourg gebruikt voor het verhaal 'Constantijnt†'. Hij zocht zijn materiaal eerder in de literatuur en in dat, wat hij van anderen hoorde, dan in zijn eigen biografie. Zie ook, wat hij daar zelf over schrijft.

Toen hij mij, na een lange pauze in zijn literaire creativiteit, de vlindergedichten liet zien, vertelde hij hierover dat ze een ander karakter hadden en meer op concrete gebeurtenissen betrekking hadden, zodat het ook mogelijk was er 'fouten' in aan te wijzen. *De eerste decade juni* ('Malacosóma Neustria'); in werkelijkheid was het al de tweede. En de positie van het keukenraam ('Smerinthus populi') was ook anders. N.B. de betekenis van de wetenschappelijke benamingen der vlinders speelt ook een rol: *malakos* is zacht, *soma* is lichaam.

Wilfred zei wel eens: 'Als de professor zo enthousiast is over een verstandige opmerking, dan komt dat, omdat hij denkt, dat die het topje van de ijsberg is en dat er nog heel veel onder de oppervlakte verborgen is; hij heeft niet in de gaten, dat het een kurk is, die op het water drijft.' Ik vermeld dit, omdat men bij Wilfred spreekt over de kunst van het weglaten, naar mijn mening ten onrechte. Wilfred was meester van de kleine vorm. Zijn gedichten zijn compleet en tonen alles, wat hij met die bepaalde motieven en woorden kan doen. Als hij suggereert dat er nog meer aan de hand is, moet U dat er zelf bij bedenken. (Was dit niet de moraal van *De glanzende kiemcel*?)

Eens liep ik met Wilfred over de Uiterste Gracht, een eeuwenoud grachtje, toen nog niet gedempt, met even oude Leidse wevershuisjes, niet ver van het hoekje van de Hooigracht en van de Nieuwe Rijn; toen zei hij: 'Dan moet jij later aan de mensen vertellen, dat ik dit zo mooi vond' en dat doe ik dan bij deze in het najaar van het jaar 1983.

Kees Helsloot
Wilfred Smit, sneeuwdichter

Het gedicht op bladzij 57 van het *Verzameld Werk* van Wilfred Smit draagt als titel drie stippen. Heel even lijken die stippen als vlokken op de eerste drie regels van dit sneeuw-gedicht, maar voor wie het hele gedicht heeft gelezen, drukken ze méér uit: het onuitsprekelijke van een verlangen naar éénwording.

...

Buiten tierlantijnen sneeuw
tegen je raam - laat binnen -
doe me open.

buiten zo koud als de knoop
aan je pyamajas - doe open -
maak me warm.

eenmaal binnen
met vijf zijden meter schroom
afgerold - o laat overgaan -

eenmaal binnen
met franje die van hitte krult
zo nabij - maak open, ik verga.

Naar buiten kijkend, ziet de dichter de vlokken kleven als vluchtige versierselen tegen zijn raam. Wat het gesprek - want dat is het - echter onmiddellijk uittilt boven het anekdotische, is de geraffineerd gehouden begrenzing van de ik en de jij, zoals sneeuwval de omtrekken der dingen doet vervloeien.

Wie is de *je* uit de eerste strofe? De dichter zelf, aangesproken door de sneeuw? Heel even, misschien. Nee, veeleer is die *je* een algemeen je, gericht tot de lezer: overal sneeuwt het - kijk, sneeuw tegen je raam - laat binnen - en daarmee is de ik-je relatie tot stand gebracht. Lezer, doe me open.

In de tweede strofe krijgt het verlangen opnieuw stem, en nu nadrukkelijker. De dichter schept een situatie waarin toenadering een kans krijgt; de kou die buiten heerst, heeft een parallel: de koude knoop aan je pyamajas, die je binnen aanhebt - doe die knoop die koud is open, neem die barrière weg en warm mij aan je lichaam.

Zo dichtbij en voor het grijpen lijkt nu de beantwoording van het verlangen dat de dichter de barrière tussen buiten en binnen wegneemt, maar de aarzelende sneeuwvlaag aan het geopende raam wordt plotseling door iets anders begrensd: de warmte van de kamer. De overgang van de je naar de ik (of omgekeerd) wordt dan onovertroffen getekend door ‘schroom’, een bij uitstek antropomorf beeld, gecombineerd met de, voor Wilfred Smit typerende, stofvergelijking in ‘zijden’.

De verzuchting ‘- o laat overgaan -’ leent zich tot meerdere interpretaties. Ten eerste: laat die schroom overgaan, voorbijgaan, leg die schroom af, aarzel niet. Ten tweede: laat me ‘van de ene toestand in de andere komen’, d.i. laat me verdwijnen, laat me versmelten met jou, laat de éénwording plaatsvinden. Ten derde: o (dat) laat overgaan: overgaan gezien als zelfstandig naamwoord; laat gezien als bijvoeglijk naamwoord: o dat late overgaan (van kou in warmte). Dit laatste lijkt misschien vergezocht, omdat sneeuw juist snel smelt, maar het gaat over méér dan alleen sneeuw.

In de laatste drie regels ziet iedereen natuurlijk de herhaling van 'eenmaal binnen', de variatie op 'tierlantijnen' in 'franje', een andere vorm van versiersel, garnering. De franje die sneeuw is, sterft in een smeltende krul. Maar is de 'hitte' die van de warme kamer of van het warme lichaam van een lezer? Deze vraag, die in het gedicht geen vraag is, blijft, ook in de laatste regel, open. De mogelijkheid van éénwording is, of was, zo groot, 'zo nabij', en dan klinkt de laatste, dringende oproep tot de lezer '- maak open, ik verga.'

Of de éénwording van dichter en lezer nu alsnog plaats grijpt, hangt van de lezer af; de dichter 'vergaat' van verlangen, van dorst naar éénwording met de warmte.

Het gedicht is kort, maar de intensiteit van het verlangen om samen te smelten, één te worden is groot. In dit gedicht doelt Wilfred Smit natuurlijk tevens op de vergankelijkheid van de mens door te verwijzen naar de nietigheid van een sneeuwvlok.

Dit gedicht is ook karakteristiek voor Wilfred Smit in die zin dat hij vaker spreekt van de vergankelijkheid van de mens. Zo eindigt het gedicht 'In de storm' bijna identiek aan dit sneeuwgedicht: '- O wij vergaan!'

Een ander sneeuw-gedicht draagt als titel de naam van de heilige aan wie Smit zijn voornaam ontleende.

Sint Wilfred

Met de eerste sneeuw
in de vensterbank
sta ik gedachteloos: een blauwe
smook trekt langs,
een boom wiekt op zijn takken,
witte doornenkroon, voorbij.
ik trek mijn hoofd terug,
moe hoofd; het buigt
en iemand neemt het in zijn handen.
o worden zoals gij -
mijn boeken moet ik gaan verbranden.

De sneeuw is opgehouden te vallen. Er ligt een smetteloos wit dek. En na de warreling van vlokken sta ik, na een warreling van gedachten, mèt de eerste sneeuw, gedachteloos. Er is een sfeer van voltooidheid, er is iets voltrokken: een blauwe smook (alsof er een verbranding is geweest) is hier het effect van het licht op de witte sneeuwlaag. Een besneeuwde boom, bewegend in de wind, lijkt voorbij te wieken. 'Ik trek mijn hoofd terug, moe hoofd' - na al die gedachten; voor een doornenkroon ben ik niet geschikt.

Ook dit gedicht is in zekere zin weer tekenend voor Wilfred Smit omdat kleuren zo vaak een rol spelen in zijn werk. Bijna geen van zijn gedichten is zonder één of meer kleuren.

Herman de Coninck stelt bij dit gedicht een aantal vragen in zijn artikel 'De Speeldoosjes van Wilfred Smit' (Tirade 282/283, nov/dec 1982, pp. 698-719). De Coninck vraagt zich af: 'en hij wil zijn boeken gaan verbranden (omdat ze hem van die zuiverheid hebben afgebracht?). Hoedanook, de vraag blijft: wie is de ik? Wie is de ik? En wie is die iemand? Smit zelf, of iemand anders?' (p. 712) Op zijn eerste vraag geef ik later een ander antwoord, maar de vragen naar de identiteiten zijn eerst aan de orde. De *ik* is de dichter: het gedicht draagt immers als titel de naam van 'zijn' heilige. De *iemand* gaat vooraf aan de *gij*, is een eerste vage aanduiding, nog niet echt geïdentificeerd, van de *gij* die een nadere aanspreking is van dezelfde persoon: Sint Wilfred.

Wilfred Smit werd niet ouder dan 38 jaar. Sint Wilfred leefde van 634-709 en bereikte de voor die dagen respectabele leeftijd van 75 jaar. Hij was een

Angelsaksisch heilige. In 678 onderweg naar Rome (om zijn twist met Canterbury over de verdeling van zijn bisdom te bespreken) missioneerde hij in Friesland. Hij moet veel mensen door zijn persoonlijke uitstraling hebben overtuigd van zijn waarheid. Daar had hij geen boeken voor nodig. De dichter verzucht: 'o worden zoals gij -'. Zó de mensen kunnen bereiken! Zó de liefde in hun hart kunnen wekken! Waar ik van houd, dat zijn mijn boeken, en het ergste wat ik zou kunnen doen is: ze verbranden. En tóch zal dat moeten, wil ik ooit met een persoonlijk getuigenis van binnen-uit een ander kunnen bereiken. Zolang ik dat niet doe, blijft het een overeenkomst in naam alleen. Leven komt op de eerste plaats, boeken komen op de tweede. De zuiverheid van

de sneeuw doet de dichter beseffen dat hij, om zijn voornaam recht te kunnen doen, een ander mens zou moeten zijn. Dit besef van tekort schieten wordt duidelijk verwoord waar de dichter zijn hoofd terug trekt en zich niet geschikt acht voor een doornenkroon. Hij kan 'zijn' heilige niet evenaren, laat staan het grote voorbeeld van diezelfde heilige.

De toon van het eerste sneeuwgedicht is wanhopig: versmelting met de ander is niet mogelijk. De toon van dit tweede sneeuwgedicht is die van vermoeidheid: geloof in zichzelf heeft de dichter wel, maar de twijfel is niet uit te bannen.

Een derde gedicht van Wilfred Smit waarin sneeuw beslist geen bijkomstigheid is, maar dat niet met evenveel recht als de andere twee een sneeuw-gedicht genoemd kan worden, luidt:

Zeer vrij naar Puskin

Mag ik inschenken -
        op haar allereerste...?
wij schitterden (god weet welk uniform,
welk bal) en dronken aarzelend uit:
wier mond en wier satijnen queue,
wiens rijtuig straks?
        ik vraag mijn vriend
die ik bewonder - is zij genegen?
- o als een roos met een hap eruit.
- een witte? ten slotte sneeuwt het buiten.
- neen, rood. als morgen het duel.

Simon Vestdijk noemde dit gedicht 'demonisch elegant en hoogst raadselachtig' in *Voor en na de explosie* (pp. 205/6). Van deze combinatie is het in eerste instantie vooral de raadselachtigheid die frappeert. De dichter plaatst zijn lezers direct op een bal door het gebruik van de tegenwoordige tijd. De allereerste vraag in het gedicht wordt niet afgemaakt en bovendien rijst de vraag naar de functie van de eerste twee halve regels. De ik vraagt zijn vriend 'Mag ik inschenken -' en in de pauze van twee 'lege' halve regels loopt het glas vol; dan maakt de ik zijn vraag niet af: 'op haar allereerste ...?' Het antwoord op deze vraag is niet per se, omdat er drie stippen staan, *bal.* Als van twee vrienden, waarvan de ik zijn vriend bewondert, die ik mag inschenken, dan kan die vraag, door de aarzeling, heel goed zijn voltooiing vinden in: 'op haar allereerste ... *minnaar*?' Of: 'op haar allereerste ... *verovering*?' Ook typografisch is er alle reden om aan te nemen dat de twee eerste halve regels door de ik gesproken worden: er staat geen streepje voor de tweede halve regel, en die streepjes staan er wel wanneer de dialoog wordt gevoerd in de laatste vier regels. De overgang van tegenwoordige tijd naar verleden tijd in regel 3 betekent dat de ik, een der officieren (uniform) die op bals kwamen, in een terugblik spreekt. De ik bewondert zijn vriend omdat deze een vrouwenversierder is, maar wil hem afhouden van dat gevaarlijke duel. Tevergeefs. Veroverd zal er worden!

Gevochten zal er worden! En om wie? De ik, die geen rokkenjager is, vraagt zijn vriend de versierder: '- is zij genegen?', heb je een kans? Het antwoord van de bewonderde vriend laat er geen twijfel over bestaan dat hij beseft dat hij zeker niet de eerste minnaar is, dat hij weet dat deze dame de reputatie heeft van hand tot hand te gaan. De dame is geen witte, maagdelijke roos, maar 'een roos met een hap eruit'. De ik probeert dan opnieuw zijn vriend ervan te overtuigen dat hij zijn leven riskeert voor een reeds vele malen gevallen vrouw. De ik doet dat ironisch in de vraagvorm alsof die ik de symbolische betekenis van 'een roos met een hap

eruit' niet begrepen zou hebben: '-een witte?' en de ik voegt daar als waarschuwing aan toe, laat er geen bloed vloeien, blijf binnen, want 'tenslotte sneeuwt het buiten'.

De ik wil zijn vriend voor de dood behoeden. Maar de ander is vastbesloten, morgen wordt het pleit beslecht: '- neen, rood. als morgen het duel.' Morgen zal het smetteloze dekbed van sneeuw door bloed bezoedeld worden. Door wiens bloed? Zal de bewonderde vriend het loodje leggen? Of trekt een ander aan het kortste eind?

Wilfred Smit noemt zijn gedicht niet 'Vrij naar Puskin', maar 'Zeer vrij naar Puskin', daarmee aangevend dat de inzet niet een vrouw is die door beiden (de ik en de bewonderde vriend) wordt bemind, maar een dame om wie de bewonderde vriend zal moeten strijden met een andere rivaal, een willekeurige derde, die niet in dit gedicht wordt genoemd. De ik is de raadgever naar wie waarschijnlijk niet geluisterd wordt.

Wilfred Smit schrijft 'satijnen queue'; queue moet betekenen paardestaart als haardracht; 'satijnen' is opnieuw karakteristiek voor deze dichter, om de uitdrukking van de stof. De elegante dames richtten de schitterende officieren op demonische wijze te gronde. De ironie van de raadgever is slechts een licht wapen in de strijd om een begeerde dame.

De korte gedichten van Wilfred Smit hebben de dramatische kracht van goede korte verhalen. De kortheid van de gedichten betekent niet dat het niet lang zou duren voordat men er iets van te zien krijgt. Schrijvend over het werk van Wilfred Smit citeert Gerrit Komrij (in *Daar is het gat van de deur*, AP, 1974, p. 182): 'Je moet soms, zoals Charles R. Anderson over de poëzie van Emily Dickinson schreef, een gat in de pagina turen voordat de volle betekenis zich aan je uitlevert.'

Eenzelfde fascinerende geslotenheid kenmerkt de gedichten van Wilfred Smit.

[Vervolg Over enkelen van de besten]

vervolg van 46

Postscriptum: De Booker-McConnellprijs, 1983, is inmiddels aan de Zuid-Afrikaner J.H. Coetzee (ook vertaler uit het Nederlands) toegekend voor zijn roman *The life and Times of Michael K. (Michael K. is een in Zuid-Afrika wonende neger.) Coetzee heeft een roman van Marcel Emants vertaald, ook verzen van Achterberg, Hans Faverey en anderen.*

GRANT A - kwartaalblad. (Hobson Gallery. 44a Hobson Street. Cambridge) Julian Barnes: *Metroland* Robin Clark (paperback): *Before She Met me:* zie ook GRANTA - 7.

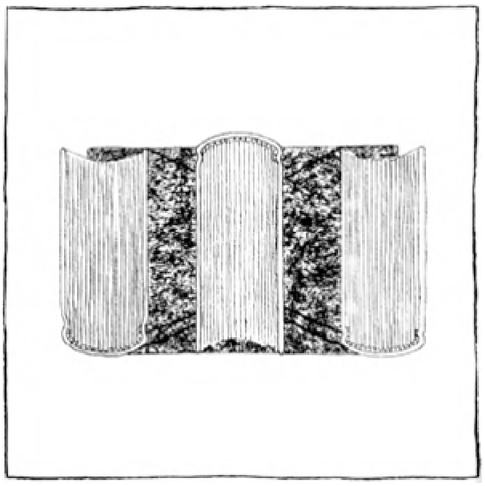
Graham Swift: *The Sweet-Shop Owner: Shuttlecock* (Allen Lane en, in paperback, Penguin Books). *Learning to Swim* (London Magazine Editions). *Waterland* (Hamish Hamilton).

William Boyd: *A Good Man in Africa: An Ice-Cream War.* (Hamish Hamilton en, in paperback, Penguin Books).

A.N. Wilson: *The Sweets of Pimlico. Unguarded Hours. Kindly Light. The Healing Art, Who Was Oswald Fish?, Wise Virgin*, (Seeker & Warburg en de eerste, vierde en vijfde in paperback, Penguin Books). *Scandal* (Hamish Hamilton).

Kazuo Ishiguro: *A Pale View of Hills* (Faber & Faber en, in paperback, Penguin Books).

David Wheldon: *The Viaduct* (Bodley Head).



Theodor Duquesnoy
In gesprek met Theo Sontrop

Bij de eerste klop zwaait de deur Singel 262, drie- of vierhoog, uitnodigend open: de directiekamer van Theo Sontrop. De met fraai grafisch werk gedecoreerde wanden, zonovergoten op deze nazomermorgen van 13 september, verraden een man van smaak en verfijning. Onderwerp van gesprek: Wilfred Smit, de dichter Wilfred Smit.

Ja, de dichter Wilfred Smit, het dichterschap van Wilfred Smit. Ik vind het verwant aan het jouwe, maar vind jij dat zelf ook, of mag je over zoiets helemaal niet praten? Is het zo'n lijn trekken uit den boze? Maar toch, ik vond de overeenkomst tussen jullie beider dichterschap heel frappant, en dat is een van de redenen waarom ik dacht: je zult wel kontakt met hem hebben gehad, méér kontakt dan alleen maar het bespreken van een kontrakt, de inleveringstermijn van de kopij en dat soort dingen...

Ja, het was duidelijk anders. Ik herinner me dat. Ik heb zijn eerste bundel, *Een harp op wielen*, die uitgegeven was bij Bert Bakker-Daamen, in de ramsj gekocht. Van die bundel lagen grote stapels in de ramsj, voor 78 cent of zoiets. Daarna verscheen bij Johan Polak *Franje.* Die bundel was toen nog te krijgen.

Het curieuze is dat ik me niet meer kan herinneren hoe ik hem precies ontmoet heb, Wilfred Smit, maar ik geloof dat het geweest is via Kees Pouw, een Slavist, een jaargenoot van hem, dacht ik, want ik wist helemaal niet wie hij was, ik wist ook niet waar hij huisde, waar hij woonde. Er was een soort vage mythe over die befaamde kritiek die Vestdijk geschreven had, die kende iedereen ook. En ik herinner me dat hij wel onderwerp van gesprek was in die Utrechtse periode dat Jan Emmens en ik veel bij elkaar over de vloer kwamen...

Kun je daar iets meer over vertellen?

Het was die periode dat er vanuit Utrecht allerlei impulsen naar Amsterdam gingen, en terug. Jan Eijkelboom speelde daar ook een rol bij, die zat toen in de redactie van Propria Cures. En Emmens had een grote waardering voor het werk. In een kleine kring had het een grote reputatie. Alleen, hij was iemand die zeer weinig schreef. Ik zat toen bij Meulenhoff, en we begonnen een reeksje poëzie op te bouwen. Korteweg er in, en enkele anderen, zoals William Kuik, Gerrit Komrij... Toen heb ik, nogmaals ik weet het niet helemaal zeker, via Kees Pouw kontakt met hem gekregen. I k hoorde dat hij op het Instituut voor Sociale geschiedenis zat. Ik heb hem daar toen opgezocht. Hij zat daar in een vertrek schuin onder Charles Timmer. De deur stond meestal open, en dan zat hij daar achter een tamelijk opgeruimd bureau met - ik geloof dat enige ironie daar zeker niet vreemd aan was - een groot affiche van een portret van Lenin. En de gelijkenis tussen Wilfred en Lenin, die was duidelijk aanwezig. Later, toen de verzamelbundel verschenen was en we foto's lieten maken, heeft hij me een foto overhandigd die hij, terwijl ik daar bij was, eerst had geretoucheerd in die zin dat hij zichzelf voorzien had van een zeer overtuigende sik, waardoor de gelijkenis nog groter was. Hij had ook dat prachtige hoge voorhoofd dat je niet vaak ziet bij mensen... Tegenwoordig is het mode geworden in bepaalde kringen om een hele kale, bijna gladgeschoren kale kop te hebben. Maar of bij Wilfred de haaruitval wat drastisch was geweest of dat hij dat nu juist kultiveerde, dat weet ik niet...

Nee, zijn haaruitval is heel plotseling gegaan. Tot zijn schrik en groot verdriet behoorde hij al jong tot het leger van (bijna) kaalhoofdigen...

Bij onze gesprekken moest ik altijd mijn best doen om niet naar dat voorhoofd te zitten kijken, dat geweldige grote hoge voorhoofd, waaraan je ook kon zien, daar zit vast een hele hoop in...

Hoe was hij zoal in de omgang?

Onze eerste kontakten waren heel gereserveerd. Zijn hoffelijkheid was niet gering. Hij wilde eigenlijk niets. Dat idee van die *Verzamelde gedichten*, dat vond hij maar zozo. Er was misschien enige koketterie bij, maar toch niet van het vervelende, ijdele soort. Hij had een beetje een ‘schwankhafte’ relatie met zijn eigen werk. Hij stond er wel echt voor, maar aan de andere kant dacht hij: er zijn twee bundels verschenen en een ervan ligt in de ramsj. Het Nederlandse volk zit er niet op te wachten. Maar, mijn god, als je zonodig een verzamelbundel wilt brengen, want er waren ook een aantal inedita en er waren links en rechts in tijdschriften allemaal dingen van hem verschenen, dan vind ik dat best. Het had ook in het geheel niets te maken met geld, dat interesseerde hem geloof ik ook heel weinig...

Merkwaardig is dat. Uit de briefwisseling met Simon Vestdijk komt een heel andere Wilfred naar voren. Hij is daar, reislustig als hij is, verschrikkelijk op de penning en wil zijn gedichten koste wat kost in boekvorm gepubliceerd zien.

Dat was lang voor de tijd dat ik hem ontmoette. En intussen was er natuurlijk iets afschuwelijks gebeurd, tenminste dat is wat ik ervan begrepen heb. Wilfred wist toen al dat hij niet zo lang meer te leven had. Ik ben niet zo op de hoogte van de medische aspecten van zijn latere leven, maar ik heb horen zeggen dat hij een niet opereerbare tumor had, en dat hij dat wist.

Een hersentumor, ja.

Ik heb toen van verschillende kanten gehoord dat wanneer die tumor geopereerd zou zijn, dat er misschien toe had geleid dat hij de rest van zijn leven een plant geworden was. En dat heeft hij gewoon geweigerd. Daar vloeide uit voort dat hij eigenlijk zijn interesse in zijn eigen strevingen voor een deel verloren had, geloof ik. Als een boek nogal wat stof deed opwaaien, dan probeerde ik daar met hem over te spreken, en dan zei hij: ach nee, dat heb ik niet gelezen of ik ben ook niet van plan om dat te gaan lezen. Ik lees alleen maar science-fiction. Ik verdacht hem ook van een soort mythe dat hij zich voortdurend achter zijn betrokkenheid met die, ja toen zeker nog wat malle science-fiction verschool om niet over andere zaken te hoeven praten. Achteraf ben ik toch gaan aannemen dat het echt zo was. Dat hij wist dat hij niet meer zo veel tijd voor zich had en heeft gedacht: nou lees ik alleen nog wat ik leuk vind. De rest interesseert me niets meer...

Zou dat ook jouw weg zijn?

Je kunt twee kanten uitgaan. Erzijn mensen die denken: ik heb nog maar zo en zoveel tijd (dat geldt voor ieder mensenleven), en dus moet ik nu bijvoorbeeld Dante, Michelangelo en Homerus gaan lezen. Maar een andere mogelijkheid is dat je zegt, ach wat interesseert mij dat, ik concentreer mij nu op leuke, vrolijke tracks. Dan amuseer ik mij op een probleemloze manier.

Toch gaat het verhaal dat hij, ook in die tijd, speelde met de gedachte om ‘het’ gedicht te maken.

Wilfred had dat zeker gekund, ‘het’ gedicht maken. Hij was voortdurend bezig. Aan de andere kant was hij in mijn geval niet wars van een zekere inmenging. Toen we met de *Verzamelde gedichten* begonnen hebben we in een aantal zittingen de twee vorige bundels plus een aantal niet eerder, überhaupt niet eerder verschenen gedichten doorgepraat. ‘En let in godsnaam eens op de interpunctie,’ zei hij, ‘dat is zo'n warboel bij mij.’ En zo waren er dubbele punten, die zijn komma's geworden; puntkomma's, dat werden gedachtestreepjes... Hij was er ook niet helemaal vies

van om rekening te houden met suggesties die van mij kwamen. Iedere suggestie, ieder mogelijk voorstel om correcties of wijzigingen aan te brengen, werd zeer secuur bekeken. Er was ook een aantal gedichten dat hij er gewoon uit wilde gooien, dat is ook met een of twee gebeurd. Die staan wel in de bundels en niet in de *Verzamelde gedichten.* En daar was ik het ook mee eens. Dan was er een gedicht, herinner ik me, 'Refugium', daarvan vond hij de titel aanstellerig en wilde hij om die reden het hele gedicht eruit gooien. Toen heb ik gezegd: 'Noem het dan "Toevluchtsoord".' 'Ja,' zei hij, 'laten we dat doen.' Maar toch, het gedicht irriteerde hem kennelijk in zijn geheel zo dat hij zei: 'Ja, nou is de titel wel mooi, maar het gedicht deugt niet.' Toen heb ik tegen hem gezegd: 'Als je nu de laatste vier regels er eens af doet.' Die waren overigens wel erg clavecimbelachtig. Nietwaar, de spinetten, de clavecimbels, de rococo... die moesten er uit. Dat was een voorbije periode. Hij legde zijn hand op die laatste vier regels en zei: 'Ja, als je het nu ziet, dan blijft het mooi in de lucht hangen. Dan moet je dat zelf maar verder afbouwen, of niet, maar nu eindigt het heel duidelijk, niet meer met zo'n Rossini-achtige coda erachter aan.' En zo is het toen ook in de *Verzamelde gedichten* gekomen.

En dat was dan echt aanvaardbaar voor hem?

Ja, het was dan voor hem een mogelijkheid. Hij had eigenlijk het hele gedicht eruit willen hebben, maar minus die vier regels werd het dan toch weer acceptabel. Want dan was de franje er af. Het grappige is ook de titel van die bundel *Franje.* Hij noemde die bundel *Franje*, maar hij was eigenlijk niet een soort schrijver die zelf van franje hield. Hij maakte toch keistenen.

Precies.

En dat was geloof ik ook wel een soort verwantschap die er bestond. Over wat hij in zijn poëzie deed, daar praatten we over, over hoe hij het deed... Hij heeft in die *Verzamelde gedichten* ook een aantal enjambementen veranderd...

Dat heb ik gezien in het zojuist bij Johan Polak verschenen Verzameld Werk, waarin bij de gedichten ook een heel variantenapparaat is opgenomen...

Dat was onderwerp van uitvoerig gesprek. Ik zei: 'Lees het dan zelf, dan hoor je het toch.' Of: 'God ja, je moet dat woord van die regel naar de volgende regel doen.' 'Ja,' zei hij dan, 'optisch is het ook veel mooier.' Want hij was zeer betrokken bij de manier waarop het tekstblok op de pagina stond. En dan te bedenken dat ik het zelf

hoogst vervelend vind om met mensen over het 'fachmännische' gedeelte van poëzie te praten. Want of degene, met wie je erover praat, weet er net zoveel van als jij, alleen hij heeft andere meningen, en dan is het gesprek eigenlijk zinloos...

Hahaha!

...of je hebt een soort 'Anklang' en dan krijg je in het gesprek een aangenaam Aha-Erlebnis als je elkaars positie over zoiets aftast. Het laatste was bij hem duidelijk het geval. Ik heb met twee mensen ooit gesproken over wat je schrijft, hoe je schrijft als je het doet, wat de achtergronden zijn. Ja, en dat zijn Jan Emmens geweest, en Wilfred Smit. En misschien is dat geen toeval. Verder heb ik dat nooit een onderwerp van gesprek gevonden. Ik bedoel, we hadden ook vaak een wat giechelige zitting, ik herinner me dat.

Maar dat heb je toch bij zijn poëzie, vind ik, er wordt zo vaak een lach geboren als je zijn poëzie leest. En toch zijn zijn gedichten geen grote grap.

Zijn grappen waren altijd in heel dunne plakjes gesneden. Grollig waren ze sowieso nooit. Hij beschikte wel over een soort aardige boosaardigheid, pratend over invloeden in de poëzie bijvoorbeeld... We waren het er alletwee over eens dat niets zo erg is voor een dichter of een aankomend dichter als het steeds maar Nederlandse poëzie lezen. Altijd maar weer Roland Holst lezen. Altijd maar weer Achterberg lezen. Altijd maar weer Slauerhoff lezen. Ik liet hem ook wel eens manuscripten zien die bij de uitgeverij binnenkwamen. En dat waren er heel wat toen, we hebben het over de zestiger jaren...

Ja.

...Nou ja, het leek wel alsof ergens de schim van Hans Lodeizen voortdurend tuinkabouters uit een zak losliet, want alles wat je over de vloer kreeg aan nieuwe manuscripten, dat was Lodeizen. Het was die broze, brekelijke, geïmiteerde toon. En op een keer zei Wilfred, ja maar, dat is ook dom van al die kinderen. Ze moeten natuurlijk gewoon buitenlandse dichters lezen. Want dan heb je wel sfeerverwantschap, maar je kunt de taal niet laten verknoeien. Over zichzelf zei hij, het aardige is bij mij - niemand ziet dat natuurlijk in dit land - dat ik vreselijk goed Annenskij heb gelezen. En dat was ook zo. Niemand wist waar hij die merkwaardige toon vandaan had. Het is niet *zijn* toon, het is een toon die je bij Annenskij terugvindt. Het is ook de verwevenheid, de verknooptheid, de ongelooflijke, bijna sluwe opbouw van zijn poëzie... Als je nou zo'n gedicht op een pagina zet, en je gaat lijntjes trekken van wat er gebeurt, ja dat wordt een labyrinth. Hij ontkende overigens dat hij daar nu zo vreselijk hard op wroette. Ik geloof ook dat dat waar is, omdat op een bepaald moment een bepaalde toon domweg in je botten gaat zitten. Je kunt het niet meer anders.

Is het wel zo dat hij niet hoefde te wroeten? Als je de enorme hoeveelheid kladjes, varianten, varianten van en op varianten bekijkt die uit de nalatenschap te voorschijn is gekomen. Dan moet hij toch hard gewerkt hebben...

Jawel, werken deed hij wel, maar het was een werken naar datgene toe wat jezelf zien wilt. Er is een soort werken, dat is wroeten. Dat is een oeverloos uitproberen en niets lukt eigenlijk. Dan is er sprake van een te klein talent. Maar sommige mensen weten: ik wil daarheen, dat is waar ik tenslotte wil terechtkomen, en ik weet ook dat dat kan. Het is geen wroeten, het is een betrekkelijk zeker ergens naartoe wandelen, struikelend over rotsblokken kom je toch boven... En dat was duidelijk zijn manier van werken. Dat kun je, geloof ik, ook aan zijn vertalingen, van Pasternak bijvoorbeeld, heel goed zien. Want een vertaling is het eindresultaat van een zeer meticuleus taalgebruik en het met de gevoelens van iemand anders bezig zijn. En zijn gesprekken over eigen werk hadden ook helemaal die teneur, niet nekpikkerig, niet lichtgeraakt of touchy. Als je op een bepaald moment zei, ik vind dat lelijk, dan

kwamen daar soms ook correcties uit voort. Een enkele keer zei hij: ‘Maar dat moet juist lelijk, dat wil ik. Die regel moet raspen.’

Ja ja.

En in die tijd was hij natuurlijk uniek. Hij heeft geen school gemaakt. Bij het woord monoliet denkt iedereen aan iets curieus, maar hij was toch wel een recht overeind staand zuiltje. Het was een zuiver door hem ontwikkelde stijl met eigenlijk geen Nederlandse invloeden er in. Ik zie geen verwijzingen.

Er is, behalve door Simon Vestdijk, ook eigenlijk in de pers nooit bijzonder veel aandacht aan het werk van Wilfred Smit geschonken, ik heb het niet over de laatste jaren...

Ja, dat was schandalig. Maar ja, toen de eerste bundel verscheen, beleefde de beweging van Vijftig zijn opmars en triomftocht. Dat was nu niet bepaald het beste moment om met *Een harp op wielen* te komen.

Nee.

Dat was poëzie, die ging tegen alles in. En weer op een heel andere manier dan bijvoorbeeld de poëzie van Emmens, want daar kon je op snieren. Emmens schreef een poëzie met een duidelijk humanistische inhoud. Daar kon de Vijftigers-aanhang van zeggen: Wat is dat voor een malle onzin. Het werd dan weer in de *Forum*-hoek teruggeduwd, wat ook heel dom was, niet ziende dat de toon van Emmens een volkomen andere achtergrond had, een volkomen andere oorsprong. Uit slordigheid? Zeker, maar ook omdat toen, veel sterker nog dan tegenwoordig, door de critici en neerlandici hoofdzakelijk Nederlands werd gelezen. Wie las er nu Annenskij?

[Vervolg Herinneringen en een brief]

vervolg van 30

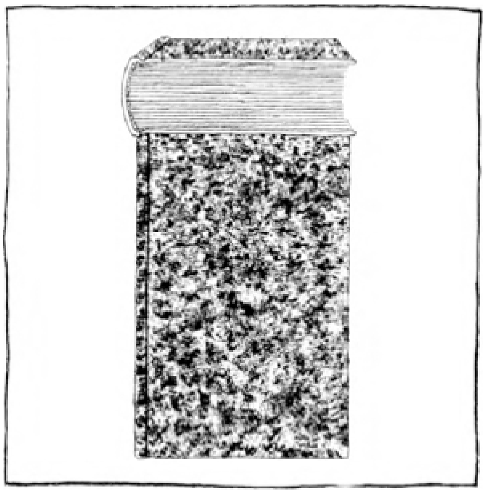
Hij moet dat onderwerp zelf hebben aangesneden. Of hij toen al vermoed heeft wat hem misschien te wachten stond is mij niet bekend. Betrekkelijk kort daarna, op 13 augustus 1972, is hij gestorven aan een hersentumor. Ik heb dat pas later gehoord.

Ondanks het gebrekkige contact is zijn persoonlijkheid mij zo sterk bijgebleven dat ik lang nadien, zonder duidelijke aanleiding, nog eens een kort In Memoriam heb geschreven en gepubliceerd. Ik heb daar geen andere verklaring voor dan dat hij mij meer gefascineerd moet hebben dan ik zelf wel wist. Zo is het denk ik ook met zijn poëzie. Een van de trucages daarin heeft hij mij bij dat eerste en laatste bezoek zelf geopenbaard. Hoe leest u het einde van ‘Rococo’? vroeg hij. Ik las het voor zoals het er staat:

> ‘en o bepoederde horreur,
> het clavecin speelt door.’

Fout, zei hij ironisch. Met een ietwat misprijzend lachje wees hij mij terecht. Zo ging namelijk het hele effect verloren. Ik moest de dubbele *oo* uitspreken als *eu:* het clavecin speelt deur, op zijn Haags.

Met een licht onbehaaglijk gevoel van domheid liet hij mij achter. Dat is eigenlijk nooit helemaal veranderd.



F.L. Bastet
Herinneringen en een brief

Mag ik u voorstellen -
iemand van wie ik niet houd.

niet de kleur handschoenen,
bedauwd paars, niet de snit haar,
zelfs niet de wijze van zuchten
die me passen zou;
toch geloof ik
dat het dieper tussen ons wordt -
waarom? - wij wandelen de paden
van hetzelfde avondlijk ganzebord.

Wilfred Smit, ‘Arabeske’

In de jaren tussen 1958 en 1964 woonde ik in Leiden aan de Zoeterwoudse Singel, in een grote donkere kamer over de hele breedte van het huis op het Noorden. Van die eerste verdieping had ik een mooi uitzicht op hel water en de bomen in het gras van de berm. Ik denk vooral terug aan de zomerdagen, als de groene kruinen bijna tot aan mijn raam leken te reiken, hoewel het plaveisel breed genoeg was. Een rustige woning. Er was ruimschoots plaats voor alle boeken, het bed en de vleugel. Uit de erker kon ik de gracht afkijken, terwijl ik rechts het grote kruispunt zag met de brug waar de blauwe tram naar Den Haag overheen denderde. De gehele dag door was het intensieve verkeer te horen, nadat het me al vroeg in de morgen gewekt had. Het stoorde mij niet.

Na mijn promotie bereidde ik daar de colleges voor die ik te geven had. Soms ook schreef ik er gedichten of iets anders. Veel van mijn vroegere studiegenoten hadden de stad intussen verlaten en ik zag er niet zo veel mensen. Ik geloof dat het een prettige tijd was. Ik las ook heel wat. Met ‘echte’ schrijvers en dichters kwam ik vrijwel nooit in aanraking. Ik kwam zelden in Amsterdam.

Hoe ik er toe gekomen ben mij de bundel *Een harp op wielen* van Wilfred Smit aan te schaffen weet ik niet meer. Wel dat ik die merkwaardige poëzie eigenlijk tevens wat irritant vond. Te sierlijk, te gekunsteld. De onderwerpen leken op Dufy. De levensernst werd erin tot een fijne room opgeklopt. Geen Leopold, geen Gerhardt, en zeker geen Horatius, die ik in die tijd graag las. Zelf zocht ik naar heel iets anders. Maar ofschoon mijn eigen werk in die tijd gedrukt begon te worden, had ik ook daar niet veel vrede mee, dat moet ik toegeven. De grote voorbeelden bleven onbereikbare toppen waar ik van een molshoop af naar keek. Over poëzie praten kon ik met bijna niemand. Geen wonder dat ik, toen ik ontdekte dat Wilfred Smit ergens in Leiden woonde en er studeerde aan dezelfde universiteit waar ik aan verbonden was, mijn oren spitste. Vervolgens deed ik iets voor mij uitzonderlijks: ik schreef hem een brief - konden wij niet eens kennismaken?

Tot op heden verbaast dit initiatief mij van mezelf. Zijn werk moet mij toch meer geïntrigeerd hebben dan ik besefte. Het kan zijn dat er ook nog secundaire redenen meespeelden, ik weet het niet goed meer. Kort daarop ontving ik een antwoord dat niet bepaald erg bemoedigend was. Hij moest mij al kennen, bleek daar uit. Maar ik was ook acht jaar ouder. Ik heb die brief bewaard en laat de tekst hier volgen:

L.B. 7.III.'61
Weledelgeboren Heer -,

> Ik haastte mij u terug te schrijven, omdat ik nu eenmaal voor hoflyk door ga. En ik geloof dat ik u (alweer uit hoofse overwegingen) beslist moet afraden met mij te willen kennismaken - na de gedichten stelt de dichter immers altijd teleur! U moet het natuurlyk zelf weten, maar zoudt u er zich nog maar niet even op beraden wat voor stekelige, kwaadaardige figuur ik zou kunnen zijn? Er spreekt geloof ik ook nog iets anders uit mijn bundel dan halfzachtheid. Kent u mij overigens van gezicht? - ik weet me uw precieus hoofd nog wel te herinneren. Enfin, als u dan nog enig heil ziet in een kennismaking, laat u mij het dan per kattebelletje weten; en ook wanneer, dan kan ik me een avond losmaken van m'n tentamina - en bij u langskomen. Helaas kan ik u niet bij mij thuis ontvangen: we zitten midden in de zenuwzieken en alle andere mogelyke narig- en oneffenheden, dus vergeeft u mij.
> Met gevoelens van de meeste hoogachting
> t a v.
> Wilfred Smit

Ik kon nu twee dingen doen: van de kennismaking afzien dan wel die nadere afspraak toch maar maken. Omdat ik in die tijd evenals hij voor hoffelijk meende te moeten doorgaan, besloot ik tot het laatste en schreef hem dat verzochte kattebelletje. Hij zou dan bij mij langs komen.

Omstreeks het afgesproken uur stond ik 's avonds dus in mijn erker en keek de singel af, nu eens naar links, dan weer naar rechts over het kruispunt. Na enige tijd kwam er een vrijwel geheel kaal mannetje aangewandeld, met een groot glanzend hoofd waarop een brilletje balanceerde. In de hand hield hij een dichtgevouwen paraplu. Zo kwam hij naar boven, een krekelachtig heertje uit een enigszins hinderlijke roman zoals Van Oudshoorn die wel geschreven heeft. Een snaak.

En nu is het vreemd, maar van die verdere avond herinner ik me weinig. Veel kwam er niet van terecht. We bleven mijnheer en u zeggen. Hij deed het voorkomen of hij alles al wist, ik hoefde hem niets meer te vertellen. Na een beleefd uur ging hij weg, met een kleine buiging, afgemeten en zonder ook maar iets van zichzelf prijsgegeven te hebben. Zo maakte hij zijn eigen voorspelling waar: na de gedichten diende de dichter teleur te stellen. Hebben wij over Vestdijk gepraat? Vermoedelijk wel. Liet hij er veel over los? Nee, dat zeker niet. Ik heb daarop *Een harp op wielen* overgelezen en de bundel vervolgens voor lange tijd in de kast gezet, tussen Slauerhoff en Vosmaer vanwege het alphabet. Enkele jaren later gaf een vriendin mij *Franje*, dat er naast kwam te staan. Alleen die titel al maakte mij wat ongeduldig. Hoewel ook die gedichten charmant zijn. Maar moet poëzie in de eerste plaats bekoren of verrassen als een kaleidoskoop? Ik vond van niet.

Soms hoorde ik over hem praten. Ik geloof niet dat hij zich beijverde zich bij anderen beminder te maken dan bij mij. Hij had reserves bij mij opgeroepen. Desondanks had ik nauwelijks een duidelijke mening over hem en zijn werk. Hij leek mij iemand met een dubbele bodem, in wie men zich waarschijnlijk grondig kon vergissen. Waarom wilde hij mij niet bij zich thuis ontvangen? Wat was daar aan de hand? Eens ben ik langs het niet heel riante huis achter op de Lammenschansweg gefietst waar hij, als ik het mij goed herinner, samen met zijn moeder woonde. Het leek mij een wat treurig onderkomen voor een zo kleurig insekt. Geneerde hij zich ervoor - vanzelfsprekend ten onrechte - om mij daar tot een tegenbezoek uit te nodigen? Daar is in elk geval nooit sprake van geweest. Nee, hij zal niets in mij gezien hebben. Hij had er domweg geen zin in.

Veel later heb ik hem nog eens in Amsterdam ontmoet. Wij konden elkaar toen niet ontwijken. Het was namelijk in de pauze van een balletvoorstelling in de nieuwe RAI: Nurejev. De dame die hij begeleidde bleek een kennis te zijn van mijn eigen gezelschap. Wij stonden dus tegenover elkaar en moesten iets zeggen.

Miraculeus genoeg kwamen wij over... de dood te spreken.
vervolg op 29

Karel Bostoen
Wilfred Smit als docent Russische literatuurgeschiedenis

> Zo word ik deze afgrond ingezogen,
> Verloren en vermoeid van het betogen.
> (M.V. Lomonosov: *Avondoverdenking naar aanleiding van de Goddelijke Majesteit ter gelegenheid van het Grote Noorderlicht**)

Bij het begin van het academisch jaar 1969-1970 had een twintigtal eerstejaarsstudenten Slavistiek zwijgend plaats genomen in een zaaltje waarin zich nu de beganegrondse toiletten van het Amsterdamse Instituut voor Neerlandistiek bevinden. Tussen die eerstejaars zat één bijvakker - dat was ik - en met mijn nieuwe Slavistieke lotgenoten zag ik de gebruikelijke verwelkomingsrituelen aan. De docenten Slavistiek stonden ernstig en soms nors de zittende hoop des vaderlands op te nemen. Eén docent viel hierbij uit de toon: hij zag er vriendelijk en verwachtingsvol uit. Hij was een kleine, kale man met snor en bril. Ik weet nog dat ik toen dacht: die is hier zeker nieuw? Later op de openingsparade werd deze kleine man voorgesteld als Wilfred Smit, docent Geschiedenis van de Russische Literatuur, maar daar werd, haast verontschuldigend, aan toegevoegd dat zijn colleges pas over enkele maanden zouden beginnen nadat we de beginselen van het Russisch enigszins onder de knie hadden.

Close Reading

De naam van die nieuwe docent - mijn gissing dat hij nieuw was, bleek achteraf juist - zei me toen niets, maar ik had beter moeten weten. Reeds tijdens mijn eerste jaar bij Neerlandistiek in 1965-1966 op een college Close Reading behandelde de befaamde taalkundige - toen nog Drs. A. Kraak - het gedicht ‘Afscheid’ aanvangend met ‘Er staat een plant begonia vaarwellis...’. Volgens de docent vormde het gedicht perfect materiaal om de toen nieuwe Close Reading-methode aan te demonstreren. De methode - zou iemand die niet kennen? - had als eigenaardigs dat het gedicht in kwestie slechts mocht worden geïnterpreteerd met behulp van de tekst zelf. Vandaar dat hiervoor taalkundigen werden ingezet, want letterkundigen - men weet het - raken in de war bij het interpreteren door allerlei biografica en cultuurhistorische gegevens die hen maar op het verkeerde spoor zetten. Vandaar ook dat de methode bij voorkeur werd toegepast op werk van onbekende dichters zoals Wilfred Smit.

Nu, die nieuwe methode viel niet mee. Vaak uit het raam staren en aandachtig kingestreel kwamen erbij te pas als we Kraak bezig zagen. We kwamen er zelfs niet uit. Aan het eind van twee uur geploeter bleek dat we zoiets essentieels als de kunne, de sekse, van de ik-figuur niet wisten te duiden. Zagen we dan niet dat hier het eind van een homofiele verhouding werd beschreven? Nee, dat zagen we niet. Gelukkig kon de docent op de valreep uitkomst bieden met een extra-textueel gegeven waarnaar pas in uiterste nood mocht worden gegrepen. In bedekte termen verklaarde de docent dat hij de dichter kende als homofiel. Het was een hele geruststelling! Het bleek toch niet zo gek te weten dat Vondel een Brabantse handelaar in zijden kousen was geweest.

Ook Wilfred Smit was, wat Close Reading betreft, een kind van zijn tijd; ook hij had als docent literatuurgeschiedenis de moderne linguïstiek in zijn hart gesloten.

* Vertaald door B. Naarden (Stencil door W. Smit. met instemming van de vertaler, uitgereikt op college)

Dit leidde ertoe dat hij op college achtereenvolgens vijftien bladzijden uitreikte waarop een modernistisch overzicht van de ontwikkelingsgang van de Russische letterkunde te vinden was. Aan ditoverzicht was door hem hard gewerkt; de bladen waren vaak nog nat van de inkt. Ik heb ze zorgvuldig bewaard; de verbeterde versie, die hij het volgend jaar uitreikte, heb ik helaas nooit gezien. Zoals men weet, is hij vóór zijn derde academische jaar overleden; misschien had hij toen plannen voor een nog betere versie, want hij was overduidelijk een perfectionist.

De methode die hij op college hanteerde, noemde hij: linguïstisch/formalistisch. Het college zelf was feitelijk een hoorcollege, anekdotisch en grappig; de bladen die hij uitreikte, boden een strenge schematisering die in tegenstelling tot het op college verhaalde, helemaal niet anekdotisch was. Die bladen vormden in feite zijn syllabus.

Het is de meest wonderlijke syllabus die ik ooit onder ogen heb gehad. Na al die jaren ziet hij er nog steeds prachtig uit, vol met tekeningen, grafieken, meetkundige figuren, maar met betrekkelijk weinig tekst. Mooi, strak en toch eenvoudig was hij. Geniaal als een brug, ontworpen door een Italiaanse ingenieur, waar geen mens gaarne als eerste overheen wil rijden.

Anecdotes

Aanvankelijk kon ik geen onmiddellijk verband leggen tussen het college zelf en de schriftelijke neerslag ervan in de syllabus. Het op college verhaalde was traditioneel historiserend van opzet: in chronologische volgorde werd werk van de ene auteur na de andere behandeld met de nodige aandacht voor cultuurhistorische achtergronden en roddel. De 'Hollandse' contacten en achtergronden van de behandelde Russen, vooral in de achttiende eeuw, werden evenmin geschuwd. De anekdotes waren treffend en grappig. Geen wonder, want de meeste had de docent, naar eigen zeggen, ontleend aan zijn Leidse colleges die hij bij Karel van het Reve had gelopen. Voor een neerlandicus was dit vreemd: indien er al binnen de Neerlandistiek anekdotes werden verteld, dan waren die onveranderlijk intens flauw of snorkerig van strekking. Zo vertelde Wilfred Smit o.m. over N.V. Gogol' dat deze scherpzinnige auteur HET met een pop deed. Daarom vermaanden Russische onderwijzers aan het begin van deze eeuw hun leerlingen die hun handjes niet boven de bank hielden met de woorden: Pas op, als je zo doorgaat, eindig je zo gek als Gogol'!

Al gauw werd echter duidelijk dat de anekdotiek en de historiserende verhalen opzettelijk waren en tot zijn strategie van de verleiding behoorden. Zoals zoveel goede literatuurdocenten was hij dol op het lezen van literatuur en hij beschikte over het talent en het vermogen om aanstekelijk te werken. Het einddoel leek evenwel - dit in tegenstelling tot de anekdotiek - het scheppen van een literatuurgeschiedenis, in mekaar gezet als een kleine, glanzende machine.

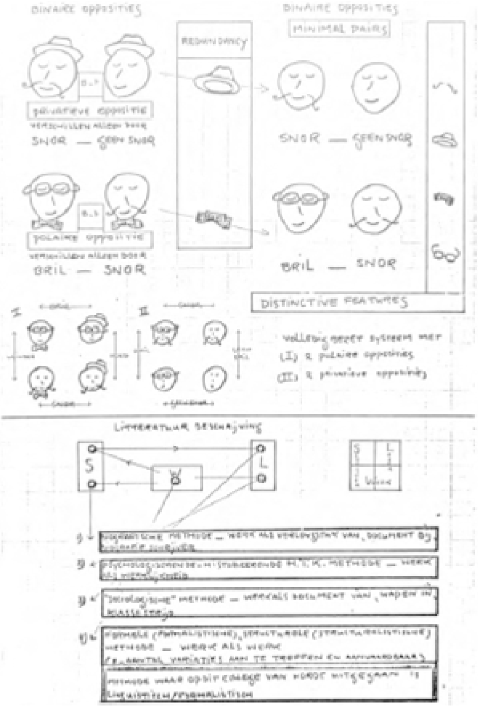
Literatuurgeschiedenis

In Wilfred Smits literatuurgeschiedenis stond het literaire werk centraal, niet de auteur en niet het lezerspubliek. Dit werk werd, zoals gezegd, te lijf gegaan met de linguïstisch/formalistische methode. De linguïstische component van die methode kwam het minst aan bod. Hij berustte op begrippen als onderscheidende kenmerken (distinctive features), binaire opposities, redundantie, minimale paren e.d. en ging uit van opposities als tussen de labialen B - P (privatieve oppositie) en de labiaal B

tegenover de apicaal D (polaire oppositie). Het is duidelijk dat Roman Jakobson Wilfred Smits held was.

De formalistische component berustte natuurlijk op theorieën van Russische formalisten als de reeds genoemde Jakobson. Het Russisch formalisme is een literair-theoreti-

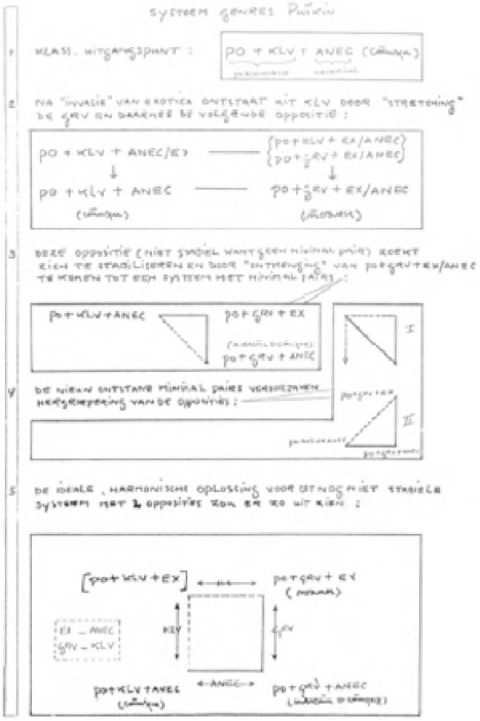
sche beweging die in 1915-1916 ontstond en die in de jaren twintig tot hoge bloei kwam. Door Stalin werden deze theoretici die zich bezighielden met 'literaturnost' d.w.z.: de literairheid van teksten (of anders gezegd: met hetgeen een tekst literair maakt) als sovjetvijandig beschouwd en daarom op de bekende sovjetwijze monddood gemaakt. Ik ben niet in staat te beoordelen in hoeverre dit huwelijk tussen moderne linguïstiek en Russisch formalisme naar Jakobsons voorbeeld bij Wilfred Smit gelukkig is geweest. Het resultaat van dit huwelijk was in elk geval een literatuurgeschiedenis waarvan ik de weerga nooit heb gezien. Wat een kleine, glanzende machine had moeten worden, werd in de loop van de colleges langzamerhand tot iets anders...



Bovenste helft: overzicht van de linguïstische component van de methode. Onderste helft: overzicht van benaderingswijzen in de literatuurbeschrijving. (Sub 2: H.T.K. methode betekent: huis- tuin- en keukenmethode).

De Russische letterkunde is betrekkelijk jong; ze ontstaat pas in de jaren dertig van de achttiende eeuw, wanneer tegenover het Kerkslavisch het literaire Russisch wordt geschapen. De ontwikkeling van de Russische literatuur tot de negentiende eeuw vertoont veel verwantschap met het ontstaan van de Renaissanceliteraturen in West-Europa, maar dit is wel vaak enige eeuwen eerder. Net zoals in de Westerse literaturen beschouwden de eerste Russische literatoren het als een noodzaak hun letterkunde te bouwen op de stevige grondslagen van een grammatica en een versleer. Het genie Lomonosov zou beide leveren. 'Imitatio' of navolging van buitenlandse voorbeelden via vertalingen en bewerkingen speelde ook in de Russische literatuur steeds een grote rol. Maar het meest interessante van Wilfred Smits colleges vond ik dat hij liet zien hoe stap voor stap de literaire mogelijkheden van het Russisch werden geëxploreerd en ook hoe moeizaam dat is gegaan. Zijn literatuurgeschiedenis bestond in feite uit een overzicht van hoe vrijwel op een wetmatige manier de witte plekken op de literaire landkaart werden ingekleurd. Poëzie en proza, daarbinnen: de poëzie van de grote vorm (b.v.: epos) en van de kleine vorm (b.v.: sonnet), proza van de grote vorm (b.v.: roman) en van de kleine vorm (b.v.: de novelle), werden moeizaam door elkaar opvolgende auteurs

geëxploreerd en eigen gemaakt. Door deze wetmatigheden werden andere ijzeren wetmatigheden heengeweven die afkomstig waren uit het Klassicisme, de Romantiek, het Realisme en het Symbolisme. Het was te mooi om waar te zijn! Het systeem dat door Wilfred Smit werd gehanteerd ging, zonder dat hij dat zelf met zoveel woorden zei, uit van het principe van de eindigheid in tegenstelling tot de oneindigheid of hopeloze asystematiek die wij van Nederlandse literatuurgeschiedschrijvingen gewend waren. Wanneer alle witte plekken zouden zijn ingevuld, zou de Russische literatuur alleen nog bestaan uit herhaling van eerder geëxploreerde mogelijkheden. De taal zou zich natuurlijk wijzigen, beschreven toestanden zouden aangepast zijn aan de nieuwe tijd, de historiciteit in de literaire werken zou zich wijzigen, maar een nieuw, een ongeëxploreerd literair genre zou niet meer voorhanden zijn. Toch gaf zijn systeem niet de indruk mechanisch te zijn. Het werd uiteindelijk geen glanzende machine, maar eerder iets als Vestdijks ‘glanzende kiemcel’: het ontstaan van het leven zelf, dat eenmaal tot volle wasdom gekomen, alleen nog kan afsterven.



Overzicht hoe een aantal witte plekken door Puškin werden ingekleurd. Gehanteerde afkortingen: PO *= poëzie;* KLV*= kleine vorm;* GRV *= grote vorm;* ANEC *= anekdote;* EX *= exotica. De begrippen* anekdote *en* exotica *werden door Wilfred Smit gehanteerd om de door de auteur gehanteerde literaire stof te karakteriseren. Anekdote: daaronder werd verstaan stof waarin vooral het heden aan bod kwam, en/of de antieken, Reader's digest- stof, de ‘eeuwige’ waarheden, wetenschap enz. Dit soort stof was typerend voor het Klassicisme en het Realisme. Exotica: daaronder werd verstaan stof waarin het nationaal verleden aan bod kwam, en/of vreemde landen en culturen, folklore, fantastische gebeurtenissen, sprookjes enz. Dit soort stof was typerend voor de Romantiek.*

vervolg op 16

Peter Morel

De verhalen en verhaalfragmenten van Wilfred Smit
Een inleiding, bloemlezing en inventaris

Inleiding

Wilfred Smit publiceerde niet alleen gedichten, er verschenen ook zeven korte verhalen van hem, vier in de *Almanak van het Leidsche Studentencorps (1954-1957) en drie in Cartons voor letterkunde* (1961-1962). Gebundeld zijn deze verhalen evenwel nooit. Ze zijn nu als 'verspreid proza' opgenomen in de uitgave van het *Verzameld werk* (Athenaeum-Polak en Van Gennep 1983).

Dat met deze stof een verhalenbundel te realiseren zou zijn geweest is trouwens wat aan de optimistische kant. Was de titel die Wilfred Smit destijds aan zijn interviewer L. Ross toevertrouwde van zijn komend jaar (= 1965) te publiceren novellenbundel (zie Vrij Nederland van 22 februari 1964) dan een loze kreet, een pure wensdroom? Ik denk niet helemaal. In de literaire nalatenschap van Wilfred Smit namelijk bevindt zich een map met niet minder dan zo'n zesentwintig prozafragmenten, vijftien in typoscripten elf in manuscript. Afgezien vaneen 'bespreking' van zijn eigen debuut *Een harp op wielen* onder de titel 'Een zak op wielen' en het begin van een libretto 'De vijfentwintigste revolutie' zijn alle fragmenten aanzetten tot verhalen. Er zit zoveel curieus materiaal onder, dat voor een deel ook niet in kwaliteit verschilt van het eerder wél gepubliceerde proza, dat een bloemlezing eruit mij zinvol en informatief leek. Men kan er het beeld van de schrijver Wilfred Smit mee vervolledigen.

Het is natuurlijk al typerend genoeg, dat zoveel en zulke goede beginregels zo betrekkelijk weinig voltooids hebben opgeleverd. Wie Wilfred Smit bovendien eenzelfde fragment telkens een klein beetje anders ziet starten - er zijn speciaal van het begin van sommige fragmenten vier of vijf versies - krijgt een beeld van een schrijver die het zichzelf niet gemakkelijk maakt en kan zich voorstellen hoe een verhaal als 'Constantin t', dat een als het ware tot enkele bladzijden gecondenseerde roman van Couperus is, tot stand is gekomen.

Het proza van Wilfred Smit kan gezien worden als complementair aan zijn gedichten, het vormt er één geheel mee, maar heeft toch een eigen karakter, is ook niet echt 'dichterlijk' proza, al is het misschien wel typisch proza van een dichter, het is tegelijk 'anders en eender'. Eender is de woordkeus met een voorkeur voor een zekere precieusheid ('zich verlieven', 'raisoneren') met letterlijk dezelfde opvallende 'terminologie' ('Lys de France', 'allegramente'), met dezelfde formuleringen ('de gestreepte sjaal als een cauchemar om mijn hoofd' komt zowel in het verhaal 'Essay' als in het gedicht 'De boodschapper' voor), met zelfs citaten uit de eigen gedichten ('onze honden zijn familie van elkaar' in het verhaal 'Constantijnt' is een citaat uit het gedicht 'Verveling'). Eender is ook de eigen, heel intieme sfeer.

Anders zijn de soms expliciete uitweidingen, die in proza nu eenmaal eerder aan de orde kunnen komen dan in poëzie. Zo kan het begin van het door mij gebloemleesde fragment 'Ik werd die ochtend wakker met een tempeest van zonlicht in de kamer' gezien worden als een expliciete belichting van Wilfred Smits poëtische uitgangspunten, die op weer een andere manier worden verwoord in Smits brief van 30 juni 1953 aan Vestdijk. (Zie de briefwisseling Smit-Vestdijk elders in dit nummer)

Van de andere fragmenten heb ik 'De drie Ellies' gekozen omdat het een van de weinige gedeelten in het werk van Wilfred Smit is, waarbij zijn jeugd in Nederlands-Indië een rol speelt.

Het fragment 'Barst' sluit in zijn tegelijk omhullende en onthullende directheid duidelijk aan bij bepaalde regels in de poëzie, terwijl 'Twijfels' een onverwacht, science-fiction-achtig aspect biedt van het werk van Wilfred Smit. Het getuigt, evenals trouwens 'Het geluid dat vissen maken' van een in Nederlands proza zelden voorkomende, enigszins studentikoze maar toch heel authentiek aandoende humor.

Alle fragmenten waren nog 'in portefeuille' en worden hier weergegeven zoals ze werden aangetroffen: er is niets verbeterd of veranderd, ook niet in de interpunctie. Zinnen die (nog) niet altijd even goed lopen horen eveneens bij het nog min of meer schetsmatige stadium van deze verhalen en fragmenten.

Als aanvullende informatie tenslotte is aan de bloemlezing een complete inventaris toegevoegd van Smits ongepubliceerde proza, meest verhaalfragmenten voor zover wij daarvan typoscripten bezitten.

Bloemlezing
De Drie Ellies

Ze hadden nooit met elkaar op een rij gestaan, om bijvoorbeeld elkaars rokken te vergelijken of schoenen, dat kon ook niet. De tijd en de omstandigheden waren tegen. Een zou er dan geen schoenen hebben aangehad, de jongste, de andere twee zouden elkaar hebben aangekeken even en zich hebben omgekeerd.

Het kon haar niets schelen, ze had een broertje donker en watervlug dat Jimmy heette, en samen liepen ze het grote veld in, geheimzinnig met veel scherp gras, alang alang, met vreemde scherpe stukken steen, wit en kalkig, het zal allemaal wel afkomstig zijn geweest van een neergehaald huis, de bijgebouwen en een grote malangse tuin waar al deze geheimzinnigheid zich op had vastgezet, manshoog, maar er groeide ook ketela en er waren stukjes maïsveld, het paarsrodesnorhaar van de maïs al, tegen dat ze rijp was, op hoge lange stelen. Het zoontje van de nieuwe chef begreep niet precies wat de spelletjes inhielden, ze verdwenen en speelden dan heel lang, hij was overgeplaatst uit Soerabaja - maar ze gaven hem de kans niet bij hen te komen - van ver riepen ze dat hij ze maar achterna moest komen - en dat wilde hij ook wel, hij deed het, maar hij voelde zich niet helemaal op z'n gemak. En ze bleef geheimzinnig doen, ook toen hij ze lateral heel goed kende. Hij vond haar erg leuk, ook haar moeder, een Padangse, die altijd heel geheimzinnige verhalen wist te doen. Maar deze Elly had het erger dan haar moeder - en op haar geheimzinnigst was zij - hij was er toen allang aan gewend met meisjes te spelen - toen ze op een middag, ze was op een andere katholieke school, met een doorzichtige witte kanten jurk thuis was op een uur dat ze anders op school was. Er was een vriendinnetje van haar gestorven aan de malaria tropica, vreemd mooi woord, en ze had een klassefoto bij zich van deze meisjesklas, die hield ze voor zich uit, en met haar blote voeten rende ze in de donkere modderige gang tussen de twee huizen, haar vader had een kleiner huis op het detachementsterrein, naast het hunne. Hij rende haar achterna - ze had hem niet willen zeggen welk meisje dood was. Hij dreigde haar. Zij zat in de val, want er was ook nog een hekje, dat net niet meer open kon. Deze is het zei ze, en ze wees hem op de grote glanzende foto: een breed naar de ogen toe, niet zo donker gezichtje, indisch licht blond haar, een kleine neus die niets eigenwijs en niets onopvallends had; haar ogen keken de foto uit, ja bliksemden. Kreng, zei hij, dat ben je zelf, en zo was het.

Ze was een jaar ouder dan hij, en na acht maanden waren ze verliefd, want toen was het woord pas uitgevonden; het kleine broertje kwam er niet meer aan te pas, hij gooide de zoon van

z'n pap's chef nog een gat in het hoofd, het hielp allemaal niets, en deze werd omdat de steen afkomstig was achter bij de paardestallen naar de dokter gebracht, en kreeg tethanus injecties. En de Jappen kwamen, en de pap's werden direct gevangen gezet in Malang; ze zagen ze het stadje binnenkomen. Hij boven op een gepunte kalken stijl voor het huis, die heel hoog uitstak boven de heg met gele ‘giftige’ bloemen met een wit sap als je ze afbrak. Allemanda's heette dat, zij had zo hoog niet gedurfd en gluurde opzij van de stijl tussen de Allemanda's door en keek naar de Jappen, die bijzonder gedisciplineerd waren, niet onvriendelijk om te zien, zo klein, en ze zongen misschien ook wel, en ineens een heel hard schreeuwende Jap opzij van de groep. Toen werd deze Elly bang, ze had hem daarboven al aan z'n been gehouden - nu klom ze bij hem, sloeg haar armen om zijn rug, haar hoofd opzij van hem, en de vlecht ging in zijn open baaitje en kriebelde. Hij verloor bijna het evenwicht, herstelde zich en riep - Wilhelmus van Nassauwe - zo recht in hun niet zo gele smoelen, de Allemanda's waren geler. Dat was niet de reden dat zijn papa werd doodgeschoten, vijftig kilometer verder en twee dagen later; het was trouwens een vergissing, met gouvernementsambtenaren, bestuursambtenaren gebeurde dat niet. En de hele lange kamptijd, eerst bij zijn moeder, later in het jongenskamp, dacht hij aan haar. Zoiets van wat de Jappen bij elkaar brengen, scheidt de oorlog niet. Hij zag haar nog een keer, ze was op weg naar Holland, hij had ook over haar gehoord - lang haar, ze liep mank, van haar heup waarop ze gevallen was in het zwembad van Knops nog - ze hadden niet meteen het kamp ingehoeven vanwege de procenten maleis bloed - hij zag haar, herkende haar moeder, maar haar niet. Het was heel iemand anders. En het tafereel veranderde - ze kwam hem z'n eten brengen in het pension in een universiteitsstad, veel kleiner en veel ouder, ik heet Elly zei ze, en hij nam zich voor verliefd op haar te worden - hij was negentien. [...]

Barst

Het is kerstmis geweest en dat is het nog een beetje. Die boom die er nog staat. Steeds laten er grijsgroene naalden los. Het gebeurt wanneer ze te hard praten en het gebeurt ook als ik niets zeg. Maar er raakt een hele stroom los wanneer de deur open gaat en weer dicht. Dan gaan ook de ballen mee verschrikkelijk zacht en groot, ieder een eigen kant uit, op en neer. Maar dat gebeurt ook wanneer dat kleine broertje z'n stem uitzet en het gebeurt ook wanneer het stil geworden is omdat ik misschien weer niet heb geantwoord. Dan ben ik bang dat er een met een luide knal zal barsten. Ik verdenk vooral die grote oranje vooraan. Maar er is nog niets gesneuveld dit jaar, zeggen ze.

Ze zeggen me van alles. Huug had de wacht van 24 op vijfentwintig en dat heb ik heel erg moeten vinden. Ik kan het me niet zo goed voorstellen want ik mis Huug altijd, maar ik vergeet het steeds. Ze moeten me steeds vertellen dat m'n ouders een schoenenzaak hebben voor moeilijke voeten aan het Schuitendiep, en dat ik een verloofde heb. Dat zullen wel mijn ouders zijn en Huug natuurlijk. Maar als ik eerlijk ben en even niet kijk naar die boom dan is er maar een ding heel echt van mij. Dit ding hier beneden onder m'n rok. Ik voel het het meest als de anderen hard aan het praten zijn, dan denk ik er over verder. Als ze niets zeggen en doodstil zijn houd ik er m'n hand op. Ik zou hardop kunnen denken en dan weet ik nog niet wat ik zeg. Opletten er zegt iemand iets tegen me. Ze bedoelen dat ik het leuk vind om me achter het grote gordijn te verstoppen als Huug binnenkomt en die is net thuis

gekomen. Arme jongen. En wat moet ik het erg vinden dat hij juist deze dagen wacht moest hebben. Ze vinden het niet vreemd dat ik dat leuk vind, een soort verrassing. Maar Huug weet toch wat er in zit? Ze vinden het vreemder dat ik telkens vergeet, dat van die speciaalwinkel on speciaalschoenen. Protheses. Wie is Huug? Dat is vast dezelfde die m'n veter vastmaakte en toen z'n hoofd onder mijn rok stak. Maar ik zit op je hoofd zei ik. Daar ben je op gevallen zei iemand anders eens. Het is hier donker en niet heel fris. Maar als ik goed oplet ben ik het zelf die dit zegt. Want ik sta achter het gordijn en als een verrassing voor iemand die Huug heet kom ik daar direkt achter vandaan.

Twijfels

Als er op deze wereld nog een ding onwrikbaar vast stond, dan was het dat Fred Demille verliefd was op z'n vrouw, kome wat kome, en even zeker was het dat zij hem na vijf jaar huwelijk graag zou hebben ingeruild voor dat zeldzame verschijnsel zeeman bijvoorbeeld, of dichter bij huis, voor een tandtechnicus, ingenieur, om 't even.

Fred Demille was niets van dat alles, hij was wat vroeger heette: astronauticus, dat was een vak dat een grote vlucht had gekend, de laatste vijftig jaar. Maar de belangstelling ervoor was verflauwd, de speciale ministeries voor dit soort onderzoeken waren verstoft, er werd niets meer voor uitgetrokken op het budget - de mensheid had de eigen verbeelding uitgevonden, en dat reikte verder dan middels de astronautica gedeeltelijk opengesteld zonnenstelsel - verder zou men niet komen, in der eeuwigheid niet. Het vak was teruggevallen tot een middelgrote fakulteit op niet eens meer iedere universiteitsstad - zoals theologie, poëtica, linguïstiek etc.

Dat Alice niet meer van hem, Fred, een stevige roodharige, met zachte bruine ogen en misschien niet onberispelijke neus, hield - mocht daaruit blijken, dat op de dag dat hij als assistent van een matig wereldvreemde professor meeging de ruimte in - ze thuis afscheid nam van hem, op de bakstenen flat, in twee woorden en iets wat misschien een kus was, als zodanig bedoeld tenminste, dat afketste langs z'n wang, terwijl het nauwlijks z'n wat grof gesneden lippen had geraakt - maar ze beschreef hem uitgebreid wat voor japon ze ging kopen. De grote europeese mode, niet functioneel, geen structuurweefsel, maar zus en zo gesneden, heerlijk antiek, blauw met rode nopjes met weerschijn, een primitief elegant geval, met een platina gespje achterop de rug.

Het was misschien heel pijnlijk allemaal, maar Fred was er de man niet naar om er diep bedroefd van te worden, daar had hij nu eenmaal geen fantasie genoeg voor zoals men hem altijd verweet - en ook niet de tijd, zo snel had men hem naar de A.FR' 2 gebracht en toen waren ze al onderweg. Het laatste wat hij zag of voelde want het was al niet meer te zien, was een blauwglanzend platina speldeknopje, de aarde, en die was tenslotte al niet meer dan een heel wat doffer speldeknopje tussen alle andere op het donker bruin en donker blauw fond van wat zo vertrouwd en gezellig fluweel genoemd werd de ruimtenachthemel.

Het ging alles zeker veel minder gerieflijk dan vroeger, de bemanning, behalve de professor dan, die ze had uitgezocht, had men niet eerst aan elkaar doen wennen etc. etc. het zag er zelfs naar uit dat men twee te zeer tegengestelde naturen had samengebracht. De piepjonge tweede assistent bijvoorbeeld, Matveic was ergerlijk voor Fred tot het uiterste - hij had rare muziekjes, volksmuziekjes, op ouderwetse bandjes, zweette enorm en had bovendien een zeldzame moeilijke bloedgroep; de professor had Fred in vertrouwen meegedeeld - zulk plasma hadden ze niet eens aan boord, just in case. Matveic ging dan naast hem, Fred, zitten, wanneer deze de beurt had op de hele instrumentenkamer, en Matveic de slaapbeurt - en vertelde

dan verhaaltjes over z'n zuster, over een vriend die bang was te oud te worden of zoiets, en over z'n ouders. Na elk verteld verhaal herriep hij alles, het waren maar zo opkomende gedachten geweest, hij had zo'n behoefte zich vrij te uiten, en hij grinnikte dan, waarbij z'n slordige veel te lange blonde haren een beetje vettig over z'n voorhoofd gingen hangen die hij met z'n vijf vingers weer naar boven kamde. Freds gezicht werd dan alleen iets roder, over de bleekheid die hem als roodharige eigen was heen en keek de ruimte in, zoals die zich aan hem op het bord voordeed, een raam, een zwarte plaat van helemaal niets, de gaten daarin gekleurd van rood over paars naar groen waren de sterachtigen; kleur stelde dichtheid en andere gegevens meteen klaar waarneembaar voor, de gevolgde koers als een vloeiend gele lijn erover heen, met weer indexcijfers naar beide zijden, wat nog moest komen, wat al onherroepelijk voorbij was - uit niet te onderdrukken kwaadheid drukte Fred op het bord beneden dit anomale kijkraam want je zag niets, het werd allemaal voor je waargenomen - alle instrumenten verkeerd in, de knopjes, de handles dit werd allemaal automatisch gecorrigeerd, tot zelfs het door de bestuurder aangewende knopje annex knopje voor de zelfexplosie. Het werd allemaal gecorrigeerd door de machine zelf, hij had kunnen huilen van jammer en ellende, maar dat ging niet zo makkelijk, de contactdraden op de oogbol lieten geen vochten door, die werden geneutraliseerd. Ten slotte,

niet meer luisterend naar Matveic keek hij maar naar z'n wijsvinger met de oude gouden ring, waarin het bewegende portretje van Alice, die nu eens glimlachte dan weer ernstig keek, het was niet te voorspellen wat ze het volgende ogenblik zou doen, dat was het aardige aan dit soort speelgoedjes of sieraden - destijds een grote vinding, de waarschijnlijkheidsberekeningen had het uit de tijd gebracht - maar als een echte vrouw met echte borsten, geen rubber tussen de benen of in de mond, lachte en verstrakte het fotootje om beurten.

Dan kwam de professor weer op, een aardige man, nu niet precies als Washington grondlegger van de democratie, maar zeker even aardig, en Fred Demille kon af, en was van Matveic verlost, 's Morgens naar berekening dan - het was morgen als Fred zich na z'n slapen bij z'n bad-wascombinatie ophield - kwam Matveic hun beider slaapcabine binnen, om te slapen. Kom je bij me vroeg hij. Nee, zei Fred. Het was jammer voor de jongen dat er zelden vrouwen meegingen, de moppen over ruimtevaarders hadden in ieder geval enige grond. En weer dacht hij aan Alice - ja wanneer dacht hij niet aan haar - die nu zeker met een civiel ingenieur in bed lag, een stilzwijgende afspraak tussen hen beiden had hij ervan gemaakt, veeleer dan iets wat vanzelf sprak. De laatste nacht van de vakantie aan de Rivièra waren ze het erover eensgeworden; een groen glazen dansvloer, glazen ramen, de maan net even gedoopt in een cocktailglas. De maan, de eerste teleurstelling, dacht hij - al hadden ze het kunnen weten zelfs mineraal niet interessant - een grote teleurstelling net als de rest van de ruimte voor militairen, missionarissen - zo leeg als... En z'n boek Inward Rushes dat hij open had liggen op bed, en Matveic niet met een blik verwaardigend ging Fred de cabine uit. Zo stond de koers altijd vast, de maaltijden, samen met de rest van het boordpersoneel, een keuken van versterving, a l'anglaise, brachten er geen verandering noch schaakpartijen of electrische bridge. Een routine tocht waarvan het uiteindelijk reisdoel nog alleen de gezagvoerder, de professor bekend mocht zijn (tegen heimwee, als het wat lang zou duren) maar ook een routine ding, een van de dichtbije planeten. En omdat er niets mislukken kon verbaasden ze zich niet, toen op een goed moment een lichtloze bol van een speldeprikje veranderde in een lichtgevend plekje met groene kringen eromheen, dat was het reisdoel, en het groen wat betekende dat ook al weer in codekleur. Een planeet de minst onderzochte van de bekende; het kwam steeds dichterbij. Even later toen de planeet al zo groot was als de maan om te zien - kwamen ze voorbij een wrakstuk, ook bekend, het wrakstuk van 19zoveel, een vroegere zo niet de eerste expeditie - een vreemd neerhangende kegel, de bouwstof ervan gaf een lichtblauwe glans van zich - een staalachtige, sindsdien al in onbruik geraakte S3. Het deed Fred niets, maar Matveic maakte het opgewonden. Hij vergat het steeds groter wordend oppervlak van de planeet er voor - geen twijfels zei hij op z'n gebroken betweterige manier, voor dit wrak was hij twee maal vierentwintig uur wakker gebleven en dat zonder inspuitingen. De professor stond tussen beiden in en keek naar de planeet, een beetje belachelijk, een beetje zenuwachtig, dat was het woord, het was niet het hoogtepunt van een carrière astronautica dat hij hier bereiken ging - hij was tenslotte ook op Mars geweest, slechts een afsluiting. Het werd warmer en Matveic stond naast hem nu, het wrak vergeten zoals hij misschien ook Alice. Matveic stond er zeer lijfelijk, hij pufte en zweette overdadig, de bemanning hield zich nog wat op de achtergrond. De professor was zenuwachtig bij zijn naderende triomf, de twee gladgeschoren plekken - Matveic zweet: de onderkant van violettes de parmes, de ongeziene zijde zogezeid, de ongeroken zijde zelfs, voor sommige aangenaam, voor sommige waaronder Fred bepaaldelijk rot, rotting. Dit is naar berekening zei de professor en hij lachte - dit is zoals iedereen al weet - maar de zin werd voor eeuwig onafgemaakt zoals iedereen weet. Het was plotseling warm, geworden,

heet, gloeiend, zo heet dat het heter was dan de menselijke tastzin kan bevatten. En Fred was plotseling tot nul geworden. Even daarvoor zag hij Alice, maar het had ook iets anders kunnen zijn.

Ruimtevaart deed iets met haar beoefenaren, de professoren zeiden het, en het was voornamelijk de herinneringsfunctie of functies die vervormd konden worden - dat konden blijvende ongemakken worden - de direct vast te stellen veranderingen echter van lichamelijke aard waren na enkele uren buiten het ruimteschip weer tot volkomen nihil teruggebracht. Wat Fred plotseling wist te herinneren was lang gras waar hij in lag - en het had hem al heel lang die prikkels gegeven die het lichaam in z'n geheel vertaalt in gras: zacht, een beetje koud, heel fijne zaagrandjes, het gevoel vooral van te liggen op een stromatras die nooit geheel en al te vullen zou zijn. Wat Fred zich herinnerde was dat de grasstengels over zijn, gezicht, dezelfde dan zeker die overal zijn lichaam beroerden niet groen waren, maar violet. Toen viel hij weg. Toen had hij z'n ogen weer open, de oogballen pijnlijk naar boven, steeds in een richting, konden moeilijk van hun plaats, en terug ging helemaal niet. Hij zag tenslotte tegen z'n eigen slordige wenkbrauwen aan, dat gaf een rode omranding aan z'n gezichtsveld... En dan waren ze er weer grassprieten, niet groen maar violet, en niet dikker of anders ruikend dan hij zich van alle grasweiden tevoren herinnerde. En hij sloot snel z'n ogen. En hij kwam weer tot zichzelf. Tenslotte was hij uit het grasveld opgestaan, er was niets bekends bedoelde hij of ook maar levends om hem heen, en voorzover het nauwsluitend pak dat voor zijn part even goed dat van een walvisvaarder had kunnen zijn, het mogelijk maakte stappen te nemen, uittrekken durfde hij niet, je weet nooit wat er onder zat - tot hij tenslotte liep alsof hij nooit anders had gedaan. Gras, weiden, laag blommig kreupelhout. En hij kwam in een tuinstad die hem - ...het moest nog middag zijn besloot hij, een late namiddag of een vroege zomeravond, een wat ongewone bewolking die zich langzamerhand in gewone bekende wolkenformaties stratos cumuli etc. die de zon dan zeker verborgen hielden, en wat pluizige cirri boven hem, er was een wind - een stad die hem vagelijk bekend voorkwam. Maar dan moest hij in die en die straat wonen - Alice - en toen hield hij het niet meer, hield hij z'n botten als spaken door een mosterachtige band zo voelde hij het, niet meer bijeen, hij had dorst, viel op de grond en er wilde een tand door z'n lip. Het gras langs de trottoirs was toen allang weer groen.

Toen hij weer *bij* kwam, stond ze over hem heengebogen, Alice, Alive, Alive zei hij en wilde nog veel meer zeggen of doen, het maakte niet veel verschil uit, want het ging beide niet. Ondeugende jongen zei ze, boog de nek in de schouders, en legde haar hoofd naast het zijne - ze moest haar haar geverfd hebben en geknipt was het zeker, het was rood. Ondeugende jongen fluisterde ze aan z'n oor - ik dacht dat er geen van jullie over was gebleven, dat de onderzeeër helemaal in de grond zat, en haar stem smolt hier - en je komt bij me terug en je roept een naam, van je vriendinnetje dan zeker. Lieverd laat alles toch eens gaan, probeer tenminste niet tegenover mij flink te zijn - hoe kan dat nu een vriendinnetje op een onderzeeër. - Ik zal niemand vertellen dat je wartaal uitslaat als je dat nu eenmaal graag wilt, dat gaat ze niet aan; al die mensen van de persen wereldfilm en zo die ik hier vandaan heb moeten houden. Hij kromp even in elkaar. Van de onderzeeër is niemand over zei je? En liet verder alles met zich gebeuren. Na een paar dagen was hij eraan gewend haar Vicky te noemen, in grote trekken klopte het ook wel - behalve enige niets ter zake doende kleinigheden, - de kleur van een brievenbus, een nichtje dat er bij zijn weten nooit geweest was. Een week later werkten ze samen aan een van die te slordig geoutilleerde atoomduikboten, ja, allemaal waren ze verdronken, hij niet etc. Geheugenstoornis hier en daar, ja ook z'n maat die maar steeds z'n haar opkamde met vijf vingers, met een bepaald stopwoordje dat - hem zoals bij alle stopwoordjes voor in de mond lag - nee de naam kon hij zich niet herinneren - en hij kijkt naar het vierkante televisiescherm waar het verhaal, zo ongeveer zijn

levensverhaal met allerlei onvermoede details vertoond wordt. En dan wil hij niet verder kijken, en kijkt naar z'n vinger met het bewegende portretje van Vicky dat niet meer bewoog, gebarsten of zoiets.

Tot hij op een dag, er was naast het staatspensioen al sprake van een keuze doen uit alle prachtige aanbiedingen die men hem deed, de japon ontdekte. Weggefrommeld, het weer erin, want het was ouderwetse zij geweest... rood met blauwe balletjes, Vicky's laatste japon voor hij was weggevlogen, ja gevlogen en niet gevaren - of was het blauw met rode balletjes geweest hij had haar tenslotte nooit gezien. En tenslotte herinnerde hij zich hoe die blonde maat heette: Matveic. Maar toen herinnerde hij zich dat het de jurk niet kon zijn... Of vergiste hij zich. Hij zou het haar nooit durven vragen. En hij gaf zich over

Zij had hem al zoveel vreemde en onopgeloste dingen te vergeven, hij mocht haar niet meer lastig vallen, kon niet meer opnieuw beginnen, dat was te gek. En om het huis uit te zijn, waar zij haar beroep van lieve zorgzame alles vergevende huisvrouw - hoe anachronistisch eigenlijk - uitoefende nam hij een baantje bij de administratie van een astronautische maatschappij, een beetje louche zaak. Gelukkig dat hij had leren schrijven, en te weinig fantasie bezat. Maar daar zit toch geen toekomst meer in lieve zei Vicky. O, zei hij maar ik wil iets heel anders begrijp je dan wat ik deed. Ze begreep het onmiddellijk en kuste hem. Vicky. En wat hem betreft - zo was hij al dichter bij Matveic.

Het geluid dat vissen maken

Het was een zwart-wit geblokte heel korte japon, en ze morste daar martini op, en toen bij zeker spelletje van ons verwacht werd dat we een dierengeluid nabootsten, kon ze niet anders verzinnen dan een koe. De jongen die bij haar hoorde raakte helemaal in de war toen het zijn beurt was, er wilde geen geluid over z'n lippen. Ik lei m'n hand op zijn knie en fluisterde: waarom geen hond. Woef, woef. Ik dacht: ik zou kunnen houden van deze jongen. Ik nam m'n hand weg die ik daar gelaten had en was verbaasd.

En het was een terrasje bij de watersport, en er zat een lichtgroen japonnetje zonder mouwen aan een tafeltje onder de bomen. Haar handen lagen in haar schoot en ze wilde haar tasje tegen afglijden behoeden, maar dat tasje lag op tafel. Er was juist een heel jong kastanjeblad gevallen op het zwarte leer toen ik voorbijkwam. De jongen die bij haar hoorde wist niet meer wat hij tegen haar moest zeggen. Ik vroeg: is het waar dat u een boot nodig heeft voor de zomer. En toen ik hen de boten liet zien viel hij bijna van de plankier, (duwde ik hem?) als ik niet bijtijds mijn armen had uitgestoken en hem tegenhield. Misschien hield ik hem te lang zo. Ik werd me bewust van een ongeduldig schokkende schouder uit het mouwloos groene lijfje naast me. Ze was zorgvuldig geschoren onder de arm. Later dronken we sherry aan weer een ander tafeltje. Er werd geen boot verhuurd, sommige mensen wisten nu eenmaal niet wat ze wilden. Ik wist het maar al te goed - ik was verliefd geworden op die jongen. Later toen ik hem allang was vergeten vertelden ze me dat zijn vader hem sloeg tot de dag dat hij regionaal pingpongkampioen was geworden.

Ik heb mijn les geleerd die zomer. Ze lieten zich vasthouden, raad geven, dronken je sherry, maar er was altijd zo'n japon bij die aan hen plakken bleef tot laat in de avond. Er kon een waterig avondrood staan boven de plas of er verteerde een onweer verweg, steeds zat er in de boot een derde die boven haar slechtzittende zeiluitrusting vergeten had haar parels weg te nemen, die haar nagel brak en vloekte als niemand het kon horen. En als je minutenlang aan iets heel plezierigs had zitten denken en het zo uitkwam dat je die slobberende bloes aankeek, dan begon ze heel opgewonden een van die vreselijke dingetjes te neuriën:...

We woonden heel lang in Hendaye, maar we kwamen hierheen terug, omdat zoals mijn moeder zei de bevolking tenslotte niets meer met ons ophad, sinds zij die lieden van Vichy te eten had gevraagd. De villa werd verkocht en mijn moeder nam hier een seizoenshotel met jachthaven over.

Ik herinnerde me hoe ik op een ochtend vroeg, het was al heel heet, wakker werd, ik gooide mijn pyamajasje uit en sloop omzichtig naar het openstaande raam. Mijn moeder stond er vlak onder, misschien nog in haar peignoir, ik weet het niet, ik weet

nooit wat ze aan heeft, ik zie alleen maar haar popronde gezicht met haar bruinrood haar. Ze was driftig. Ze stak haar arm uit met daaraan haar hand met de vingers met lange roze nagels naar een jongen die voor haar stond maar niet te dicht bij. Alors, c'est vous qui a scié dans la piscine. De jongen stak zijn tong uit toen hij mij daar boven zag. Ik kende hem wel, hij had krullen en was een beetje scheel. Mijn moeder kan heel hard lopen, ze kreeg hem bij zijn vuile kraag, maar hij ontkwam haar, door een fantastische sprong te maken over het grote dubbele bed met canna's, en toen roetsj, merde door een opening de heg in. Toen kon hij niet verder want het was een soort bougainvilles met extra doorns. Een van de canna's een grote stijve gele bloem wiegelde nog heen en weer.

Kom naar beneden jij, zei ze en ze vergat dat ik A. heette naar die man van haar die dood was. Ik liep zo langzaam ik kon naar beneden. De twee knopen aan m'n pyamajas die ik had aangeschoten voelden ijskoud aan merkte ik. Ik geloof niet dat ik haar ooit helemaal ongehoorzaam ben geweest, toen tenminste, ik deed het alles alleen langzamer.

Ik mocht me niet met de zeilboten bemoeien, wel met de roeibootjes en bij de partijtjes voor teenagers die zij zich duur liet betalen voor het gebruik van onze mooie grote zaal mocht ik niet zijn totdat ik stilletjes binnenkwam, vanaf die tijd vond zij het goed. En ook mocht ik niet teveel op de terrassen komen, zei zij, daar had zij haar mensen voor, ik hoorde bij haar en zij maakte uit met wie ik uitging en dat vond ik best.

En nu was het de fuif voor mijn eindexamen. Ik was behoorlijk geslaagd ondanks de moeite die ik had gehad met me aan te passen aanvankelijk aan de taal. Ze was trots. Ze stuurde al het personeel weg voor die avond en sloot het hotel, alleen de barkeeper bleef. Er waren vijfentwintig man gevraagd en er zeiden twee af. Mijn moeder had met zekere ouders gepraat, ze zou komen. Het was hetzelfde waarmee ik mee geweest was, op een Noordzeetrip vanuit R. Het was een halflange voetvrije avondjapon geweest, blauw met allerhande gouden vlekken erop, niet overal even dicht gezaaid, ligne princesse, en omdat nog eens te benadrukken zat er in het getoupeerde haar een klein glazen kroontje. De rotterdamse kennissen houden ervan wat te zien had mijn moeder gezegd. Trek in godesnaam een gezicht alsof je bij haar hoort. Je zult bekijks genoeg hebben, er schiet er allicht wel een voor jou over. Mais ne m'emmene pas de ces pedales. Zo was het uitgekomen. Ik herkende haar ternauwernood aan de blauwe kleur op het donkere dek waar ik met iemand bij de railing stond, hij trok vlug z'n hand weg langs de railing liet hij die glijden, mijn officier, want zoiets was het geloof ik. Jullie zijn zo stil als vissen zij ze. Dat klopt zei de jongen naast me. Vissen spreken gewoonlijk niet zei hij, daarbij zorgend in het donkerte blijven. Ik had niet gemerkt dat de havenlichten alweer voorbijtrokken. En terwijl het steeds kouder en lichter werd voerde die blauwe en hij een bijzonder vervelend gesprekje. Ik had haar niet meer willen zien. En daar was ze, opgesierd en kronkelend als een rode haar in de hete tang, iemand wier gezicht ik niet eens echt kon zien, die ik me telkens moest herinneren omdat. En mijn moeder stelde haar al voor aan de aanwezige schoolvrinden en vriendinnetjes, een groot sterrebeeld bijvoorbeeld het zuiderkruis dat ik nooit gezien had, maar dat ik haatte en waar ik naar verlangde, we liepen aan weerszijden van haar, ik zag alleen maar haar diamanten, misschien had ze verder niets aan. En er was bescheiden bengaals vuur voor binnenskamers, en koktails met een sterretje dat betekende dat het uitvindsels waren uit de twintiger jaren, men stond daar niet voor in, de vet glimlachende grijze barkeeper, en muziek uit een grammofoon-combinatie, zo'n grote dat ik er me voor het eerst van m'n leven voor schaamde. Ik nam me voor de eerste de beste jongen die dronken was mee naar buiten te nemen.

We waren het terras over gelopen, er was nog niemand buiten, omdat het feest pas begonnen was en ook de maan was nog niet op naar de plankier waar mijn roeibootje lag. Het roeien met de twee roeispanen ging heel moeilijk. Voor eens

was het zo dat ik lange tijd niet wist of we al op het meer waren of nog in de vaargeul. Ik was alleen met iemand en ons hotel lag mijlen ver aan de kant, een streepje licht dat kronkelde, en daaronder natuurlijk in het water dat streepje nog eens herhaald maar flauwer. We waren middenop de grootste plas, alles lag ver genoeg naar mijn zin achter me. De jongen zat in de boot op de vloer en leunde achterover op het bankje, zijn lichaam daarover. Dat leek me een moeilijke houding. Hij had zwart achterover liggend haar, een beeje slordig was hij gekleed, en ik zag dat hij heel voor in de mond tanden had, dat zag ik pas toen de maan opkwam. Ik dacht: hoe dan ook dit is het. Hij dacht dat ook nam ik aan want hij kwam naast me. Ik liet hem zo. Ik vertelde: hoe een keer een van die Vichy heren, je weet wel, bij ons thuis een meisje in de wang kneep en belief ille zei. De jongen die intussen zijn hoofd in mijn schoot gelegd had, wat ik ongemakkelijk vond hield ineens stil. Hij pakte mijn hand en drukte die naar beneden. Hij zei: er is niets, voel maar, ik ben eigenlijk ook een meisje. Het volgende ogenblik duwde ik hem met z'n hoofd over de rand het water in, de boot schommelde geloof ik erg. Ik hield hem zo tot hij slap werd en haast

niet meer tegenspartelde. Ik droogde zijn hoofd af met m'n jasje dat ik uitgetrokken had en waarvoor ik me afvroeg of het changanteffect verdwijnen zou als het nat werd. Wat zag je daar beneden vroeg ik. Hij antwoordde na een tijdje, zowaar met een lachje: ik kon niets horen, er zat water in, maar ik geloof niet dat ze zo dronken waren. Met enige overdrijving kan ik zeggen dat ik altijd ben blijven geloven dat wij bij elkaar hoorden. En godweetet, dat we beslist nooit van plan zijn geweest terug te gaan.

[Zonder titel]

Ik werd die ochtend wakker met een tempeest van zonlicht in de kamer. Dat verdraag ik slecht idereen kan er over meepraten.

Ik werd die ochtend wakker met een tempeest van zonlicht in de kamer. Dat verdraag ik slecht. Ik houd meer van hetgetempereerde, waarbij iets te raden overblijft - niet alles zo nakend te kijk gezet: hoe lelijk en gedisproportioneerd dat alles: de wetering met te grote eenden, de achterinkijk over de wetering heen van de kraamkliniek - zusters met en zonder teilen, in lelijke groepjes van drie of vier - soms een alleen met iets ondefinieerbaars in de armen. Het kind met het waswater denk ik vaak, en dat alles vooral niet wit - Ik verdenk er de gasfabriek van hemelsbreed zeshonderd meter verder, een hoog punt boven de bomen, daar sproeit iemand kolengruis. Ik vervloek degene die vergeten heeft mijn gordijnen dicht te trekken. Ik vervloek mijn neef uit Engeland. Die is een boekje komen halen met toestemming van tante; durfde het licht niet opsteken, ik hield mij slapend, ik herinner het mij nu. Bij het lantaarnlicht dat hier invalt kreeg hij een penguin, such darling dodo's - well hardly apropriate for his tender age, or should I say: ass. That *age* zat op de tuinbank; niet slecht om te beginnen, als je per late boot arriveert moet je niet meteen in huis gaan zitten, de tuinbank is geel, en nat - geen wonder gezien de dag van gister. Hij zit erop, de handjes netjes voor de buik, hij is mijn neefje en vegetariër - en ik buig me zo ver uit als ik maar kan zonder gezien te kunnen worden, en hij heeft een flesgroene manchester broek aan. De heer zal hem vergeven ik niet.

Inventaris ongepubliceerde prozafragmenten

Van de fragmenten worden steeds naast de titel de begin- en eindregel(s) gegeven.
De fragmenten zijn alfabetisch naar titel geordend, een chronologische ordening zou, omdat dateringen ontbreken, een nadere studie vergen, hetgeen buiten het bestek van dit informatieve stuk ligt.

Barst (1/2 pagina)*
Het is kerstmis geweest en dat is het nog een beetje.
...Want ik sta achter het gordijn en als een verrassing voor iemand die Huug heet kom ik daar direkt achter vandaan.
(Hierboven geheel opgenomen).

Daphnis & Daphnis (1 pagina)
Het is zeer wel mogelijk, dat ze enkele kennissen telefonisch op de hoogte gesteld hadden, die waar ze wel dansjes mee deden, die waar ze mee praatten strikt van elf tot twaalf, strikt voor de echtelijke routine - en soms duurde zo'n gesprekje langer

en dan werd er gezegd: wel, lieve kind, ik vind Armand-Armand een hele aardige jongen, maar ik kan m'n aandacht zo moeilijk verdelen.
...En wat Armand betrof. Arme Armand. The cheek of it.

De Drie Ellies (1 1/2 pagina)
Ze hadden nooit met elkaar op een rij gestaan, om bijvoorbeeld elkaars rokken te vergelijken of schoenen. Dat kon ook niet. De tijd en de omstandigheden waren tegen.
...Ze speelde met de hele familie monopolie mee, een verre kennis uit het vrouwenkamp, haar vader was iets bij de marine - maar er was nooit sprake geweest van een vierde in het rijtje, ze moet zijn weggeslopen als een kleine schaduw.
(Hierboven gedeeltelijk opgenomen).

In termen van deze wereld (1/2 pagina)
Daar was het ogenblik van sterven. En het was al voorbijgegaan ook, je hebt me afgeleid met je tranen, en met je mond over de mijne gesloten.
...Geloof me de aardse wetmatigheden zijn strenger dan de eeuwige.

Ricinus (1/2 pagina)
Ze was misschien niet eens zo onopvallend gekleed als ze wel meende, een zwart pakje met grote witte noppen, en de koffie was niet zo slecht als ze verwacht had, maar de mensen bleken altijd minder interessant dan ze hoopte.
...U ziet er niet gelukkig uit; soms valt het niet te zeggen, waaraan men dit ziet, niet de ogen, niet de huid om de ogen, niet de neus, niet de mond, maar het diepste - waar dat ook gelegen is, een klein diep nest van wraak, een zwaartepunt.

De tranen van Diemer (3 1/2 pagina)
De waarheid lag als altijd in het midden, het was zeker niet zo dat een van beiden de ander als vriendin gekozen had juist om haar opvallende lelijkheid, ze waren allebei even lelijk of even mooi.
... Diens handen leken niet in het minst op die van Andree, dat zat hem in de praktijk.

Twijfels (3 1/2 pagina)
Als er op deze wereld nog een ding onwrikbaar vast stond, dan was het dat Fred Demille verliefd was op z'n vrouw, kome wat kome, en even zeker was het dat zij hem na vijf jaar huwelijk graag zou hebben ingeruild voor dat zeldzame verschijnsel zeeman bijvoorbeeld, of dichter bij huis, voor een tandtechnicus, ingenieur, om 't even... Maar daar zit toch geen toekomst meer in lieve zei Vicky. O zei hij maar ik wil iets heel anders begrijp je dan wat ik deed. Ze begreep het onmiddellijk en kuste hem. En wat hem betreft - zo was hij al dichter bij Matveic.
(Hierboven geheel opgenomen).

Vissen spreken niet (2 pagina's)
Het was een zwart-wit geblokte heel korte japon, en ze morste daar martini op, en toen bij zeker spelletje van ons verwacht werd dat we een dierengeluid nabootsten, kon ze niet anders verzinnen dan een koe.
... Met enige overdrijving kan ik zeggen dat ik altijd ben blijven geloven dat wij bij elkaar hoorden. En godweetet, dat we beslist nooit van plan zijn geweest terug te gaan.
N.B. Andere versie heeft als titel: Het geluid dat vissen maken.
(Deze werd hierboven geheel opgenomen).

De vijfentwintigste revolutie, libretto (4 pagina's)

Eerste bedrijf. Luxe-kamer van Esposito, aan de vooravond van zijn 25e verjaardag - een voorwendsel om veel studenten te kunnen verzamelen (revolutionairen).
... Ik vertrouw je nog niet Linda, ik zweer je dat ik jou ook neerknal.

De Wesp (2 pagina's)
Een meisje sneed zich onvoorzichtig genoeg in de vinger.
... Hij zou zeggen dat hij gestoken was door een wesp, ze nam overal genoegen mee, als hij maar terug was; de wespen waren er in alle soorten en maten, dit was er dan een die flink aangekomen was voor een keer.

Het wonderpaard (1 pagina)
Wat aan te vangen met een klassieke opvoeding die per ongeluk op je achtste begint, met het openslaan van een slap grijs

boekje, waarin van plaat tot plaat een klein stuk nauwelijks begrepen tekst - en het was allemaal een beetje verboden gevoel en ook waren de lichte gele overgordijnen dichtgetrokken in die kamer waar de boekenrekken stonden, kamer aan de straatkant, straatkant in oorlogstijd, de oorlog grenzend aan het trottoir, want de Jappen liepen niet op het trottoir maar midden op straat.

...En Thomas wordt vanaf die tijd genoemd, in gedachten dan, het wonderpaard.

Een zak op wielen (1 pagina)

Er gingen ongeveer zeven jaren heen met het zoeken naar een uitgever die bereid was ze uit te geven... Epigrammen ontstaan overigens wanneer men naar het zo klein mogelijke toegaat.

(N.B. Andere versie:)

De recensies die de eerste gedichtenbundel van Wilfred Smit hier en daar heeft weten op te brengen zijn zeker niet onwelwillend gesteld...

Met de inhoud van ons gedicht bevinden we ons in dezelfde situatie als de operaliefhebber met zijn onnozele libretto dat hij of al kent of niet verstaan kan - en waarmee hij het zomaar vier uur lang luisteren naar muziek verontschuldigt.

Zonder titel:

(1/2 pagina)

Ik werd die ochtend wakker met een tempeest van zonlicht in de kamer. Dat verdraag ik slecht, ik houd meer van het getempereerde, waarbij iets te raden overblijft - niet alles zo nakend te kijk gezet: hoe lelijk en gedisproportioneerd dat alles... Hij zit erop, de handjes netjes voor de buik, hij is mijn neefje en vegetariër - en ik buig me zo ver uit als ik maar kan zonder gezien te kunnen worden, en hij heeft een flasgroene manchester broek aan. De heer zal hem vergeven, ik niet.

(Hierboven geheel opgenomen).

(2 pagina's)

De volledige mens - sprak de hooggeleerde - dat is de man die z'n vrouw slaat zowel als die een zeldzame uitvoering van Ifigenie in Aulis bezoekt; dat is de man die god meent te zien en de man die zijn zoon de successen in z'n studie misgunt, had hij maar de kans gehad.

...Natuurlijk zijn het tweelingen, gezoogd aan enen borst, zeg maar moederkerk. Ik zeg nooit moederkerk, hoorde hij zichzelf zeggen.

(1 1/2 pagina)

Zo'n beetje barokke sleutel steekt er in, en wordt omgedraaid, dat gebeurt met sleutels tot ze in de vorige stand zijn teruggekeerd...

Er wordt een nieuwe methode toegepast van ordening, maar dat moet enige tijd later zijn.

* formaat A4

N.B.

Behalve deze typoscripten zijn er nog een elftal korte verhaalfragementen in manuscript.

Wilfred Smit
Bibliografische gegevens

Beknopte bibliografie

Een harp op wielen. Gedichten door Wilfred Smit. Bert Bakker/Daamen n.v., Den Haag 1959

Wilfred Smit, *Franje* Gedichten. Kartons. Polak & Van Gennep, Amsterdam 1963

Jevgenij Zamjatin, *Teken van leven* Verhalen. Keuze en nawoord C.J. Pouw. [Uit het Russisch] vertaald door C.J. Pouw en Wilfred Smit. Meulenhoff, Amsterdam 1969

Wilfred Smit, *Verzamelde gedichten.* De ceder. [Amsterdam] Meulenhoff 1971; Pranger, Amsterdam 1980[2] (Dundruk serie 20).

Wilfred Smit, *Vijftien gedichten*, Amsterdam 1974. Bibliofiele uitgave in 50 genummerde exemplaren door J. Meijer

Wilfred Smit, *Pauvre et belle* [Verhaal], Amsterdam 1975. Bibliofiele uitgave in 50 genummerde exemplaren door J. Meijer Wilfred Smit, *Verzameld Werk.* Bezorgd door Frans van Houten en Wouter Voskuilen. Nederlandse Klassieken. Athenaeum-Polak & Van Gennep, Amsterdam 1983

Keuze uit de secundaire literatuur

Simon Vestdijk, ‘Meesterlijk maniërisme’, in *Voor en na de explosie*, 's-Gravenhage 1960, Amsterdam 1980[2], p. 199-208.

Eerder verschenen in De Gids 122, I (1959), p.39-46

Ed. Hoornik, ‘Eerste bundel van Wilfred Smit’, in Elseviers Weekblad, 21 november 1959

Max Nord, ‘Opmerkelijke bloemlezingen en bundels gedichten’, in Het Parool, 18 december 1959

[Rinus]F[erdinandusse], ‘Eén goeie Leyenaar’, in Propria Cures 70, 14 (19 december 1959)

J.H.W. Veenstra, ‘Bespiegeling bij een stapeltje nieuwe dichtbundels’, in Vrij Nederland, 20 februari 1960

ELEM, ‘Subtiel debuut van Wilfred Smit’, in De Tijd-Maasbode, 12 november 1960

H. Warren, ‘Gedichtenbundels van W. Hussem, J.A. Emmens en Wilfred Smit’, in De Provinciale Zeeuwse Courant, 21 april 1963

Rein Bloem, ‘W. Hussem en Wilfred Smit; kort en goed?’, in Vrij Nederland, 27 april 1963

Kees Fens, ‘Gedachten, miniaturen, streepjes-Gedichten van J.A. Emmens, Wilfred Smit en W. Hussem - Lyriek als schuifdeur’, in De Tijd-Maasbode, 4 mei 1963

Aad Nuis, ‘Hughes Pernath, Ellen Warmond, Wilfred Smit’, in *Twee schelven hooi. Opmerkingen over poëzie en politiek*, Amsterdam 1968, p. 109-114.

Eerder verschenen in NRC Handelsblad, 7 september 1963 Martien J.G. de Jong, ‘Dubbele bodem’, in Elseviers Weekblad, 16 november 1963

J.P. Guépin, ‘Boosaardig spel’, in *De tweede wet van Guépin*, Amsterdam 1974, p. 141-144.

Eerder verschenen in Hollands Maandblad 5 (1963/64) 197 (december 1963), p. 36-37

L. Ross, ‘Het “Meesterlijk maniërisme” van Wilfred Smit’, in Vrij Nederland, 22 februari 1964

P. Berger, ‘Er wordt ook wel goede poëzie geschreven’, in Het Vaderland, 19 juni 1971

Gerrit Komrij, ‘Cierlijk onder een stolp’, in *Daar is het gat van de deur*, Amsterdam 1974, 1980[2], p. 181-183.

Eerder verschenen in Het Parool, 28 augustus 1971

Willem Wilmink, ‘Poëzie van Hendrik de Vries en Wilfred Smit’, in De Tijd, 28 augustus 1971

K[ees] F[ens], ‘Poëzie uit het museum’, in De Volkskrant, 4 september 1971

H.R. Heite, [Over Wilfred Smit: Verzamelde gedichten], in Soma 17, jrg. 3 (september 1971), p.62-63

Ton Luiting, ‘Wilfred Smit, nostalgie’, in De Gooi en Eemlander, 11 september 1971

Rein Bloem, ‘Een bundel verzamelde gedichten; Wilfred Smit: het onzichtbaar maken’, in Vrij Nederland, 16 oktober 1971 Maurits Mok, ‘Gedicht van de week: Egidius’, in Haagsche Courant, 17 maart 1972

Fred de Swert, ‘Verzamelde werken: monumentenzorg?’, in Periscoop 22 (1971/72), 6 (april 1972), 2; 5

Willem Wilmink, ‘Wilfred Smit, warm en integer’, in De Tijd, 17 augustus 1972

‘Wilfred Smit 1934-1972’, in De Spectator 2 (1972/73), p.247-259 (met portret en facsimile)

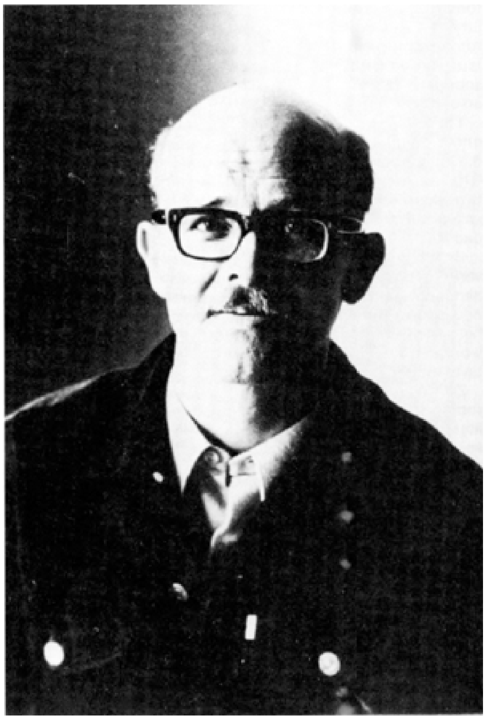
Kees Verheul, ‘Erinyen weggesloten in de honingpot’, in *Verlaat debuut*, Amsterdam 1976, p. 104-117.

Eerder verschenen in NRC Handelsblad, 17 november 1972 en De Revisor, 1 augustus 1974

Herman de Coninck, ‘De speeldoosjes van Wilfred Smit’, in Tirade, november/december 1982, p.698-719

Charles B. Timmer, ‘Russische notities 3: Een gedicht van Wilfred Smit’, in Tirade, januari/februari 1983, p.54-57

Wies Roosenschoon, ‘Wilfred Smit: een diepzinnig dichter’, in Tirade, september/oktober 1983, p. 607-617



James Brockway
Over enkelen van de besten: Barnes, Swift, Boyd, Wilson, Ishiguro en Wheldon

Wie zal zeggen wie op het ogenblik de beste jonge Britse romanschrijvers zijn? Ik zeker niet. Door de jaren heen heb ik meer dan eens mijn mening laten horen over etiketten als 'best' en 'groot', waar het schrijvers, en ook kunst in het algemeen, aangaat. Dit zijn de werktuigen van beoordelers die de simplistische denkwijze van hun school- en studiedagen nooit achter zich hebben kunnen laten. De kunst fungeert volgens andere maatstaven, zoals, bij voorbeeld, begaafd, minder begaafd en totaal onbegaafd. 'Groot' noemen wij veel te gauw degenen die de mens, zijn wezen en zijn prestatie's vleien. Wat is de mens en zijn streven, zijn emoties toch geweldig, denken wij, als wij naar Beethoven luisteren! En Shakespeare eren wij vooral omdat hij de mens in al zijn gedaanten leekte kennen, behalve dan de mens als ruimtevaarder, maar ook dat zal hoogstwaarschijnlijk ergens in zijn oeuvre te vinden zijn.

Bij 'best' horen, nog meer zelfs dan bij 'groot', verdere vragen als, bij voorbeeld: 'Voor wie de beste?' 'In welke zin de beste?' Niettemin heeft in 1983 de Book Marketing Council van Groot-Brittannië het aangedurfd, om de belangstelling voor, en de verkoop van, de fiktie van de jongere generatie Britse romanschrijvers op te wekken, een aktie voor de 'Twintig Besten' te voeren. Dat had deze Raad al het jaar tevoren ook voor de 'twintig besten' onder de oudere generatie Britse romanschrijvers gedaan, en met sukses. Daarom heeft een jury van vier dit jaar de 'besten' onder de jongere generatie romanschrijvers uitgekozen. Een jury die bestond uit de directeur van de British Book League (Martyn Goff), een romanschrijfster (Beryl Bainbridge), een biograaf (Michael Holroyd) en een boekhandelaar (Alison Rimmer).

Tot de verbazing van velen stonden maar zes vrouwen onder de uitverkorenen; ook een auteur (Adam Mars-Jones), die nog nooit een roman geschreven had; een negerin uit Ghana (Buchi Emecheta), een Japanner (Kazuo Ishiguro) en twee schrijvers van Indiase afkomst (Salman Rushdie uit India en Shiva Naipaul, de jongere broer van V.S. Naipaul, uit Trinidad.)

Bovendien waren enkelen onder de uitverkorenen reeds uitverkorenen geworden, doordat zij reeds met hun werk zoveel aandacht getrokken hadden en, in sommige gevallen, zoveel belangrijke literaire onderscheidingen ontvangen hadden, dat het moeilijk te begrijpen viel, waarom zij speciaal moesten worden uitgekozen, om van deze aandachttrekkende promotie te mogen profiteren.

Zo was reeds in 1981 aan Salman Rushdie voor zijn tweede roman *Midnight's Children* (over India) de allergrootste Britse literaire onderscheiding, de Booker-McConnellprijs, toegekend en zijn naam was ook onder de laatste zes kandidaten voor dezelfde prijs in 1983 te vinden, voor zijn nieuwe roman, *Shame* (over Pakistan). Aan A.N. Wilson - als romanschrijver, *tout court*, mogelijk de allerbegaafdste van ze allemaal - was de John Llewelyn Rhys Memorialprijs reeds tweemaal toegekend (voor zijn eerste roman en zijn boek, *The Laird of Abbotsford* (1981) over Sir Walter Scott. Voor zijn vierde roman, *The Healing Art* (1980) zijn niet minder dan drie onderscheidingen aan hem toegekend, waaronder de bekende Somerset Maughamprijs, en daarna kwam onlangs de W.H. Smith Award voor 1982 voor zijn zesde roman, *Wise Virgin.* Dat zijn dus zeven prestigieuze literaire onderscheidingen binnen een periode van zeven jaar. Dan is er ook William Boyd, wiens eerste roman, *A Good Man in Africa*, door de jury van de Whitbread Awards in 1981 als de 'beste eerste roman' van het jaar is bekroond (niet echter met mijn

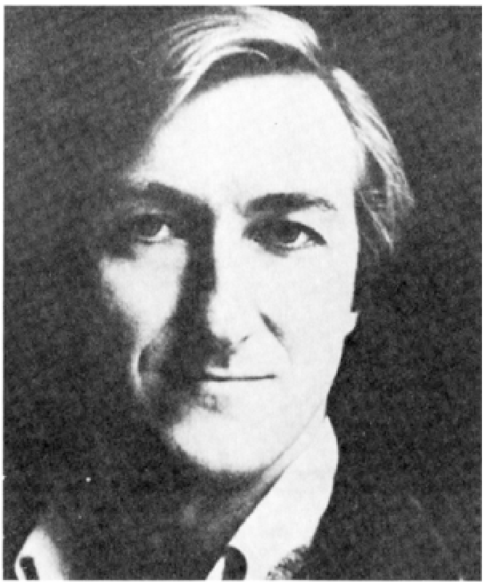
instemming!), waarna ook hij de Somerset Maughamprijs voor deze roman ontving. Daarna is aan hem, voor zijn veel interessantere tweede roman, *An Ice-Cream War*, van verleden jaar, de John Llewelyn Rhys Memorialprijs toegekend, nadat hij, als favoriete kandidaat voor de veel grotere Booker-McConnellprijs, die prijs toch niet ontving. De prijs (nota bene voor *fiktie*) ging naar de Australiër, Thomas Keneally, voor een *non-fiction* roman, *Schindler's Ark*, over Oskar Schindler. Tijdens de oorlog wist Schindler het leven te redden van ongeveer 1500 Joden, waaronder vele joodse kinderen, door ze in zijn munitiefabrieken in Polen en Tsjechoslovakije aan het werk te stellen. Keneally heeft meerdere malen romans op feitelijke gebeurtenissen gebouwd - de wapenstilstand van 1918 bij voorbeeld in *Gossip from the Forest.*

Ook andere auteurs onder de 'twintig besten' hadden - zo had men tenminste kunnen vermoeden - al voldoende aandacht met hun werk getrokken om geen speciale 'sales promotion' meer nodig te hebben, auteurs als Martin Amis, de zoon van Kingsley, en Ian McEwan, die de laatste tijd actief op filmen televisiegebied is geweest. Dit alles laat echter alleen maar zien, dat een aktie, hoe goed bedoeld ook, die zich op 'de besten' laat baseren, ondoordacht is (en onbillijk tegenover andere, minder bekende auteurs, die zulke hulp best kunnen gebruiken). Want hoe kon de jury jonge auteurs als Amis, McEwan, A.N. Wilson, Boyd, Rushdie, géén plaats onder 'de besten' toewijzen? Dit is al op zichzelf een voldoende argu-

ment, om zo'n aktie achterwege te laten. Het systeem dat door de helaas opgeheven New Fiction Society werd gevolgd (zes interessante nieuwe titels per kwartaal tegen een lagere prijs aanbieden en propageren) ware, uit puur literaire overwegingen, veel beter.

Hoe dit ook mag zijn, ik kan hier niet van dit onderwerp afstappen zonder lezers eerst attent te maken op de speciale aflevering (nr. 7) van het nieuwe kwartaalblad Granta, welk nummer geheel aan de 'twintig besten' werd gewijd, met voorbeelden van hun werk en hun portret.

Granta verschijnt thans als een Penguinuitgave in boekvorm van ongeveer 300 bladzijden per aflevering. Vier afleveringen kosten maar £ 10 per jaar - uitzonderlijk goede waar voor het geld. Van de twintig bijdragen in Granta 7 heb ik zelf het meest genoten van een van de ernstigste en van een van de grappigste en geestigste. Te weten: die van Ian McEwan over het libretto dat hij geschreven heeft voor een oratorio *Or Shall We die*? door componist Michael Berkeley over de nucleaire oorlogsvoering en de toekomst van de wereld. Daarin stelt McEwan tegen het eind van zijn bijdrage de vraag: 'Could we ever learn to "live lightly on the earth", using the full range of our technological resources, but using them in harmony and balance with our environment rather than in crude violation of it?' Dat is de allerbelangrijkste vraag die wij ons op dit tijdstip in onze geschiedenis kunnen stellen. De andere bijdrage is een heel geestig, uitdagend essay door dezeer Engelse Julian Barnes, die tot dusver twee romans op zijn naam heeft staan (*Metroland* en *Before She Met Me*). In zijn essay, onder de titel 'Madame Bovary's Eyes', stelt Barnes op een heel amusante wijze de foutieve kennis (en de afgrijselijk slechte uitspraak van het Frans) van de grote Engelse deskundige op het gebied van Flaubert en andere 19e eeuwse Franse schrijvers, wijlen professor Enid Starkie van de Universiteit van Oxford, aan de kaak. (Zelfs het portret dat in haar boek over Flaubert deze grote Franse romancier en cynicus moest voorstellen, blijkt het portret van iemand anders te zijn, van een zekere Louis Bouilhet.



Julian Barnes

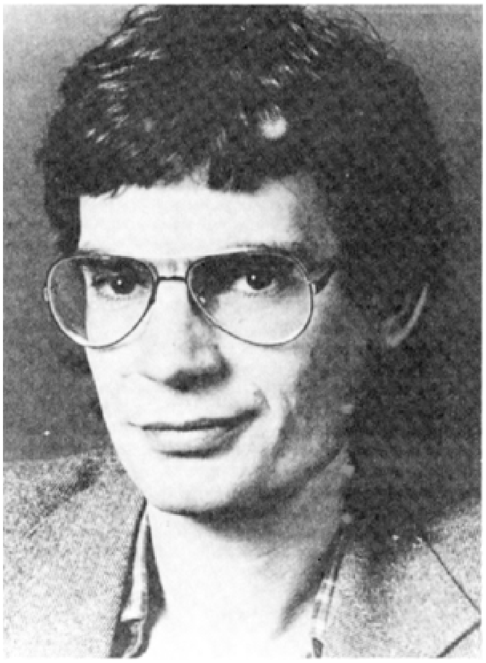
Hoewel Barnes met 'woede' eindigt, woede over zoveel foutieve mededelingen over Flaubert en zijn *Madame Bovary* in een werk door een beroemde akademika ('Now do you understand why I hate critics? I could try to describe to you the expression in my eyes at this moment; but they are far too discoloured with rage.')

is zijn schrijven van zo'n delicieuze, maar ook venijnige humor, dat ik vol verwachting naar het boek uitkijk, waarin hij dit artikel, met andere verhalen over Flaubert, zal bundelen.

Een van deze verhalen is naast ‘Madame Bovary's Eyes’ reeds in de London Review of Books afgedrukt, een prachtig relaas over Félicité (uit Flauberts laatste *conte, Un Coeur Simple*) en haar papegaai, Loulou, ‘Flaubert's Parrot’ getiteld. Gedurende de zomer was er een heel plezierige uitzending van de BBC met Barnes in Frankrijk, waar hij onder andere Flaubert's stadje Croisset bezocht en die grote, bourgeoisiehatende auteur, door middel van een akteur, zijn meningen liet uiten. Dit was een programma in de reeks ‘Writers and Places’ en van een verfijning en gehalte die wij tegenwoordig veel te weinig ...haast nooit, zou ik willen zeggen... op het beeldscherm zien.

Nog één mededeling over Granta. Nr. 9, september 1983, is voor een groot deel aan Midden- en Zuid-Amerika gewijd, aan de politieke strijd in die gebieden en aan de literatuur, met bijdragen van Márquez, Llosa, Joan Jara (weduwe van de befaamde Chileaanse zanger), José Donoso en vele anderen, en ook met zeer sprekende, aandoenlijke foto's van de machtsstrijd en de onderdrukking. Naast deze bijdragen: een lange door John Berger, winnaar van de Bookerprijs in 1972 met zijn boek *G*, en ook een van Graham Swift (kandidaat voor de Bookerprijs dit jaar) en van een andere experimentalist onder de nieuwere Britse prozaïsten, Russell Hoban.

Na deze paar woorden over het werk van Julian Barnes, wil ik nu hier, en op een meer grondige wijze, het werk van vier van de andere auteurs onder de ‘twintig besten’ bespreken, namelijk dat van Graham Swift, William Boyd, A.N. Wilson en Kazuo Ishiguro, die zich in dit gezelschap bevindt, omdat hij de Britse nationaliteit heeft aangenomen. Toen ik Ishiguro onlangs in Londen sprak, leek hij mij maar weinig van de andere (Britse) aanwezigen te verschillen - een jonge schrijver in jeans. Dit geldt voor zijn schrijven echter niet en wat zijn roman *A Pale View of Hills* extra interessant maakt, los van de intrinsieke merites van dit boek, is wel het contrast tussen Ishiguro's roman en het werk van Engelse (of Europese) auteurs van nu. Ook hierom is het de moeite waard, zijn boek naast het andere werk hier te bekijken.



Graham Swift

Gedurende de laatste jaren zijn verschillende korte verhalen van Graham Swift (geb. 1949 in Londen) in de Britse tijdschriften verschenen, vooral in London Magazine, in verscheidene bloemlezingen als *New Stories* (een jaarlijkse uitgave van Hutchinson en de Arts Council), *Winter's Tales* (van Macmillan), de reeds genoemde Granta, de nieuwe jaarlijkse bloemlezing van Penguin Books, *Firebird*, de nieuwe Fiction Magazine, en ook in dat heel oude Engelse humoristische weekblad met een nieuw gezicht. Punch. Een nogal brede verspreiding dus.

Zijn eerste verzameling is verleden jaar door Alan Ross van London Magazine Editions uitgegeven, elf verhalen onder de titel *Learning to Swim.* Deze uitgave is in 1980 door zijn eerste roman *The Sweet-Shop Owner* voorafgegaan en in 1981 door een tweede roman, *Shuttlecock.* Deze romans zijn nu - in verband met de 'Best of Young British Novelists'-aktie - beide in Penguin paperback te krijgen. Swift's derde roman, *Waterland*, is zojuist verschenen (september, 1983) en was, zoals reeds vermeld, kandidaat voor de Booker-McConnellprijs voor 1983.

Dat verhalen van deze jonge auteur ooit in Punch, Engeland's leidende humoristische blad, zijn verschenen, ook dat recensenten in zowel de Sunday Times als de Observer over zijn werk oordelen als 'outrageous humour' en 'often very funny' hebben laten horen, lijkt mij heel erg vreemd. Zo kan ik zelf Swift en zijn werk helemaal niet zien. De vlotte manier van de 'born storyteller' (zoals hij ook geëtiketeerd is) is bij zijn schrijfwijze opvallend afwezig. Zo schrijft hij nu eenmaal niet. Dat ligt niet in zijn aard, die heel ernstig is. En de humor in zijn werk - hoewel niet helemaal afwezig - is wel van het heel ingetogen, gedempte, ironische soort, als - zou ik willen zeggen - 'a very faint smile on a very tight-lipped mouth'. Die indruk maakte Swift zèlf op mij, toen ik ook met hem, lang en rustig, in Londen sprak. Een soort jongere Henk Romijn Meijer, waarop hij ook in zijn uiterlijk een beetje lijkt.

De reakties van enkele andere kritici komen dichter bij de werkelijkheid. Het oordeel van de recensent van de London Review of Books luidde bij voorbeeld: 'Excellent, profound and *very odd*.' (Mijn cursivering. J.B.). Wat op de binnenkant van het omslag van de London Magazine Editions uitgave van zijn verhalenbundel, *Learning to Swim*, te lezen staat, lijkt mij ook dermate akkuraat en goed gezegd, dat ik hier overga tot de heel ongewone praktijk van uit deze 'blurb' *in extenso* te citeren. Men leest: 'Graham Swift's stories explore the enclosed worlds in which, wittingly or unwittingly, willingly or unwillingly, we confine our lives: enclosures sexual and familial; refuges built of illusion and deception; the traps of obsession and the false shelter of authority. (...) These eleven stories, by turns chilling, haunting, humorous and bizarre, are infused with great poignancy and lingering power...' Dat is bijzonder helder gezien.

Van al het werk van deze jongere Britse auteurs heb ik dat van Graham Swift (aan wie de Geoffrey Faber Memorialprijs is toegekend) het moeilijkste gevonden, waar het om vlug lezen ging. Swift laat zich niet *vlug* lezen - net als Virginia Woolf dat ook niet doet; Iris Murdoch ook niet, zoals ik dat recentelijk heb ervaren bij het opzettelijk heel erg langzaam lezen van haar jongste en langste roman (576 blz.) *The Philosopher's Pupil:* hoe langzamer men leest, hoe meer men er uit haalt... véél meer dan de oppervlakkig en incompetent te werk gaande recensenten in vele dagbladen en literaire supplementen... ook in Nederland.

Van alles wat ik over de laatste maanden las, was Swift's werk het minst 'entertaining' en verreweg het minst opgewekt - opgewekt is het überhaupt niet. Maar van alles wat ik laselders dikwijls met veel meer onmiddellijk plezier en genoegen - blijft zijn werk het langst in me doorwerken. Swift's schrijven is inderdaad 'chilling' en 'haunting'; het is dikwijls heel ontroerend en grimmig en ja, het bezit een vreemde, nogal verontrustend doorwerkende kracht - een 'lingering power'.

Swift's combinatie van onderwerp - heel vaak persoonlijke relaties binnen het gezin (man-vrouw, vader-zoon) met zijn koele, klinische, haast koud-bloedige benadering van deze toch met emoties gechargeerde verhoudingen, is op zichzelf ongewoon en fascinerend. Maar wat zijn werk het meest van dat van de anderen onderscheidt, lijkt mij zijn absolute weigering, om enige concessie te doen, om zijn lezers te onderhouden of *bekoren.* Hij schrijft bijna als een psychiater, die een (overigens boeiend) rapport schrijft; maar het betreft dan wel een psychiater die de gaven van een kunstenaar bezit.

Swift's eerste roman. *The Sweet-Shop Owner*, begint met een scene die een normaal relaas doet vermoeden: een oude man, nu weduwnaar, wordt 's-morgens wakker en denkt onmiddellijk aan een brief die hij onlangs van zijn dochter ontvangen heeft. Deze koele brief eindigt met de woorden: ‘I should have thought you'd be glad to be finished with me at last’. Hiermee wordt de toon van de hele roman aangegeven: vervreemding, de onmogelijkheid van normale, gemakkelijke verhoudingen tussen mensen, en vooral onder bloedverwanten. Het huwelijksleven van deze Willy Chapman is overigens verre van gewoon geweest. Zijn mooie, welgestelde vrouw, die van betere afkomst was dan hij, wenst geen normale huwelijksrelatie met haar man en vermijdt zoiets door invalide te worden - zij is asthmalijder en sterft tijdens het verloop van het verhaal. Zij vermijdt het - ook door voor haar man een snoepwinkel te kopen, waaraan hij zijn hele, kleine leven wijden kan (en moet). Wel schenkt zij hem een dochter, maar alleen maar bij wijze van een concessie.

Ik schreef zojuist over ‘het verloop’ van het verhaal, maar Swift vermijdt een lineaire ontwikkeling van zijn ‘verhaal’, dat immers meer een psychologische toestand dan een verhaal is. Hij speelt met het tijdschema, zodat het relaas steeds heen en weer schommelt, van na de dood van zijn vrouw tot voor haar dood, en ook tot voor hun huwelijk. Wij zien Willy als gewoon soldaat tijdens de Tweede Wereldoorlog (zijn zwagers waren, natuurlijk, officieren) en wij maken ook het leven in de winkel mee, waar Willy's assistente, een verlaten vrouw, jarenlang maar tevergeefs op enige toenadering tussen hen wacht. De dochter, die van de situatie in het huwelijk van haar ouders op de hoogte is en haar vader hierom veracht, heeft zich allang van beiden gedistancieerd.

De zojuist beschreven situatie is kenmerkend voor bijna alles wat Swift in zijn eerste twee romans en zijn korte verhalen tot dusver heeft geschreven. De verteltrant die hij toepast, doet meer dan eens aan die van Virginia Woolf denken - vooral door het fragmentarische ervan en het zweven van scène tot scène en dan weer terug; ook natuurlijk door het richten van de belangstelling op de psychologie van zijn personages. Zijn eersteling wordt hierdoor minder een verhaal dan een portret van een psychologische toestand, een toestand, zoals ik reeds schreef, van vervreemding en frustratie. Als men echter door het boek bladert komt men steeds weer de gewoonste zinnen en dialoog tegen - eenvoudige taal, alledaagse uitdrukkingen. Maar gewoon, eenvoudig en alledaags is deze roman van Swift helemaal niet. De roman draagt het stempel van een ongewone, van een zelfs heel bizarre kijk op mensen en een originele manier om deze visie aan de lezer over te brengen. Een heel oncomfortabele roman dus - en een heel bijzondere.

Shuttlecock, Swift's tweede roman, draagt de naam die de vader van de verteller gehad heeft als geheim agent tijdens de Tweede Wereldoorlog, waarover hij een beroemd boek geschreven heeft, dat ook *Shuttlecock* als titel heeft. De vader zit nu in een krankzinnigengesticht en weigert te spreken. Deze roman is nog vreemder dan Swift's debuut, maar ook, in een andere zin, gewoner. Dit laatste omdat het verhaal inderdaad in de trant van een ‘psychological thriller’ geschreven is - dat wil zeggen, in de trant van een bekend genre, hoe weinig spannend het verhaal in de gewone zin ook mag zijn. Maar het boek is wel vreemder dan *The Sweet-Shop Owner*, omdat het werk en de werkplaats van de verteller zo bizar zijn. Er bestaat

immers een groot verschil tussen een snoepwinkel en een politieafdeling waar men archieven bewaart over 'dead crimes'.

De verteller, Prentis, voelt aldoor dat er op zijn afdeling iets geheimzinnigs aan de gang is en hij vreest en haat zijn baas. Zijn werkplaats had door Kafka bedacht kunnen worden. Ook thuis is zijn relatie met zijn vrouw en zijn beide jonge zoons gespannen. Prentis bezoekt zijn vader regelmatig in de inrichting en hij leest ook dikwijls in het beroemde boek dat hij als oorlogsheld geschreven heeft... uit welk boek Swift vele bladzijden 'citeert'. Maar langzamerhand begint Prentis te twijfelen, of wat zijn vader over zijn heldendaden geschreven heeft, de waarheid is. Was niet zijn vader in werkelijkheid een lafaard, een leugenaar, zelfs misschien een contraspion? Lang-

zamerhand begint Prentis zijn greep op de werkelijkheid te verliezen en paranoïde te worden. Of is zijn angst gefundeerd? Wat is de waarheid, waar het zijn vader, zijn zoons, zijn baas, en zichzelf aangaat?

Zo wordt de lezer ook in deze roman door Swift met twijfels en puzzels geconfronteerd, omdat wat van het leven aan de oppervlakte komt niet lijkt te kloppen met wat daaronder ligt. Gevaar dreigt - een psychologisch gevaar.

Telkens komt men iets dergelijks in de elf verhalen in *Learning to Swim* tegen. Het komt mij voor, dat het korte verhaal waarschijnlijk een geschikter vorm is dan de roman voor hetgeen Swift zeggen wil. Een interessant verschil tussen de romans en de verhalen in *Learning to Swim* ligt in het feit, dat de aktie en de achtergrond in de verhalen meer internationaal van aard zijn. Hier treft de lezer een echtpaar aan in Istanboel (‘Seraglio’); en in het verhaal ‘The Son’ spelen Griekse vluchtelingen - een gezin met een restaurant in Noord-Londen - de hoofdrol. De jonge Gabor in het verhaal met diezelfde naam is ook een vluchteling - een Hongaarse. In ‘The Watch’ bestaat het gezin, de Krepski's, uit Poolse vluchtelingen. Maar ook in deze verhalen vormen ongewone, meestal stroeve en soms heel tragische relaties onder gezinsleden alweer de hoofdzaak, waarmee de originele maar ook wat griezelige Swift zich bezig houdt. Edgar Alan Poe's verhalen zijn ‘Tales of Mystery and Imagination’ genoemd. Deze beide elementen zijn in het werk van Swift ook aanwezig, maar hier betreft het meer een innerlijk, meestal psychologisch ‘mystery’, dat onder de oppervlakte ligt van wat het gewone, moderne leven lijkt van gewone, moderne mensen. Vertroosting vindt men bij Swift niet. Dat zijn schrijven tot onze tijd spreekt, lijkt echter bewezen door het feit dat men zijn verhalen de laatste jaren overal in Britse tijdschriften kan tegenkomen - tijdschriften die ik reeds genoemd heb. Ook het feit, dat zijn jongste boek *Waterland* een van de zes favorieten is voor de Booker-McConnellprijs van dit jaar. Het lezen van het allereerste verhaal in *Learning to Swim* - ‘Seraglio’ vormt een bijzonder goede introduktie tot Swift's manier van schrijven, waarvan het koele en wetenschappelijke in de allereerste zin evident is:

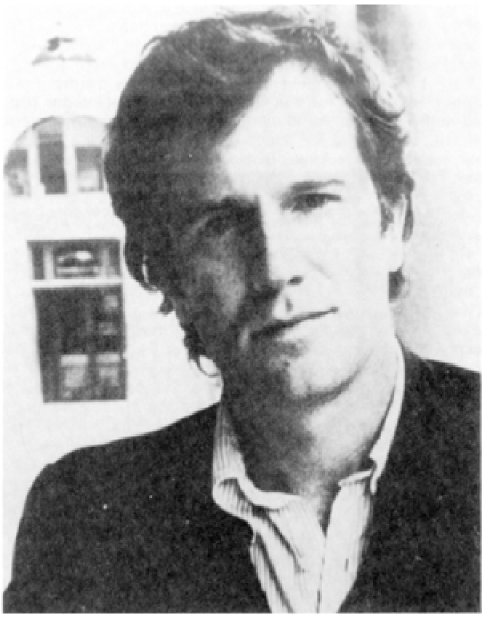
> ‘In Istanbul there are tombs, faced with calligraphic designs, where the dead Sultan rests among the tiny catafalques of younger brothers whom he was obliged, by custom, to murder on his accession.’

Uit zo'n begin blijkt onmiddelijk, dat wat gaat volgen geen gewoon relaas zal worden van een vakantiereis door een Brits echtpaar. Even later leest men: ‘It is cold. A chill wind blows from the Bosphorus.’ Ik zei dat Swift als een psychiater schrijft, maar hij lijkt meer op een natuurkundige, die stukken van mensen, hun verhoudingen, hun denken, hun doen en laten grijpt en deze dan onder zijn microskoop schuift, waarna hij zijn bevindingen neutraal en niet-emotioneel opschrijft. Waarover het allemaal gaat is echter met emotie geladen. Zo is zijn aard, zijn manier, zijn persoonlijkheid als schrijver een héél bijzondere.

William Boyd (geb. 1952 in Ghana, Afrika) stelt Swift's tegenpool voor. Hij, die zoveel lof en zowel een Whitbreadprijs als de Somerset Maughamprijs (voor zijn eerste roman, *A Good Man in Africa*) ontving, zou moeilijk als auteur meer van Swift kunnen verschillen. Ik heb mij reeds in mijn allerlaatste ‘Engelse Kroniek’, in *BZZLLETIN* 97 (juni 1982), afkeurend over Boyd's roman uitgelaten. Maar vooral na het verschijnen verleden jaar van zijn tweede en veel serieuzer roman *An Ice-Cream War* eist zijn werk (en reputatie) zorgvuldige aandacht. Deze roman was, zoals ik reeds heb gemeld, in 1982 de favoriete kandidaat voor de Booker-McConnellprijs

maar werd later met een oudere, maar ook heel belangrijke prijs, de John Llewelyn Rhys Memorialprijs bekroond. Dit jaar heb ik dus zowel deze nieuwe roman van Boyd als zijn door mij afgekeurde eersteling 'zorgvuldig' gelezen... en herlezen.

Waar de eersteling onvermijdelijk qua aanpak, manier en verhaal aan het beroemde debuut van Kingsley Amis (*Lucky Jim* - 1954) doet denken, doet *An Ice-Cream War* even onvermijdelijk Somerset Maugham en John Galsworthy (en zijn *The Forsyte Saga)* uit het letterkundige graf herrijzen. Nu ik de roman gelezen heb, kan ik de verleiding niet weerstaan, om aan Boyd voortaan als 'Somerset Galsworthy' te denken. De 'Somerset-Galsworthy' van het 'permissive' tijdperk wel te verstaan.



William Boyd

Dit komt, waar het Galsworthy aangaat, door het beeld (knap maar vervelend en soms ook knap-vervelend) dat Boyd van de familie van zijn helden, de broeders Gabriel en Felix Cobb, anno 1914, schildert. Waar het Maugham betreft, zijn het de scènes in Duits Oost-Afrika die aan hem doen denken. Dit zijn scènes onder zowel de Duitse kolonisten als de Britse militairen, die deze Duitse kolonie binnenvallen tijdens de oorlog van 1914-1918 - scènes van oorlogvoering en gruwelijkheden maar ook scènes uit het privé- en huwelijksleven en komische scènes. (Zo is er een persiflage op een belachelijk incompetente Britse officier met een belachelijke Engelse dubbele naam, Wheech-Browning, een figuur die de gehele Britse militaire aktie symboliseert, met zijn amateurisme dat vele levens kostte.) Over het algemeen is dit echter een veel somberder roman dan Boyd's debuut. De fatale elementen en natuurlijk ook de exotische, verafgelegen plaats van handeling in Afrika doen inmiddels ook aan Conrad denken. Maar er is in Boyd's schrijven nog een ander element - het belangrijkste en meest belovende trouwens - dat aan deze beroemde voorganger doet denken. Dit is Boyd's uitgesproken en robuste gaven als verteller. Boyd is blijkbaar gezegend met een natuurlijke eigenschap, om een hecht verhaal te bouwen en aan de gang te houden, zodat de lezer - en zelfs een lezer als ik, wie Boyd's kijk op de wereld en mensen niet ligt - steeds verder wil lezen. In zijn romans is erwel sprake van een lineaire ontwikkeling van het verhaal (hoewel zijn debuut halverwege het verhaal begint en daarna even naar het echte begin terug springt.)

Deze gave van Boyd lijkt mij in zijn eerste boek, de in Engeland zo hoog geprezen en 'dolkomisch' gevonden *A Good Man in Africa* te zijn verkwist - aan een inderdaad (en helaas) 'dolkomisch' verhaal dat zijn talent niet waard is.

De situatie waarin een komisch onbekwame en ondergeschikte ambtenaar van Buitenlandse Zaken met een futiele, zelfingenomen en hautaine chef, die hem allerlei onmogelijke karweitjes laat opknappen - wat van het enige kluchtige fiasco naar het andere leidt - is al te bekend. De satire op de korrupte praktijken onder de nieuwe zwarte machthebbers in de voormalige Britse kolonie is ook te zeer aan een reeks van zulke kluchtige scènes ondergeschikt gemaakt, om voldoende

indruk te maken. Het resultaat lijkt al te veel op een komische film met Peter Sellers, Funès of de Amerikaan, Jerry Lewis, (maar nooit, helaas, op een film met Woody Allen!), om als roman *au sérieux* te worden genomen. De anti-held, Morgan Leafy, bij wie niets lukken wil, is ook een vrij onsmakelijke figuur, zelfs als hij van zijn druiper genezen is. Niettemin blijft de vlotte, nooit aarzelende verteltrant, als technische gave tenminste, imponeren. Misschien vandààr de prijs? Nee, ik denk van niet. Vanwege Afrika, Britse toestanden, seks-scènes, en een van de weinige vormen van Britse humor, die ik, als Brit, niet waarderen kan: de humor van de jongen die over alles wat met seks of de erotische zones van het menselijk lichaam van doen heeft, onvermijdelijk moet giechelen.

In *An Ice-Cream War* gaat Boyd veel serieuzer te werk. Zijn herschepping van het leven, de sfeer, het woonmilieu in Duits Oost-Afrika voor en na de Britse inval is heel knap gedaan. Daar men er zelf niet aanwezig was in die jaren 1914-1918, kan men moeilijk zeggen, hoe authentiek het beeld dat Boyd schept, is, maar dat beeld lijkt in ieder geval authentiek. Dit geldt zowel voor het leven van de Duitse kolonisten en militairen als voor dat van de Britse militairen. De familie-scènes op het Engelse landgoed van de vader van Gabriel en Felix en de (komische) huwelijksnacht van Gabriel en zijn bruid overtuigen door dezelfde authenticiteit.

De absurditeit van de oorlogsvoering, de tragische futiliteit ervan laat Boyd ook goed voelen. De ene broer wordt door Arabische huurlingen eerst gewond en daarna op een gruwelijke wijze, en door een misverstand, door Negers afgemaakt. Ironie weet hij ook in het bouwen van zijn verhaal heel handig toe te passen - de jongere broer, Felix, die met de eenzame jonge vrouw van zijn broer, Gabriel, overspel pleegt, moet zijn verraad later berouwen, maar kan het toch nooit goed maken, hoezeer hij het ook maar probeert.

Boyd is in Afrika geboren en getogen, maar dat was nogal lang geleden. Weinig andere Britse auteurs zouden, meen ik, ooit op het idee zijn gekomen, deze vergeten oorlog te beschrijven en dat ook door middel van een inderdaad boeiende intrige te presteren. Wel vind ik dat prof. John Carey, voorzitter van de jury van de Booker-McConnellprijs, die deze prijs aan Boyd wilde toekennen, overdrijft als hij de roman ‘a towering achievement’ noemt - (één fout, die vooral een professor, niet over het hoofd had moeten zien, is de onvoorzichtigheid, waarmee Boyd eigentijdse Engelse uitdrukkingen - door het Amerikaans en Duits beïnvloed - in de mond legt van personages die in het tweede decennium van onze eeuw leven, toen zulke uitdrukkingen in Engeland onbekend waren.) In de reclameteksten die Penguin Books voor de promotie van de onlangs verschenen paperback-uitgave van de roman vervaardigde, kan men ook de zeer onEngelse en zeer Amerikaans-klinkende aanbeveling lezen: ‘Caught in a forgotten little corner of twentieth-century history, these men and women lived, loved and died’ - woorden die, naar mijn smaak, beter in voorraad hadden kunnen worden gehouden voor gebruik bij de filmversie. Ik ben geen liefhebber van het schrijven van Boyd geworden, maar zijn tweede roman verdient toch een minder goedkoop-aandoende aanbeveling. Dat William Boyd door zal gaan met romans en korte verhalen schrijven (On *the Yankee Station* - een verzameling van zijn korte verhalen - is reeds in 1981 verschenen) lijkt mij buiten alle twijfel. Ook, eerder of later, de toekenning van de Grote Prijs die hij verleden jaar net niet in de wacht sleepte.

Het bruisende werk van A.N. Wilson - bruisend van intelligentie, kennis, vakkunde en een dikwijls zelfs een beetje al te bruisende ‘sense of fun’ - vormt een opvallend contrast met het werk van zowel de koele Graham Swift als de libidineuze Boyd. Reeds in het begin van dit overzicht heb ik al de zeven onderscheidingen die aan

Wilson tijdens de eerste zeven jaar van zijn schrijverschap zijn toegekend, opgenoemd. De vier prijzen met een totale waarde van ongeveer vijfendertig duizend gulden voor zijn vierde roman *The Healing Art* lijken een tikje té veel, maar Wilson's werk laat zo'n glansrijk talent zien, dat het enthousiasme waarmee het zelfs door kritisch kijkende juryleden is begroet, nauwelijks verbazend is.

Wilson's eerste roman, *The Sweets of Pimlico*, (1977) liet al dadelijk een bijzonder talent zien en deed dikwijls aan het werk van Iris Murdoch denken, aan wie, met haar man, professor John Bayley, de roman is opgedragen. Tijdens zijn studie aan de Universiteit van Oxford was de in 1951 in Staffordshire geboren Wilson leerling van John Bayley en de auteur is tot op heden met het bekende echtpaar bevriend gebleven.

Over zijn eersteling zei Wilson zelf het volgende: ‘Nearly every English novelist since D.H. Lawrence has tacitly paid tribute to the orthodoxy that men and women are unhappy until they discover the perfect sexual experience. I felt it was time to scatter a few grains of incense on the shrine of Jane Austen, who knew that even the most irresistible partners would be unsatisfactory if there were no money in the bank.’

De roman onderscheidt zich inderdaad door een bijna klassiek te noemen benadering: een beschaafde stijl, een koel-satirische humor; en dan vooral omdat de auteur zichzelf vergeet, in zijn figuren overstapt en, zodoende, juist door zijn bescheiden afwezigheid des te meer opvalt, d.w.z. als kunstenaar. Wilson hanteert ook een cynisme van een heel bijzonder soort: een cynisme dat menslievend blijft. Misschien is het niet helemaal cynisme, maar een geamuseerd geduld met menselijke tekortkomingen. Het is ook nogal ongewoon, dat een jonge mannelijke auteur een jonge vrouw als hoofdfiguur van zijn eerste roman kiest.

Deze jonge vrouw Evelyn (‘upper middle-class’) heeft een mislukte romance met een nogal vervelende jonge akademicus achter de rug. Door toeval leert zij een oude Duitse heer kennen en wordt in diens vreemde en duistere wereld opgenomen. Deze Gormann is door jongere mannen omringd en een van deze jonge mannen is Pimlico Price, eigenaar van een snoepfabriek die het niet zo goed doet; Pimlico is veertig en ook financier. Maar ook Evelyn's heel mooie broer blijkt lid van deze curieuze kring te zijn. In deze wereld zijn de seksuele relaties uiterst ambivalent. Ze bestaan tussen Evelyn en Pimlico, tussen Pimlico en de broer en ook, eventjes, tussen broer en zuster. Niet de liefde speelt hier echter de hoofdrol, maar het geld. Evelyn liegt, ook tegen Price, als hij haar minnaar is geworden, als liegen haar van pas komt. Evelyn is zéér menselijk!

A.N. Wilson

Indertijd werd *The Sweets of Pimlico* door sommigen ‘heel, zelfs volslagen, origineel’ gevonden. Maar dat is het debuut van Wilson niet helemaal. De overeenkomsten met de romans van Iris Murdoch zijn te evident. Deze zijn niet slechts overeenkomsten van fundamentele aard, zoals struktuur, morele benadering, het netwerk van ongewone menselijke verhou-

dingen, maar ook die van meer oppervlakkige aard, zoals de enscenering in Londen, de rol die door de National Gallery en de schilderkunst (als geestelijke omgeving) wordt gespeeld. De ongewone relatie tussen een oude, verfijnde man (Gormann) en een heel jonge vrouw (Evelyn) doet ook sterk denken aan een van de vele verhoudingen in Murdoch's elfde roman, *The Nice and the Good.*

Het is echter wel zo, dat A.N. Wilson met zijn debuut liet zien, dat hij alles op zijn eigen manier weet te regisseren èn dat hij een eigen stem heeft. Die stem hebben wij sinds zijn eerste boek ieder jaar weer kunnen horen, met ieder jaar een nieuwe sprankelende roman. Zijn debuut is in het begin van 1983 in een Penguin paperback-uitgave verschenen, naast zijn vierde (*The Healing Art*) en zijn vijfde (*Who Was Oswald Fish?*).

Van William Boyd heeft de een of andere ‘public relations person’ geschreven: ‘After Evelyn Waugh came Kingsley Amis; after Amis, Tom Sharpe (de humorist); after Sharpe, William Boyd’. Waar het het werk van Wilson betreft, heb ik indertijd aan Evelyn Waugh moeten denken, vooral bij het lezen van zijn tweede roman *Unguarded Hours* (1978), want hierin hebben de ‘outrageous’ situaties waarin de held Norman Shotover zich bij zijn opleiding tot priester bevindt, mij veel aan de situaties in de eerste twee romans van Evelyn Waugh, *Decline and Fall* en *Vile Bodies* doen denken.

In tegenstelling tot dergelijke situaties bij Boyd - die te dichtbij de scènes in goedkope sekskluchten op het toneel komen... en blijven - hebben die van Waugh èn Wilson steeds een tintelend intelligente satirische inhoud en zijn ze ook steeds sociaal relevant. De roman *Unguarded Hours*, waarvan de intrige op de recente secularisering en popularisering van de kerk en de kerkdienst is opgebouwd, bevat een sterk satirisch portret van een modieuze (‘trendy’) deken van de Anglikaanse kerk, een zekere ‘Very Reverend and Honourable Ronald Etherington Hope’, die graag gekleed in jeans en sporthemd in de kerk verschijnt. Deze *streber* maakt gebruik van de kerk om zelf vooruit te komen, net als een andere fameuze aansteller in de hedendaagse Engelse roman, de jonge prof. Howard Kirk de universiteit uitbuit, om carrière te maken in (prof.) Malcolm Bradbury's satire op de moderne universiteit, *The History Man.* Maar waar Bradbury's roman uit 1975 bijna op een minutieus gedetailleerd sociologisch rapport lijkt, dat door middel van camera's en bandrecorders is opgesteld, behoudt de satire bij Wilson de vorm van tintelende, inventieve fiktie.

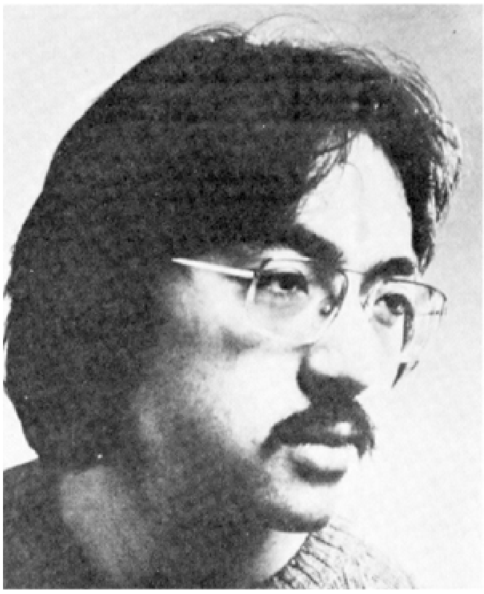
De derde roman van Wilson, *Kindly Light*, moet ik nog lezen; ook de jongste twee - de hooggeprezen en bekroonde *Wise Virgin* en de recente *Scandal*, een van de eerste romantitels van het herfstseizoen 1983. In de laatste roman is de intrige gebouwd om skandaleuze onthullingen omtrent het privéleven van een Britse politikus en men denkt direkt aan het Profumo-schandaal van de jaren zestig. Wilson, mensenkenner, laat zien hoe allerlei mensen, waaronder ook de vrouw en het zoontje van deze politikus, op deze onthullingen reageren... grotendeels als verraders. Ik ga hier niet verder op in - ik wil eerst de roman zelf hebben gelezen. Wat ik wel hier vermelden kan is dat Wilson mij vóór het verschijnen van zijn laatste roman zijn eigen mening had toevertrouwd. Die luidde: ‘Rather vulgar, I fear’. Zo echter luidde niet het oordeel van collega en recensent Francis King (van wie ook een nieuwe roman zojuist verschenen is - *Act of Darkness.*)

Onder de titel ‘A wonderfully funny novel’ legde King met de rake kijk van een geroutineerde, de vinger op hét kenmerk dat Wilsons romans tot iets veel meer dan alleen maar geestig geschreven sociale kluchten verheft. Hij schreef: ‘But though so many of its scenes are farcical, the book as a whole is intensely serious. Almost all its characters are guilty of betrayal.’

Hetzelfde kon men in het verleden ook van de kluchtige romans van Evelyn Waugh. Het is Wilson's kennis van 'the human animal', zijn gedrag en de drijfveren, die dat gedrag bepalen, die zijn hoogst onderhoudende verhalen tot ernstige en belangrijke romans maakt. Dit geldt voor *The Healing Art* en zelfs in nog hogere mate voor *Who Was Oswald Fish?* een boek boordevol buitensporige situaties en verhoudingen. (Over dit boek heeft Wilson mij indertijd geschreven: 'It is terrible, isn't it? A lot of people rightly think it to be extremely nasty, and, afraid of being thought nasty myself, I have inclined to agree with them'.)

Er is inderdaad iets heel naars in deze roman, maar het betreft hier toch niet de bijgesleepte narigheid van de thriller of de porno-roman, maar daden die de aard en de mores van onze moderne samenleving belichten. Het betreft bijvoorbeeld de perverse aktiviteiten, onder andere, van twee kinderen, broer en zusje, voor wier opvoeding de moeder, een expopster nu in de veertig, nooit voldoende tijd of aandacht heeft kunnen vinden. Wat dit tweetal uithaalt leidt in de roman tot één geval van zelfmoord (van een getrouwde homoseksueel) en één moord (per ongeluk) tijdens een woedeaanval. Sterke, dramatische situatie's, zal men denken. Melodramatisch ook misschien? Maar nee. Daar gaat het in deze romans niet om. Het gaat om mensen in verscheidene takken van onze hedendaagse, 'permissive' samenleving - academici, geestelijken, politici, prostituées - en hoe ze allemaal op elkaar reageren. Het zijn meestal relaties, die, zoals ook in de romans van Iris Murdoch, tot plotselinge uitbarstingen en onverwachte botsingen (ook heel onverwachte ontwikkelingen) kunnen leiden.

In deze bespreking ga ik ook liever niet verder in op de romans *The Healing Art* en *Who Was Oswald Fish?*. Het oeuvre van Wilson vind ik dermate typerend voor onze tijd en de tegenwoordige stand van zaken in de Britse samenleving, dat ik zijn werk liever in een apart artikel in zijn geheel wil beschouwen - naar ik hoop met inbegrip van zijn biografisch werk over Sir Walter Scott en de dichter Milton.



Kazuo Ishiguro

De laatste auteur onder de 'twintig besten' wier werk ik hier zou willen bespreken is de Brit geworden Japanner Kazuo Ishiguro (geb. 1954 in Nagasaki) schrijver van de roman *A Pale View of Hills* (1982), die thans in een King Penguinuitgave te verkrijgen is. Ishiguro leidt zijn lezer in een geheel andere wereld dan die welke ik tot dusver besproken heb. De vertelster, een Japanse vrouw en moeder, is op het tijdstip van haar vertelling weliswaar in Engeland woonachtig en met een Europeaan getrouwd, en de roman is, vanzelfsprekend, in het Engels geschreven - in een rustig,

eenvoudig Engels (waar Ishiguro's voorname uitgever, Faber & Faber, nog een paar schoonheidsfouten had moeten uithalen.) Maar de sfeer van de roman - waarvan de handeling grotendeels in Nagasaki in de eerste jaren na het bombardement van die stad met de tweede atoombom, is geplaatst - is totaal òn-Engels. Zelfs de scènes in Engeland, waarin een dochter van de Japanse ver-

telster op bezoek is bij haar moeder, doen Japans aan. De dochter is half-Europees en woont op haar eentje in Londen, waar ze, voorzover men zien kan, hetzelfde soort leven leidt als de meeste jonge Engelse vrouwen die alleen wonen. Vandaar dat er weinig wederzijds begrip tussen moeder en dochter lijkt te bestaan, hoewel de verhouding tussen hen altijd vriendelijk en beleefd blijft.

In Japan was de rustige vertelster, Etsuko, met een Japanner getrouwd en verwachtte toen de geboorte van haar eerste kind. Dit kind, het meisje Keiko, zo komt men heel in het begin van de roman te weten, heeft zich opgehangen. Precies waarom, blijft een mysterie. Het verhaal heeft trouwens ook met heel andere figuren te maken, de jonge vrouw Sachiko en haar geheimzinnig doende dochtertje Mariko, die beiden in het geheugen van Etsuko blijven spoken en over wie zij eveneens heel rustig vertelt. Op deze manier zweeft Ishiguro's relaas - ook heel rustig - en met het grootste gemak heen en weer, tussen heden en verleden. Zijn verteltrant doet denken aan een elegant, doorzichtig, zachtgekleurd gordijn van zijde, dat in een lichte bries heen en weer waait.

Melancholie en een onwesterse berusting hangen over alles hier. Ook een sfeer van onopgeloste puzzels, die ook nooit zullen worden opgelost. Wie was eigenlijk dat vreemde vrouwtje Sachiko, die in Nagasaki steeds vertrouwde, dat haar Amerikaanse minnaar haar met hem mee naar Amerika zou nemen? En dat eenzame, stille kind, Mariko, wiens poezen door de moeder in de rivier worden verdronken... omdat ze naar Amerika moet? Waarom spookt dat meisje steeds door de gedachten van Etsuko?

Ik vind dat *A Pale View of Hills* eigenlijk een ‘ghost story’ is en een heel fijnzinnige ook. Of ik alles precies heb begrepen, weet ik nog niet, zelfs niet na verschillende passages in de roman te hebben herlezen. Maar dat kan mij weinig schelen, want wat hier belangrijk (en ook, voor de Europeaanse lezer boeiend) is, is de sfeer van de roman - zowel de mentale als de esthetische.

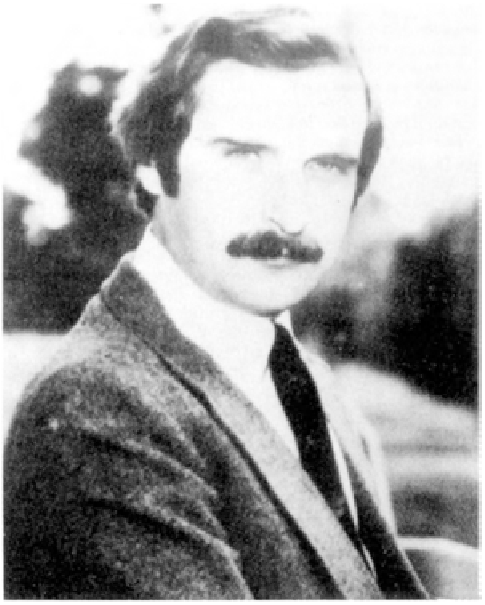
In een dergelijke roman hangt alles natuurlijk af van de schrijfwijze en de stijl en deze laatste is steeds gedempt, zelfs een beetje eentonig, maar ook, op een allerbekoorlijkste manier nooit gehaast. Een wat robuster voorbeeld van Ishiguro's proza is in de reeds genoemde aflevering nummer 7 van het literaire kwartaalblad Granta te vinden. Ishiguro heb ik enkele maanden geleden, met Graham Swift en anderen, in Londen gesproken. Hij leek mij toen niet veel van de andere jongere Britse romanschrijvers te verschillen. Maar dat doen zijn schrijven en zijn mentaliteit wel degelijk, en daarin ligt zijn bijzondere aantrekkingskracht. Een beste jonge Britse romanschrijver dus, wiens werk allesbehalve Brits aandoet.

Ten slotte: een bekroonde eerste roman door een zéér Brits aandoend nieuwe schrijver, die de eerste recipiënt is geworden van een nieuw ingestelde prijs, de Triple First Award. Het betreft David Wheldon, die wetenschappelijk werk op medischtechnisch gebied doet en romans nu als vrijetijdsbesteding schrijft.

De bekroonde roman heeft als titel *The Viaduct* en is een moderne allegorie. Hier lopen verschillende symbolische figuren, die de lezer nooit goed leert kennen, langs een verlaten spoorlijn, die mogelijk geen begin en ook geen eind kent. Zo is er de hoofdfiguur ‘A’, die zojuist uit de gevangenis is gekomen, de ‘Tall Man’, die aan aanvallen van epilepsie lijdt, en de ‘Small Man’, die van een brug valt en sterft. Later in het verhaal ontmoeten deze reizigers hele gezinnen of groepjes, die ook de reis langs de spoorbaan maken. Wat voor mensen zijn dit? Wat, wie, stellen ze voor? Het wordt nooit duidelijk en Wheldon sluit zijn verhaal af met de terugkomst van ‘A’ in de gevangenis, waar hij op zijn executie wordt voorbereid. Stelt die executie dan de dood, die op iedere mens wacht, voor? Het blijft aldoor onduidelijk en er zijn wel

kritici die de roman hierom hebben afgekeurd. Ook omdat alle figuren steeds symbolisch blijven.

Deze eerste roman van David Wheldon heeft echter wel een eigen allure. Het Engels is uitermate verzorgd, wat het effekt van afstand en geheimzinnigheid eigenlijk ten goede komt. In een koele, beheerste, keurige taal wordt zoiets als emotie teruggehouden en geweerd. De gesprekken tussen 'A' en de 'Tall Man' in het bijzonder omvatten interessante observaties over mensen en maatschappij. Zo vertelt de 'Tall Man' dat zijn familie en de mensen in zijn omgeving hem als een gewoon mens weigeren te zien en als een gewoon mens te bejegenen, omdat hij epilepticus is... hoe zeldzaam zijn aanvallen ook mogen zijn. 'But don't you see that it was my illness which forced me to start my journey?' zegt hij tegen 'A'. 'The fact of it. The fact that I could no longer stay at home? I was unpredictable; a disgrace; a blot. One can't have fits conveniently, to suit others. (...) I think my family thought I was disgracing them deliberately.'



David Wheldon

Zulke woorden en ook andere situaties in deze roman suggereren, dat deze vreemde reizigers langs de verlaten spoorlijn, 'misfits' zijn. En misschien stellen de hele groepen mensen die later in de roman langs de spoorbaan lopen, groepen uit de samenleving voor, die zich niet aan de vereiste normen kunnen aanpassen, zoals mensen met een ander geloof, mensen die seksueel abnormaal zijn, enz. 'A' is ten slotte abnormaal, omdat hij in de gevangenis heeft gezeten. Maar, zoals ik reeds heb gezegd, heeft Wheldon gekozen, ons hierover in onzekerheid te laten, wat, mijns inziens, in een dergelijke roman zoals het zijn moet, is.

Een kritika als de romanschrijfster Margaret Forster vond de toekenning van de nieuwe prijs aan Wheldon voor deze roman onjuist. Zij wees het boek van de hand met woorden als: 'his novel is a sterile exercise, as cold and polished as stainless steel. (...) Nothing exciting happens. All the action is mental. (...) Can anyone really enjoy this kind of ruminating?'

Hoewel afwijzend, zijn deze vragen mijns inziens niet ongerechtigd. Margaret Forster en de haren genieten van een heel ander soort roman... een gezelliger. Maar Graham Greene schreef: '*The Viaduct* is really a remarkable novel and I am amazed that it is a first one.' William Trevor vond dat Wheldons roman 'a fascinating and original work of art.' Er zijn dus wél mensen die van de bekroonde roman van David Wheldon genieten kunnen, en ook niet de eersten de besten. Maar zowel Greene als Trevor laten hún boeken ook door de Bodley Head uitgeven, d.w.z. door een van de sponsors van deze nieuwe prijs!

Ik kan niet zeggen, dat ik zelf 'genoten' heb. Wel vind ik dat Wheldon een origineel boek geschreven heeft en dat zijn stijl rustig en zuiver is. Het lijkt echter op basis van deze eerste roman onmogelijk, om te voorspellen, hoe zijn tweede roman zal worden, die trouwens reeds in de maak is.

vervolg op 26

Eric Hulsens
De lotgevallen van Roodkapje

Eigenlijk had ik het voor mezelf gekocht: een kartonnen sprookjeshuisje, iets meer dan een vuist groot. Achter het raam aan de ene kant zie je een wolvekop met vervaarlijke tanden en een slaapmuts op. Voor het raam om de hoek staat een kind met een rode cape en gluurt naar binnen. Als ik het deurtje aan de voorkant open, plooit het huisje uiteen in twee delen. Rechts kijk ik de kamer in waarin de wolf te bed ligt en een verbaasd Roodkapje zich net afvraagt wat er met oma aan de hand is. In de linkerhelft van het huisje zit een leporello waar het hele verhaal van Roodkapje op staat - deze miniatuurwoning bevat een compleet ‘prentenboek’ van 25 pagina's. Ik was bereid er een tientje voor te betalen, gefascineerd als ik was door het leuke concept van dit uitvouwboek.

Het is overigens een typisch voorbeeld van de internationalisering van de prentenboekenproduktie: de Nederlandse uitgave van Van Reemst is afgeleid van een Engelse, copyright bij Walker Books in Londen, maar het dingetje is gedrukt in Singapore voor Intervisual Communication Inc., Los Angeles.

Mijn dochter van bijna vier legde onmiddellijk beslag op het nieuwe stuk in mijn Roodkapjeverzameling. Van het huisje ging een intense bekoring uit, het nodigde uit tot openmaken, openvouwen, dichtvouwen, deurtje toedoen, en da capo. En ik moest natuurlijk het verhaal steeds opnieuw vertellen.

De grote boze wolf

Van de Roodkapjeboekjes die ik de laatste jaren gekocht heb, is dit wel het leukste en het meest aparte. De verschillen tussen die boekjes zijn nochtans vooral een kwestie van boekconcept, illustratietechniek en literaire vormgeving. Wat de benadering van het oude volkssprookje betreft hebben ze veel met elkaar gemeen. Om te beginnen het visuele beeld van de ‘boze’ wolf, dat weinig laat vermoeden van de terreur die wolven in het verleden geweest zijn.

Een willekeurig voorbeeld van de historische realiteit: in de streek rond het Vlaamse stadje Oudenaarde werden in het jaar 1588 151 mensen gedood en 41 gekwetst door wolven. Macabere details zijn uit een schaderapport van de baljuw bekend. In een bepaalde wijk hebben de wolven kinderen van vijf, acht en dertien jaar gedood, een twaalfjarige jongen is ‘gheheel vernielt ende opghegheten’, een driejarig kind is ‘vernielt ende gheheel opghegheten, ghereserveert trechter armkin’...

Het hoeft ons dan ook niet te verbazen als op een oude prent de wolf als een reusachtig monster verschijnt. Als we de kinderboekjes daarmee vergelijken, zien we dat ze hem vaak verkleinen en hem voorstellen als een wat stoute of zelfs als een brave hond. Dit vervriendelijkte beeld van de wolf heeft natuurlijk te maken met het feit dat de wolf vandaag uit het dagelijks leven verdwenen is en hooguit nog gezien wordt als een tamme en welgevoede bewoner van de dierentuin. Maar het zal ook wel pedagogische achtergronden hebben - de kinderboekenmakers willen het kind ontzien en geen nachtmerries veroorzaken, en vinden vaak dat kinderliteratuur lief moet zijn.

Dergelijke denkbeelden spelen vermoedelijk ook een rol bij de keuze van de tekst. De oudste versie van het Roodkapjeverhaal, die uit de *Sprookjes van Moeder de Gans* (± 1700) van Charles Perrault, heeft geen happy end. Roodkapje wordt opgegeten door de wolf, en daar blijft het bij. Pas ruim honderd jaar later, als de Grimms hun *Sprookjes voor Kind en Gezin* laten verschijnen, duikt de afloop op die we nu kennen, en die duidelijk ontleend is aan het sprookje van de wolf en de zeven geitjes: de jager snijdt de buik van de slapende wolf open, vult die met stenen en naait hem weer dicht, zodat de wolf als hij wat later gaat drinken zijn evenwicht verliest en verdrinkt.

Het slot van Perraults *Roodkapje* is de kinderboekenmakers kennelijk veel te cru, want zijn versie komt in mijn verzameling

helemaal niet voor. Een happy end is daarin de absolute regel. Maar de aard van dat gelukkige slot varieert toch nog heel sterk. Rie Cramer vond de Grimmversie vermoedelijk te sadistisch, want zij laat de jager de wolf doodsteken voor hij hem de buik openrijt. Toch vult hij de buik met stenen, naait hem dicht, en gaat dan het zo verzwaarde kadaver in het water gooien. Erg veel nutteloos werk om een dode wolf kwijt te raken, lijkt me.

De leporelle behoudt het opensnijden van de buik van de slapende wolf, maar vertelt niet wat er verder met hem gebeurt. Zo handelt ook Dick Bruna de zaak af. En een Richard Scarryboekje zegt bondig en verhuld: *Gelukkig had de houthakker haar gehoord. Snel gaf hij de wolf een klap en bevrijdde oma uit de buik.*

Een houthakker i.p.v. een jager vinden we ook in het wat woestere slot van Ruth Ainsworth: *Hij hakte met een zwaai van zijn bijl de kop van de boze wolf eraf. Meteen sprong Roodkapje naar buiten* (...)

Maar er zijn ook kinderboekmakers die zelfs het opeten van de grootmoeder te gortig vinden. Een lieve schalkse wolf in een miniboekje van de uitgeverij Mulder stopt de oma in een kast en krijgt Roodkapje niet te pakken omdat die de benen neemt. Bij wijze van afstraffing wordt hij door haar vader het bos uitgejaagd. Een boekje voor de zeer tere kinderziel!

Een soortgelijk totaal afgezwakt einde van het verhaal vind ik in een miniboekje van Junior Press en in een uitvouwboekje van Hemma. Uit dit laatste citeer ik even het bloedeloze slot: *De echte grootmoeder, die in de kast zit opgesloten, hoort alles. Ze roept: 'Het is de wolf Roodkapje, hij wil je opeten! Vlug, ren weg zo hard als je kan!' Roodkapje holt de deur uit en de wolf rent haar na. Maar buiten is juist de*

jager, die eens naar grootmoeder komt kijken. 'Kijk daar eens, dat is de wolf. Wou jij Roodkapje opeten?' roept de jager. De wolf rent gauw de struiken in, want hij is bang voor de jager. Roodkapje en de jager maken de kast open, waar grootmoeder in zit. Met z'n drietjes gaan ze nu lekker eten om van de schrik te bekomen. En 's avonds brengt de jager Roodkapje door het bos naar huis, zodat ze weer veilig bij haar moeder komt.

Kleuter of puber?

Op de leporello is Roodkapje heel jong, ze lijkt nog een kleuter. Het plaatje waarop zij parmantig op een vermoeid kijkend stokpaard door het bos rijdt, vind ik heel grappig. Toch wijkt de infantilisering die Roodkapje hier (en in heel wat andere jeugduitgaven) ondergaat sterk af van de oude traditie. Perrault besloot zijn verhaal immers met een morele exegese in

verzen die helemaal niet in de kleutersfeer past:

Moraal

Het jonge volk in 't algemeen en
jonge meisjes in 't bijzonder,
lief en mooi, dienen te weten
niet aan elk hun oor te lenen,
't Is tenslotte heus geen wonder
hoeveel de wolf er heeft gegeten.
Ik zeg de wolf, want niet elk beest
is altijd van dezelfde aard;
men vindt er heel nette bij,
niet boos, maar aardig en bedeesd,
die vriendelijk, zachtjes en bedaard
de juffers volgen, totdat zij
hun huis, hun kamer binnengaan;
pas op voor wolven: van de zachte
moet men het grootst gevaar verwachten!

Ook in de versies die later uit de mondelinge overlevering zijn opgetekend blijkt vaak heel duidelijk dat de vrouwelijke hoofdpersoon de puberteit bereikt heeft. *Een klein meisje werd in dienst gedaan in een huis om twee koeien te hoeden. Toen haar tijd erop zat, ging zij weg. Haar baas gaf haar een kleine kaas en een broodje. Zo* begint een Frans Roodkapjeverhaal dat in 1874 werd opgetekend uit de mondelinge folklore. Als je daarbij weet dat kinderen in het milieu waaruit dit verhaal komt doorgaans van hun zevende tot hun veertiende als herdertje dienden, is duidelijk dat het hier gaat om een meisje aan het begin van de huwbare leeftijd. De Franse folkloriste Yvonne Verdier, aan wie ik deze gegevens ontleen, is er trouwens in geslaagd aan te tonen dat het centrale thema in dit oude volksverhaal juist het volwassen worden is. Een dergelijke duiding wijkt sterk af van de oudere van Marianne Rumpf en e.a. die stelden dat we hier te maken hebben met een waarschuwingssprookje, dat diende om kinderen attent te maken op het gevaar van wolven of weerwolven, en om ze ervan te weerhouden zich alleen in het bos of in weiland te begeven.

Yvonne Verdier is de eerste die een plausibele uitleg heeft gevonden voor een mysterieuze dialoog tussen de wolf en het meisje die in veel Roodkapjesprookjes uit de folklore voorkomt:

- Langs welke kant ga je?
- Ik neem de weg van de spelden, en u, welke weg neemt u?
- Ik neem de weg van de naalden.

De symbolische betekenis van deze keuze blijkt uit een passage uit een ander verhaal van dit type: *Ik geef de voorkeur aan de weg van de spelden waarmee je je kan opschikken boven die van de naalden waarmee je moet werken.* ‘De spelden oprapen’ is een uitdrukking uit de traditionele Franse plattelandscultuur die aanduidt dat een meisje naar een naaister gestuurd wordt voor de voorbereiding op het levensstadium van ‘jong meisje’. Zij leert zich opschikken, o.a. met spelden in het haar. De spelden hebben in deze cultuur ook op andere manieren een erotische betekenis. Jongens maken een meisje b.v. het hof door haar spelden aan te bieden.

Als het meisje in de traditionele Roodkapjeverhalen voor de spelden kiest, duidt dit dus haar levensstadium aan: zij laat de kindsheid achter zich, maar is nog niet toe aan het stadium van de volwassen vrouw die naait (in de dubbele betekenis van het woord).

Deze symboliek van naalden en spelden is al sinds Perrault uit de literaire traditie verdwenen, maar Perraults uitleg in verzen stemt perfect met de mondelinge traditie overeen waar hij Roodkapje voorstelt als een jong meisje in de leeftijdsfase van het vrijen.

Ook al sinds Perrault in de literaire traditie geretoucheerd is het merkwaardige kannibalisme van de Roodkapjefiguur uit de authentieke mondelinge overlevering. De wolf eet de grootmoeder doorgaans niet helemaal op, maar zet vlees en bloed van haar opzij. Als het meisje dan binnenkomt, nodigt hij haar uit daarvan te gebruiken. Soms kookt het meisje zelfs het bloed van haar oma in een pannetje alsof ze bloedworst maakt, of ze maakt een heuse fricassee, waarin zij b.v. de borsten van haar oma verwerkt. Door de vrouwelijke seksuele attributen van haar grootmoeder, bloed en borsten, te consumeren, eigent zij zich de vrouwelijkheid van haar grootmoeder toe.

Kleed je uit, mijn kind

Als Roodkapje zo de seksuele kwaliteiten van haar oma overgenomen heeft, volgt in de traditionele versies vaak een striptease-achtig tafereel:

> *- Kleed je uit, mijn kind, zegt de weerwolf, en kom bij mij slapen.*
> *- Waar moet ik mijn schort laten?*
> *- Werp hem in het vuur mijn kind, je hebt hem niet meer nodig.*

En voor alle kleren, haar keurslijf, haar jurk, haar onderrok, haar onderbroek, vraagt zij hem waar ze te laten. En de weerwolf antwoordde: Werp ze in het vuur, mijn kind, je hebt ze niet meer nodig.

Perrault geeft dit zeer verkort weer: 'Zet de koek en het potje boter maar op de broodtrommel en kom bij me in bed liggen. ' Roodkapje kleedde zich uit en ging in bed liggen, waar ze erg verbaasd was toen ze zag hoe grootmoeder er in haar deshabillé uitzag.

Perrault censureert blijkbaar de striptease uit de volkse versies, maar hij behoudt de 'bedscène' en beklemtoont in zijn 'moraal' nog de seksuele betekenis ervan. Ook heeft hij de volgende passus in de dialoog tussen de wolf en het meisje in bed: '*Grootmoeder, wat hebt u een grote armen!*' '*Dan kan ik je beter omhelzen, mijn kind.'*

Vergeleken bij Perrault is het Roodkapjeverhaal dat de Grimms een eeuw later publiceren, en dat duidelijk teruggaat op Perrault, bepaald preuts. De wolf verslindt de grootmoeder onmiddellijk als hij binnenkomt, en trekt dan haar kleren aan en zet haar muts op. Heeft ze zich dan gauw even uitgekleed voor ze zich liet oppeuzelen? Deze ongerijmdheid was kennelijk nodig om de gedachte dat de wolf naakt in bed ligt te vermijden. De vraag over het omhelzen ontbreekt bij de Grimms,

Roodkapje stapt ook niet meer bij de wolf in bed, en de 'moraal' is verdwenen.

Mijn kinderboekjes staan, het zal niemand verbazen, allemaal in de preutse traditie. Ze bewaren wel de seksuele polariteit van de mannelijke wolf (vaak beklemtoond door mannenkleding) en het meisje, maar ontscherpen de spanning daarvan door de bedscène weg te laten en het meisje te infantiliseren. Maar in een versie als die van Ruth Ainsworth (uitgeverij Het Spectrum) is Roodkapje toch een kokette tiener en is de passage met het omhelzen behouden. En als je dan de wolf afgebeeld ziet met een knuppel en een grote buidel is Freud niet ver uit de buurt.

Buiten de kinderliteratuur is het seksuele element van het Roodkapjeverhaal natuurlijk met graagte geëxploiteerd, b.v. door Louis Paul Boon die het verhaal vanuitzijn Lolitacomplex navertelde: *Roodkapje kleedde zich uit maar hield de rode halsdoek rond het hoofd gestrikt. Zij was heel jong en heel mooi, zo zonder kleren. Haar borstjes waren fier, op een zo mooi Roodkapje te mogen groeien. Toen ze haar grootmoeder over haar lichaam voelde tasten, zei ze: 'Maar grootmoeder, wat hebt gij grote handen!' 'Dat is om u overal te kunnen aanraken.' Zij liet maar begaan. Het was heel aangenaam andere handen dan de hare over haar lichaam te voelen wandelen.* (...)

Boons verhaal is een late uitloper van een literaire traditie die met Perrault begonnen is. Terwijl de mondelinge overlevering de nadruk legt op de grootmoeder en op de generatiewisseling (de grootmoeder sterft, maar vaak weet Roodkapje zich te redden nadat ze zich de vrouwelijkheid van haar oma heeft toegeëigend) verschuift de literaire traditie het accent. De grootmoeder wordt bijkomstig en de aandacht gaat vooral naar de erotische confrontatie van het jonge meisje met de gevaarlijke mannelijke seksualiteit. In 1820 heel populaire opera 'Le petit Chaperon rouge' allerminst. In dit werk van Boieldieu op tekst van Théaulon de Lambert is de wolf een op vrouwelijk schoon jagende edelman en Roodkapje een meisje van lagere stand dat hij wil bezitten.

Roodkapje en de onderdrukking van de vrouw

De sprookjesreceptie in de westerse cultuur heeft een opmerkelijke voorliefde voor hulpeloze meisjes die door mannen gered worden of bij hen het geluk vinden: Assepoester, Sneeuwwitje en Roodkapje behoren tot de bekendste en populairste sprookjes. De Roodkapjeverhalen die de folkloristen uit de volksmond opgetekend hebben tonen echter meestal een actieve en vindingrijke heldin, die het met list tegen de wolf opneemt en zich weet te redden. Hoewel deze verhalen uit een traditionele cultuur met strakke rolpatronen komen, bieden zij een positief beeld van het meisje dat haar vrouwelijkheid verwerft en 'haar man weet te staan'. De burger Perrault buigt dit om tot een negatief modelverhaal over het meisje dat zich niet genoeg afschermt van de mannelijke seksualiteit. En in de latere literaire traditie wordt Roodkapje steeds meer een modelfiguur van de burgerlijke opvoeding en het burgerlijke waardensysteem. Meisjes moeten hun 'onschuld' bewaren en gehoorzaam zijn. Hun ongehoorzaamheid leidt tot rampen, al kan een mannelijke held misschien nog redding brengen.

Bij de Grimms heeft de vertelling b.v. een forse pedagogische injectie gekregen: *Op een dag zei haar moeder tegen haar: 'Kom Roodkapje, hier heb je een stuk koek en een fles wijn, breng dat naar je grootmoeder, zij is ziek en zwak en dit zal haar goed doen. Ga nu maar voor het te warm wordt en als je buiten komt, loop dan netjes en rustig en dwaal niet van het pad af, anders val je en breek je de fles en dan heeft grootmoeder niets. En als je haar kamer binnenkomt, vergeet dan niet goedemorgen te zeggen, en snuffel niet eerst overal rond. '*

Aan het slot heeft het meisje haar les geleerd: *Roodkapje dacht bij zichzelf: 'Zolang ik leef, zal ik nooit meer in mijn eentje van het pad afgaan en het bos inlopen, wanneer mijn moeder mij dat verboden heeft. '*

De kinderboekjes van mijn verzameling laten het meisje soms weglopen van de wolf en zich redden. Maar dan komt er toch nog een vaderfiguur opduiken die de redding voltooit door de wolf te doden of weg te jagen. Meestal echter is het die vaderfiguur die alles in orde brengt, en soms wordt de les van de vertelling nog eens op zijn Grimms onderstreept: *Roodkapje nam zich eens en vooral voor om nooit meer de raad van haar moeder in de wind te slaan.* (Centrale Uitgeverij). Of bij Dick Bruna: *En Roodkapje zei zachtjes: Dank u wel, jager, ik zal nooit meer naar een wolf luisteren.* De versie van Ruth Ainsworth, die het meest erotisch getint is van alle boekjes die ik bezit, bevat een verrassing: *En Roodkapje beloofde nooit meer te treuzelen of met vreemden te praten wanneer haar moeder haar om een boodschap stuurde!* Opgepast voor kinderlokkers en andere wolven!

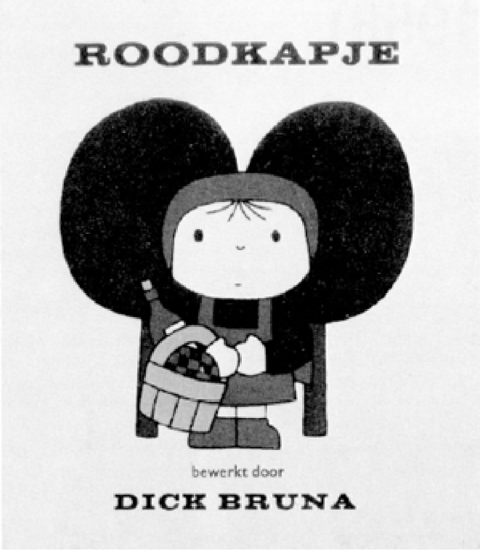
Moraal

Een populair theoreticus van de antiseksuele en op gehoorzaamheid en aanpassing gerichte opvoeding die via het Roodkapjeverhaal bedreven wordt, is Bruno Bettelheim: '*Roodkapje' geeft uiterlijke vorm aan de innerlijke processen van een puber: de wolf is het zinnebeeld van het kwaad zoals het kind beseft wanneer hij zijn ouders niet gehoorzaamt en zich sexueel laat verleiden of zelf verleidt. Als hij afdwaalt van het voorgeschreven pad, ontmoet hij 'het kwaad' en hij is bang dat het hemzelf en de ouder wiens vertrouwen hij beschaamt zal verzwelgen. Maar het is mogelijk dit 'kwaad' te herstellen, zoals het verhaal verder aantoont. (...) Roodkapjes kinderlijke onschuld gaat verloren als de wolf laat blijken wie hij is en haar opslokt.*

Wanneer ze uit zijn buik komt, wordt ze herboren op een hoger bestaansniveau; ze krijgt een positieve relatie met haar beide ouders, is geen kind meer, maar komt in het leven terug als een jong meisje.

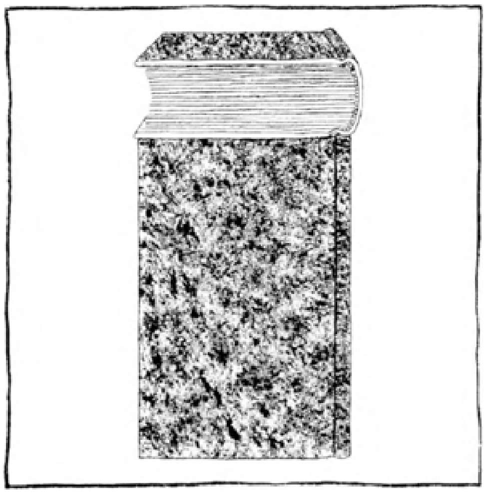
Terwijl ik de leporello opvouw, het huisje toeplooi en het

deurtje sluit, denk ik: ik hoop dat mijn dochter geen Roodkapje wordt...



Literatuur

- Rik Castelain, Kinderen en hun opvoeding in de kasselrij Oudenaarde tijdens het Ancien Régime (1500-1800). Oudenaarde, Vereniging voor vreemdelingenverkeer en monumentenzorg, 1979
- Claude-Catherine en Gilles Ragache, Les loups en France, Parijs, Aubier, 1981
- Eric Hulsens, Waarom lusten kinderen nog reuzen? Leuven, Infodok, 1981
- Bruno Bettelheim, Het nut van sprookjes. Amsterdam, De Bezige Bij. 1980
- Yvonne Verdier, Grands-méres, si vous saviez... Le Petit Chaperon Rouge dans la tradition orale, in: Cahiers de litt. orale 4 (1978) p. 17-55
- Hans Ritz, Die Geschichte vom Rotkäppchen, Göttingen, Muriverlag, 1983[6]
- Jack Zipes, Rotkäppchens Lust und Leid, Köln, Diederichs 1982
- Charles Perrault, Sprookjes van Moeder de Gans. Utrecht, Het Spectrum 1977 (vertaling Arjaan van Nimwegen)
- Grimm. Sprookjes voor Kind en Gezin, Rotterdam. Lemniscaat 1974[2]



Cock van den Wijngaard
Madelon Lulofs (1899-1958)
Vrouw van Deli

Met haar romans over Nederlands-Indië was Madelon Lulofs binnen vijf jaar bekend over de hele wereld. In 1939 verzucht H.G. Cannegieter in een inleiding van een vraaggesprek dat hij met haar heeft dan ook dat het niet meevalt om de lezers iets nieuws te vertellen over de schrijfster want ‘gelijk van alle beroemdheden weet ook van haar elkeen, die op culturele ontwikkeling aanspraak meent te mogen maken, de voornaamste levensbijzonderheden’.[1.] Op dat moment is deze uitspraak volkomen op zijn plaats. Weinig auteurs zijn in zo'n korte tijd beroemd geworden en zo snel weer in vergetelheid geraakt als Madelon Lulofs.[2.]

In de jaren dertig publiceert ze vijf romans en twee verhalenbundels. Al deze boeken beleven herdruk op herdruk. Daarnaast schrijft ze verhalen voor Elseviers literair maandschrift, Groot Nederland en De Gids en vertaalt ze een groot aantal Hongaarse romans in het Nederlands. Van haar eerste roman *Rubber* (1931) wordt een toneelversie opgevoerd. In 1935 wordt ook *Rubber* verfilmd. Haar romans worden vertaald in het Duits, Deens, Engels, Fins, Frans, Hongaars, Maleis, Noors, Spaans en Zweeds.

Op haar werk wordt heftig gereageerd, zowel negatief als positief en niet alleen door recensenten maar ook door het Nederlandse lezerspubliek. Men beschouwt haar werk nu eens als amusementslektuur, zwak, niet bijster interessant, onnozel kwasi-psychologisch; dan weer als sensationeel, knap, boeiend, en getuigend van een indringende psychologie. Deze opsomming is nog maar een greep!

Madelon Lulofs ± 1916.

Vriend en vijand zijn het erover eens dat de populariteit van Madelon Lulofs mede te danken is aan het onderwerp dat ze voor het merendeel van haar werk heeft gekozen: Nederlands-Indië. Anders dan Daum die pas op negenentwintigjarige leeftijd in Indië kwam, anders dan Douwes Dekker die op negentienjarige leeftijd naar Indië ging en ook anders dan Couperus die slechts van zijn negende tot zijn

vijftiende jaar in Nederlands-Indië verbleef, is zij een kind van Indië. Zelf zegt ze dat Holland tot 1930 nooit anders is geweest dan verlofland en te doorlopen schooltijd. Pas na haar definitieve vertrek uit Nederlands-Indië begint Madelon Lulofs te schrijven. Zij vindt dat een schrijver datgene wat hij weergeeft uit persoonlijke ervaring moet kennen.[3.] Dus schrijft zij over Sumatra en Atjeh.

Jeugdjaren

Madelon Hermine Lulofs is geboren te Soerabaja op 24 juni 1899 als eerste kind van Claas Lulofs en Sara Dijckmeester. Er zullen spoedig twee broers en een zus volgen. Als ze bijna volwassen is, krijgt ze nog twee broertjes die beiden op jeugdige leeftijd overlijden.

Dat zij ter wereld komt in een hotelkamer noemt ze later een voorteken van de tijdelijkheid die haar leven heeft beheerst. Wat met dat hotel begon heeft zich haar hele leven voortgezet: 'Het was één verhuizen, trekken, reizen en zwerven'.[4.]

Claas Lulofs is ambtenaar BB (binnenlands bestuur) en heeft ten tijde van de geboorte van Madelon zijn standplaats in het binnenland van Java waar de omstandigheden voor een blanke vrouw te primitief zijn om te bevallen. In 1949 verklaart Madelon Lulofs in een interview dat haar vader zijn ambt als een roeping voelde en dat zijn houding ten opzichte van de bevolking was als van een goedwillende rechtvaardige voogd.[5.] In haar romans vinden we soms dat zelfde gevoel voor rechtvaardigheid terug. Als goed bestuurder maakt Claas Lulofs regelmatig promotie.

Madelon tijdens een verlof in Nederland samen met haar broertje Sam. Nog geen school maar al wel knellende schoenen (1903).

Als Madelon één jaar is, wordt hij overgeplaatst naar Atjeh, waar het gezin naast de kazerne komt te wonen. Haar moeder kan vanwege de gevaarlijke omstandigheden het bivak niet verlaten. Het einde van de Atjehoorlog (1873-1912) is op dat moment nog niet in zicht. Als haar man op expeditie is slaapt zij met een revolver onder haar kussen en een klewang binnen handbereik. In de eerste hoofdstukken van *De hongertocht* (1936) zien we in de beschrijving van het bivak de omstandigheden van haar jeugd terug. In een dergelijk bivak speelde ze in haar jeugd met krijgsgevangenen, rovers en moordenaars die daar als dwangarbeiders te werk zijn gesteld.

> In mijn hansop sloop ik met blote voeten over het warme gras naar de bloemen en wachtte met ingehouden adem tot een libel zich daarop neerzette. Dan trachtte ik met de toppen van duim en wijsvinger het lange, naalddunne lijfje te pakken. Het lukte mij nooit en, teleurgesteld, heb ik toen eens één van ‘onze’ gestraften het bevel gegeven zo'n ‘tjapoeng’ voor mij te vangen. (...) Mijn vader, die het van zijn kantoortje uit zag, kwam met grote stappen en daverende stem de gouvernementele orde herstellen; de gendarme kreeg een behoorlijke schrobbering, maar hij verweerde zich met de voor hem kennelijk onaanvechtbare verontschuldiging: ‘Nonnie had het bevolen’.[6.]

Bovenstaande geschiedenis speelt zich af op Midden-Sumatra. Hier woont Madelon van haar vierde tot haar zevende jaar. Deze periode herinnert zij zich later als een ‘eeuwige lente’. In de verre omtrek wonen geen blanken dus al van jongs af aan raakt zij vertrouwd met de inlandse bevolking. Later schrijft ze in *Onze bedienden in Indië* (1946) over het opgroeien van een Nederlands kind temidden van de inheemse bevolking:

> Diep doordrenkt hem deze atmosfeer, maar hij weet nog niet, dat dit de kiem is voor latere heimwee en een latere saamhoorigheid.

en:

> (...) hij zal er welkom zijn en zich opgenomen voelen als één, die alleen nog maar moet worden ingewijd. Hij zal daar woorden leeren, die zijn ouders nooit kennen zullen, dingen eten en drinken, die zijn ouders nooit zullen proeven.

en:

> Een deel van zijn dag leeft hij dáár, onder hen en als hij later volwassen zal zijn, zal in zijn herinnering het hoofdgebouw, het erf en de bediendenkamers tot één geheel geworden zijn: z'n thuis in Indië.[7.]

Dit ‘thuis in Indië’ zullen we vaak terug zien in de romans en verhalen van Madelon Lulofs. Dat zij de zeden, gewoonten en ideeën van de indische mensen goed leert kennen, stelt haar er later toe in staat om in de roman *Koelie* (1932) van een Javaanse hoofdpersoon uit te gaan.

Familieportret bij de woning van de assistent-resident ± 1907 met achter de balustrade het echtpaar Lulofs met v.l.n.r. hun kinderen Sicco, Madelon en Sam.

Als Madelon zeven is, wordt haar vader overgeplaatst naar een kleine garnizoensplaats. Voor het eerst moet ze zich aanpassen aan allerlei heersende opvattingen en regels. Ze vindt deze overgang naar 'school en schoenen' vreselijk. Twee jaar later krijgt haar vader twaalf maanden verlof en gaat het gezin naar Nederland. De kinderen haten het leven in Holland en zijn blij als het verlof voorbij is. Ook hiervan vinden we iets terug in '*Onze bedienden'.*

> 'Over twee jaar moeten Sinjo Tom en ik naar Holland, Bini Spen,'
> 'Ts, adoe...' beklaagt de oude vrouw haar. (...)
> 'Ik blijf veel liever hier'.
> (...) Het meisje peinst. 'Weet je hoe koud het er is, Bini Spen? In den kouden moesson wordt het water van de rivieren ijs. En als het regent, regent het ijs.'
> 'Ts, ts!!' verwondert zich de oude vrouw. 'Dan is het maar te hopen, dat jullie er niet al te lang hoeft te blijven.'[8.]

In 1913 moet Madelon van haar ouders naar Nederland om er de meisjes-H.B.S. te bezoeken. Ze gaat bij haar grootouders in Deventer wonen. Op school trekken haar opstellen de aandacht van de leraar Nederlands die haar aanraadt om verder te gaan in de letteren. Hiervan komt echter niets omdat Madelon, als haar moeder in 1915 ernstig ziek wordt, teruggeroepen wordt naar Indië om de leiding van de huishouding op zich te nemen. Een andere reden hiervoor is de dreiging van een uitbreiding van de wereldoorlog. Nog in hetzelfde jaar keert ze terug.

Op de rubberondernemingen van Deli (1918-1930)

Hendrik Doffegnies, een broer van Madelons beste vriendin in Deventer is door zijn vader voorbestemd om notaris te worden. Hij voelt hier echter niets voor en vertrekt op goed geluk naar Indië. Omdat hij de familie Lulofs kent, besluit hij naar Buitenzorg te gaan. Claas Lulofs is inmiddels opgeklommen tot assistent-resident. Madelon en hij worden verliefd op elkaar en in 1916 verloven ze zich, tot genoegen van de ouders van Madelon die het zo'n mooi paar vinden. Het huwelijk wordt in 1917 voltrokken. Ze vertrekken naar Deli waar Doffegnies zich vestigt als rubberplanter. De rubberkuituur is in deze tijd één van de belangrijkste kulturen van Nederlands-Indië. Hij werkt vooral bij de ontginning. Dit betekent een eenzaam leven in de rimboe en daarbij vaak verhuizen. In 1919 bevalt Madelon in het paviljoen voor Europese jonggezellen van het koeliehospitaal van hun eerste dochter Merie Maud. Christine, de tweede dochter, komt in 1920 ter wereld.

Familietafereel ± 1907 met te paard Claas Lulofs en zijn vrouw. Tussen hen in v.l.n.r. een onbekende, Madelon, Sicco en Sam.

Het huwelijk van Madelon en Hendrik is niet goed. Zij heeft belangstelling voor kunst, terwijl Doffegnies nauwelijks kulturele interessen heeft. Bovendien wil hij een opofferende vrouw

die opgaat in het huishouden; zij zoekt iemand die ze kan bewonderen om zijn intellektuele vermogens. Later schrijft Madelon Lulofs een keer dat ze verloofd was op haar zeventiende, getrouwd op haar achttiende en moeder op haar negentiende en heeft ze het over de onnozele en aanvallige leeftijd van eenentwintig. Hieruit blijkt dat ze zelf vindt dat ze wat overhaast getrouwd is.

Trouwfoto Madelon Lulofs en Hendrik Doffegnies (1917).

Op de ontginningen leest Madelon Lulofs veel en begint ze met het schrijven van korte schetsen over het plantersleven. Haar aanleg heeft ze misschien van haar vader die goed op de hoogte was van de literatuur en altijd veel las. Claas Lulofs heeft veel bestuurlijke stukken geschreven die ondanks de zakelijke bedoelingen vaak heel leesbaar zijn:

> Intussen was de Utrechtsche zendingsvereeniging sedert 1862 haar beschavingswerk begonnen in Noord-Nieuw-Guinea (...) en had daar stand gehouden niettegenstaande in de annalen der vereeniging moest geboekstaafd worden dat in de eerste veertig jaren van hare werkzaamheid op dit nieuwe arbeidsveld meer graven van zendelingen en van hunne kinderen te tellen vielen dan bekeerlingen.[9.]

Madelon Lulofs laat haar eerste schetsen lezen aan een Hongaarse planter, Lászlo Székely, die in tegenstelling tot Doffegnies wel belangstelling heeft voor literatuur en met wie ze een verhouding krijgt. Székely tekent karikaturen vooreen blad op Sumatra. Als de redaktie iemand zoekt die stukjes over Deli schrijft, beveelt hij Madelon Lulofs aan. De artikelen die zij voor dit blad schrijft zijn haar debuut als schrijfster.

Intussen gaat het huwelijk steeds slechter. Om Székely te vergeten gaat Madelon Lulofs in 1924 voor een jaar naar Australië. Claas Lulofs die in 1912 schrijft dat het voor de regering niet mee zal vallen om voor een onaantrekkelijke plek als Nieuw-Guinea (the devils own country!) de nodige krachten te vinden, wordt in 1920 benoemd als de eerste resident van dit gebied. Omdat hier nog nauwelijks civilisatie is gaat zijn vrouw in Australië wonen. Na de dood van haar man in 1922 blijft zij

daar nog enige jaren. Eerst gaat Madelon Lulofs met haar kinderen bij haar moeder wonen. Later trekt ze in op de farm van haar broer waar ze het huishouden doet. De weerslag van haar lange verblijf in Australië vinden we later terug in twee vérhalen uit de bundel *Emigranten en andere verhalen* (1933).

Madelon Lulofs met haar twee dochters op de boot naar Australië

DAG ZONDER EIND

M. H. SZEKELY—LULOFS

Uit: De Groene Amsterdammer, *24 april 1948.*

In 1925 komt Madelon Lulofs terug in Deli. Haar verblijf in Australië heeft niet het beoogde effekt gehad zodat besloten wordt het huwelijk te ontbinden; de scheiding wordt in 1926 uitgesproken. Het is een groot schandaal in Deli. Doffegnies krijgt de kinderen toegewezen en stuurt deze naar zijn ouders in Nederland. Madelon Lulofs en Székely vertrekken in 1926 naar Hongarije waar ze in het huwelijk treden.

Het is waarschijn om financiële redenen dat zij besluiten om weer een betrekking aan te nemen op Sumatra. Zo komen ze in 1927 terug op dezelfde plantage waar Doffegnies, die inmiddels ook is hertrouwd, werkzaam is. Vanaf deze tijd begint Madelon Lulofs aantekeningen te maken voor de roman *Rubber* waarin ze veel autobiografische elementen zal verwerken. In het voorjaar van 1929 wordt Clothilde Malvina ('Kotjil') Székely geboren. Zij blijft hun enige kind.

Het tweede verblijf op Sumatra is geen groot sukses. Székely wordt gepasseerd bij promoties en zijn vrouw heeft te kampen met ziekte. In 1930 vertrekken ze definitief naar Europa om daar een nieuwe toekomst op te bouwen, want er is niet genoeg verdiend om te kunnen rentenieren. Het echtpaar vestigt zich in Boedapest.

Eerste publikaties in Nederland

In de jaren twintig woonde de schrijfster Annie Salomons enige tijd in Medan waar Madelon Lulofs kennis met haar gemaakt heeft. Vanuit Nederlands-Indië heeft Madelon Lulofs haar een aantal korte verhalen toegestuurd met het verzoek deze in Nederland uit te geven. Geen uitgever is echter bereid om dit werk uit te brengen en Salomons geeft de raad het eens te proberen met een roman over Indië. Madelon Lulofs geeft haar pogingen niet op en komt in 1930 voor een maand naar Nederland. Ze heeft literaire aspiraties en vraagt aan de weduwe van haar neef, de dichter Adama van Scheltema, hoe ze het moet aanpakken om voor Groot Nederland en Elseviers literair maandschrift te mogen schrijven. Ze krijgt de raad om Herman Robbers, literair redakteur van Elsevier te benaderen. Dit advies volgt ze op. Robbers reageert positief en vraagt haar een verhaal in te sturen. Dit wordt *Emigranten.* De ontmoeting met Herman Robbers is het begin van een vriendschap die tot aan zijn dood in 1937 zal blijven bestaan. Ze wil ook Frans Coenen, literair redakteur van Groot-Nederland benaderen, maar durft niet goed. In een brief aan Herman Robbers schrijft ze over haar eerste bezoek aan Coenen:

> En als een begoten poedel beklom ik duizelend en bibberend de stoep van het (wat voor?) museum waar Coenen toen werkte. Ik werd door een schimmelig uitziende mijnheer binnengelaten en we gleden beiden als schimmen door een lange gang over dikke tapijten. Ik dacht: was ik dit maar nooit begonnen! En toen dook ergens uit al die schemer en schaduwen de ernstige, bijna tragische figuur op van Coenen. Ik begon maar wat te vertellen over al die acht jaren, dat ik had meegewerkt aan een Sumatraansch blaadje, wat hem heelemaal niet imponeerde. Wèl blijkbaar, dat ik veel van de wereld gezien had en we raakten daarover aan het praten. En zoo zei hij dat ik het maar probeeren moest, een schetsje schrijven uit dat leven van andere landen, dat wekte wel belangstelling. 'Voor Groot Nederland?' vroeg ik. Hij glimlachte een beetje. 'Voor Groot Nederland', zei hij. En nog nooit heeft mij een grafstem zoo heerlijk geklonken.[10.]

Voor Groot Nederland schrijft ze dan het verhaal ‘Rimboe’. Plaatsing van zowel *Rimboe* als *Emigranten* laat echter op zich wachten. Opnieuw stuurt ze Robbers een verhaal, De *janko's.* Hij is zo enthousiast dat het onmiddellijk (augustus 1931) geplaatst wordt. Zo maakt de schrijfster, drie maanden later berucht vanwege haar ‘schandaleuze’ verhalen over Nederlands-Indië, haar entree in de Nederlandse literatuur met een verhaal over drie eenden.

Rubber (1931)

Madelon Lulofs werkt in deze tijd hard aan haar eerste roman, waarvan de eerste hoofdstukken al op Sumatra geschreven zijn. Nog in 1931 verschijnt *Rubber.* De roman slaat in als een bom. Zelf zegt ze dat ze met *Rubber* niets anders wilde geven dan een zo goed mogelijke beschrijving van het leven op een rubberonderneming zoals ze het zelf meemaakte en ondervond. Ze noemt *Rubber* geen klacht maar een spiegel.

Rubber gaat over de rubberplantages en wel speciaal over het leven van de planters en de assistenten van de plantages van Deli (Oost Sumatra). Het verhaal bestrijkt de periode 1920-1929. In deze tijd stijgen de opbrengsten van de rubberondernemingen tot duizelingwekkende hoogten; er wordt veel geld verdiend én er wordt veel geld doorheen gejaagd. Hierover schrijft Madelon Lulofs op een betrekkelijk objektieve manier. Zij veroordeelt de mensen in Indië niet of nauwelijks. Veel mensen kunnen echter niet geloven dat zij alleen maar beschrijft. In een interview dat 's Gravesande met haar heeft, zegt zij dat veel lezers de roman verkeerd hebben opgevat; dat deze de excessen, beschreven in het laatste deel van *Rubber*, zien als een tekening van het dagelijks leven in Deli, in plaats van een uitvloeisel van een kort, abnormaal tijdperk.

Als we terugkijken dan is het gemakkelijk te achterhalen waarom Rubber meteen al zoveel aandacht krijgt. Er zijn een paar zeer negatieve recensies. De Indische pers reageert verontwaardigd. Het beeld van de hardwerkende koloniaal wordt verstoord. *Rubber* zou schade doen aan de goede naam die Nederlands-Indië heeft in het buitenland. Nu al valt de term ‘tendens’. Indisch nieuws waait in deze jaren snel over naar Den Haag en deze reaktie geeft al veel ruchtbaarheid aan een roman waarvan maar een kleine oplage is gedrukt en die anders wellicht onopgemerkt was gebleven. Emmy van Lokhorst, in die tijd een bekend schrijfster, noemt alles aan *Rubber* burgerlijk, soms benauwend door een valse moraal, volslagen vreemd aan enige schoonheid.[11.] Voor een debuut komt er nu een opmerkelijke stroom recensies los. Ook de nieuwsgierigheid van het grote publiek wordt gewekt. Iedereen wil wel weten hoe het leven er aan toegaat in de koloniën. En voor velen zal de kennismaking met het eerste boek van Madelon Lulofs niet tegengevallen zijn: de auteur heeft weinig banden met de Nederlandse traditie; de dialogen in *Rubber* komen natuurlijk over; de auteur schrijft over een periode die nog zeer vers in het geheugen ligt en zij windt er geen doekjes om. De roman moet nog in 1931 enige keren herdrukt worden. Zo wordt haar eerste werk meteen een bestseller. Toch heeft het er alle schijn van dat de negatieve kritiek Madelon Lulofs sterk heeft aangegrepen. Hier kom ik later nog op terug.

We mogen aannemen dat de schrijfster na haar scheiding en de schandalen op Sumatra weinig redenen heeft om het leven op de rubberondernemingen mooier voor te stellen dan het geweest is en dat ze evenmin weinig redenen had om het beeld van de maatschappij die zolang de hare is geweest, zelfs maar te willen vertroebelen. Over Deli schrijft ze aan Ter Braak!:

> Ik woonde daar ruim twaalf jaren en ken de typen en omstandigheden door en door. Het vele en verscheidene, dat dit tropenleven biedt, zijn ruwheid, rauwheid en dikwijls degeneratie, waaronder toch zoo'n groote, groote tragedie van menschelijk lijden en ontberen is verborgen, heeft altijd zeer mijn belangstelling gehad en ik heb dikwijls getracht dit zoo goed mogelijk weer te geven.[12.]

In een brief aan Herman Robbers komt ze er op terug dat ze de waarheid niet verdraaid heeft:

> (...) omdat ik graag zou willen, dat u ervan overtuigd bent dat ik in mijn boek getracht heb zoo zuiver objectief als mogelijk was te blijven.[13.]

Er zijn ook positieve besprekingen van *Rubber.* Coenen konstateert met zekere vreugde dat er met dit werk eindelijk weer eens een echte Indische roman is geschreven. Sommige kritici zijn gematigd positief over *Rubber*, maar hebben kritiek op het laatste deel van de roman. G. van Hulzen formuleert zijn kritiek wel heel akelig:

> De roman *Rubber* flapt dus uit, zooals een versleten autoband het doet, ineens met een knal. - een roemloos eind.[14.]

In een brief aan Robbers schrijft Madelon Lulofs dat ze zo geweldig gehaast heeft moeten werken en dat ze voor som-

mige stukken de inspiratie miste onder de zeer moeilijke omstandigheden van de laatste twee jaren.[15.]

Aan de lezer die iets van het leven van de schrijfster weet, zal het meteen opvallen hoeveel autobiografische gegevens er in *Rubber* verwerkt zijn. Tevens valt op dat veel van deze autobiografische gegevens verdeeld zijn over de verschillende hoofdpersonen. We zouden kunnen zeggen dat de manier waarop de romanpersonages Frank en Marianne leven, lijkt op het huwelijk zoals Doffegnies zich zijn huwelijk met Madelon Lulofs had voorgesteld en dat de romanpersoon Renée enige eigenschappen en opvattingen met de schrijfster gemeen heeft. Renée is getrouwd met een goedwillende, hardwerkende, sympathieke man. Zij is ook wel van goede wil maar ja, ze passen niet bij elkaar:

> In haar huwelijk. Er was een kloof, wist ze. Ze hield wel van John. Maar ze begrepen elkaar niet. Waren nu eenmaal van een geheel ander temperament. John kon dat: zo'n saai leventje leven, elke dag precies hetzelfde sleurtje. Een doel voor ogen: anderhalve of twee ton sparen en dan naar Holland terug. En dan? Renée fronste haar wenkbrauwen. En dan ergens in een villa wonen en een autootje hebben en familie bezoeken. En niets anders. Nooit iets anders! Zij kon dat niet. Ze had nog niet afgedaan met haar jeugd. Ze moest afwisseling, een beetje afleiding, íets, wát ook: een flirt, literatuur, een beetje uitgaan, mensen zien, iets beleven. Leven in ieder geval![16.]

Renée wordt verliefd op Ravinsky, een Rus. Er volgt een scheiding tussen Renée en John en ze vertrekt met Ravinsky naar Marseille waar ze heel sober (maar gelukkig) leven. In dit verband is het interessant dat in de roman Marianne na de scheiding, bij een ontmoeting met Renée in Marseille, tot de konklusie komt dat Renée en Ravinsky eigenlijk voor elkaar geschapen zijn. Dit heeft wat weg van een rechtvaardiging van de auteur van haar eigen gedrag. In het exemplaar van *Rubber* dat Székely in zijn bezit had (en dat in de oorlog verloren is gegaan) heeft hij in de kantlijn aangegeven wat waar en wat niet waar gebeurd is.

De roman *De kleine strijd* (1941) gaat over een echtpaar, een Hollandse vrouw en een Hon aarse man, dat vanuit Nederlands-Indië naar Marseille is gekomen en van daar verder reist naar Boedapest. Het zou het vervolg op de historie rond Renée en Ravinsky kunnen zijn. Het lijkt er echter vooral op dat Madelon Lulofs zich tamelijk strikt aan haar eigen levensverhaal heeft gehouden en dat het verwijt van sommige recensenten dat *Rubber* hier en daar damesromanachtig en clichématig is erop neerkomt dat de schrijfster zich naar hun mening tezeer aan de realiteit heeft gehouden én dat de realiteit vaak damesachtig en clichématig is.

Het sukses van *Rubber* zal niet meer worden geëvenaard door dat van de andere boeken van Madelon Lulofs. Haar romandebuut wordt in vijftien talen vertaald. De schrijfster maakt ook een toneelbewerking. Het stuk wordt vanaf juni 1934 gespeeld door het gezelschap Saalborn-Parser; het krijgt goede kritieken en moet tweehonderd keer opgevoerd worden. Nóg is de ‘suksesstory’ niet afgelopen. In 1935 wordt *Rubber* verfilmd door Gerard Rutten en Johan de Meester. Aanvankelijk willen de deli-planters de verfilming boycotten, maar Rutten weet hen om te praten:

> Maar ik was wel bereid om hun te vertellen waarom en hoe ik die film wilde maken. Dat het geen rotboek was met een valse voorstelling van zaken. (...) Intussen kwam Jules Verstraete binnen. (...) De planter Meesters uit *Rubber.* Hij was niet te onderscheiden van de andere

planters. Na de derde borrel was hij hun vriend. Na de zesde danste hij boven op de tafel. Een traditie bij ‘De Boer’! Sumatra lag voor ons open.[17.]

Op 4 september gaat de film in Amsterdam in drie theaters tegelijk in premiére. Madelon Lulofs die film en toneel een middel vindt om direkter tot het publiek te kunnen spreken, verheugt zich zeer over de verfilming. ‘De mensen hier (...) hebben geen idee van Indië (...) juist van de film verwacht mevrouw Székely een betere oriëntering (...)’.[18.] En wéér is er veel publiciteit om *Rubber.* Het kamerlid Westerman dringt in de Tweede Kamer aan op verbod van de film, zonder de film ook maar te hebben gezien. Het Nederlandse gezag zou aangetast worden. Bij de premiére in Amsterdam verstoren N.S.B. 'ers de voorstelling omdat Rutten volgens hen propaganda maakt voor de bevrijding van Indië. De schrijfster is niet zo te spreken over de film. Dit is niet zo verwonderlijk omdat Gerard Rutten en Johan de Meester wel heel vrij met de roman zijn omgesprongen. Twee hoofdpersonen, Frank en Marian, zijn ‘uit de film geschreven’. Voor deze op zich al grote ingreep zijn echter wel goede argumenten aan te voeren. Een grotere ingreep is dat Ravinsky, die in de roman met Renée naar Europa vertrekt, in de film wordt doodgestoken door een koelie en dat John en Renée elkaar in de film fluisterend eeuwige liefde beloven. Op deze manier blijven van het oorspronkelijk gegeven alleen de rubberplantages over. Erg jammer is dat er in de Tweede Wereldoorlog zóveel geknipt is in de kopie van *Rubber* die in het bezit is van het filmmuseum te Amsterdam, dat de film vijfentwintig minuten korter is geworden dan de originele versie uit 1935.

UITNOODIGING

L.S.

Wij hebben de eer en het genoegen U uit te noodigen tot bijwoning van de

GALA PREMIÈRE

van het Nederlandsche film-epos

RUBBER

Een Rutten-de Meester film der Tobis

op Donderdag 3 September a.s. des avonds om 8 uur in het »Passage Theater«, Den Haag.

Wij zullen Uw aanwezigheid ten zeerste op prijs stellen en zien gaarne omgaande toezending van bijgaande kaart tegemoet.

Hoogachtend,

Dir. »Passage Theater«, Den Haag
Dir. Tobis Filmdistributie N.V., A'dam

Uit: Mijn papieren camera *van Gerard Rutten, Bussum 1976.*

Koelie (1932)

Met *Rubber* zijn de Indische herinneringen van Madelon Lulofs nog lang niet uitgeput. Aan het slot van haar tweede roman *Koelie*, staat juli - november 1931. Het lijkt erop dat de schrijfster met Boedapest een plaats heeft gevonden waar ze gekoncentreerd kan werken. Volgens een ‘fotointerview’ van een zekere I. Rona (?) schrijft ze elke dag minstens vijf uur.[19.]

Roeki, de hoofdpersoon van *Koelie*, is een Javaanse jongen die geronseld wordt als kontraktkoelie voor een plantage op Sumatra en die als zijn kontrakt is afgelopen, nauwelijks anders kan dan bijtekenen. Sparen kan hij niet. Zijn enige vermaak is het dobbelspel. Hij verspeelt zijn bezittingen en hoe kan hij zonder geld bij zijn oude kampong terugkomen?

De roman bestaat uit drie delen. In deel I (104 blz.) wordt beschreven hoe Roeki wordt overgehaald het kontrakt te tekenen en zien we hoe hij de eerste tijd op de plantage doorkomt. In deel II (52 blz.) leert hij het klappen van de zweep kennen, maar is hij nog opstandig. In deel III schikt Roeki zich in zijn lot. *Koelie* is zo'n boek waarbij je het vervelend vindt dat het uit is.

Van Hulzen heeft gelijk als hij zegt dat het eerste gedeelte draalt en het tweede op een drafje loopt. Voor deze roman had de auteur gerust wat meer tijd uit mogen trekken.

Aan Robbers schrijft Madelon Lulofs over *Koelie*:

> Ik heb getracht in dit boek te geven: het karakter van den inlander; het diepe, onbegrijpelijke mysterie van hun Oostersche ziel; hun fatalisme; hun kinderlijke goedheid; hun beestachtige, primitieve wreedheid. Verder: de groote, groote tragedie van zo'n koelie die tegen zijn wil en besef naar Deli wordt getransporteerd. (...) Ook: het nooit te overbruggen verschil tussen oost en west.[20.]

In 1949 zegt Madelon Lulofs tegen Ella Goldstein dat haar man menselijker en begrijpender tegenover de koelies stond dan de andere planters. Al eerder verklaart ze tegenover's Grave-

sande dat Székely eens in het Hongaars een schets over Roeki had geschreven en dat dit haar aan het denken heeft gezet. Zo komt zij er toe om een roman over Roeki te schrijven.[21.]

Voor *Koelie* geldt nog meer dan voor *Rubber* dat de afstandelijke manier van beschrijven betrokkenheid teweeg brengt bij de lezers. Daarom wordt het boek politiek opgevat door zowel voor- als tegenstanders van de door Nederland gevoerde koloniale politiek. Maurits Uyldert zegt dat Madelon Lulofs een traktaat over de wantoestanden in Deli heeft geschreven en geen roman.[22.] In een uitvoerige, ingezonden brief reageert Madelon Lulofs op een negatieve kritiek van J.F.M. Buffert die beweert dat ze het in *Koelie* heeft over zaken die ze niet kan weten omdat ze pas in 1918 in Deli komt. (De roman speelt voor 1900.) Haar betoog komt erop neer dat de werkelijkheid nog veel erger is geweest dan het in de roman geschetste beeld. Om te voorkomen dat *Koelie* niet als roman gelezen zou worden, heeft ze de omstandigheden die ze zelf kent, naar het verleden verschoven. De omstandigheden waren in de periode waarin *Koelie* zich afspeelt in werkelijkheid veel slechter dan zoals ze in de roman zijn weergegeven. De schrijfster heeft gehoopt:

> (...) dat het bij U, Hollanders, een béétje begrip, een beetje medegevoel, een beetje dankbaarheid zou mogen wekken voor den bruinen mensch, (...) aan wiens krachten en noodlot, gij en ik toch zoveel te danken hebben![23.]

Dit schuiven met heden en verleden werkt bij veel recensenten slecht want ook anderen zien in de onbevooroordeelde beschrijving een pleidooi ten gunste van de inlandse bevolking. Heeft Frans Coenen het nog over literaire overeenkomsten als hij zegt dat voor het eerst sinds Multatuli *Saidja en Adinda* schreef er weer een auteur een serieuze poging waagt de geest van de inlander te benaderen[24.]; tegenstanders van het kolonialisme, onder wie de socialistische en communistische recensenten, omhelzen *Koelie* als een aanklacht tegen het Nederlands koloniaal beleid. Veelzeggend is bijvoorbeeld de titel van de bespreking in de Haagse Post: ‘De Delische “Hut van oom Tom”.’ Albert Helman bestempelt *Koelie* zonder meer als een akte van beschuldiging en vindt dat de roman een nog veel grotere beschuldigende kracht heeft dan Multatuli's geschrift *Over vrijen arbeid*:

> Koelie spreekt tot het collectief geweten over een collectiviteit. Dat is de groote verdienste ervan. En ik weet dat dit in den gangbaren zin geen zuiver literair criterium meer is maar ieder boek dat met literaire middelen een resultaat als dit weet te bereiken, rangschikt zich in een superieure klasse, die van boeken welke men niet leest om zoete vreugde, maar om bittere geneeskracht.[25.]

A.M. de Jong beschouwt *Koelie* als een kreet van afschuw. *Koelie* en *Rubber* worden door Jef Last besproken in het revolutionaire tijdschrift Links Richten. Madelon Lulofs kan niet voorzien hebben hoeveel stof haar *Koelie* zou doen opwaaien. Last, die in die tijd een nogal idealistisch beeld van de arbeider heeft, meent dat geen boek zo geschikt is als *Koelie* om de arbeider het schaamrood naar de kaken te doen jagen. Hij vindt dat er sinds Multatuli niet zo'n felle aanklacht is verschenen. *Koelie* en *Rubber* zijn:

(...) in de handen van den revolutionair machtige wapens tegen het opkomend socialisme en fascisme, zij behooren een eereplaats te hebben in de boekenkast van iederen arbeider, dien het met de bevrijding der koloniale volkeren ernst is.[26.]

E. du Perron reageert smalend op deze bespreking van Last:

Als Jef Last, marxistisch schrijvend, te keer gaat tegen *Het fregatschip 'Johanna Maria'* van Van Schendel, mag men het (ook marxistisch) een beetje zwak vinden, maar hij is te begrijpen. Maar wanneer hij zijn lezers het- weergaloos kunstenaarsschap - voorhoudt van mevrouw Székely-Lulofs, krijgt men het recht om, tout court, aan incompetentie te geloven.[27.]

Na *Rubber* is *Koelie* het meest vertaalde werk van Madelon Lulofs, nog in 1978 verscheen er een editie in het Tjechisch. Reeds in 1932 moet de roman twee keer herdrukt worden.

Koelie 1945.

Madelon Lulofs en Forum

Madelon Lulofs intussen, blijft met al haar verhelderende uitspraken over *Rubber* en *Koelie* een roepende in de woestijn. De vergelijking met Multatuli blijft haar voorlopig achtervolgen. Aan Robbers schrijft ze: 'Afgezien van het feit dat ik geen Multatuli kan zijn, wil ik't ook niet zijn', maar ja, dat leest alleen Herman Robbers.[28.]

Het lijkt erop dat al de vergelijkingen met Multatuli de irritatie opwekken van Ter Braak en Du Perron. Als zij even de kans zien om een sneer te geven naar Madelon Lulofs, dan laten zij dat zeker niet na. Ik geef een korte bloemlezing. E. du Perron:

In onze tijd, even arm aan romans die tellen mogen, is (...) één Ter Braak meer dan een rits Székely-Lulofsen, maar sst ... men wil het niet weten, men geeuwhongert nog naar romans.[29.]
Mevrouw Székely-Lulofs, onbetwiste prima donna in de vlotte banaliteit, heeft het genre vernieuwd met het romannetje Rubber, (...)[30.]
(Over Bep Vuyk)
Mevrouw Székely-Lulofs, die als schrijfster verre haar mindere is, zou als romancière haar meerdere hebben geleken, door de goedkope, maar

rijkvloedige vertelhan-digheid, die men zelfs in haar eersteling *Rubber* al kon waarnemen.[31.]

Ter Braak wijdt enige besprekingen aan werk van Madelon Lulofs en zijn oordeel is zo mogelijk nog afwijzender dan dat van Du Perron. Ook hier een korte bloemlezing:

> (...) ik kan niet anders zeggen, dan dat het voor mij absoluut onbegrijpelijk is, dat iemand, waar deze roman van Couperus bestaat, ooit grijpt naar één der 'producties' van mevrouw Székely.[32.]
> Ik kan mijn verbazing niet op over het feit, dat men hier te lande een zo middelmatige en onoorspronkelijke schrijfster als mevrouw Székely Lulofs met belangstelling overstelpt.[33.]
> (...) zij is weinig aristocratisch in de keuze van haar middelen, zij tracht sfeer te scheppen met een teveel, dat haar belet de Indische sfeer met één zin onverbiddelijk te suggereren, zoals dat b.v. in *Het land van Herkomst* van Du Perron het geval is... (...)![34.]

> (Over *Het laatste bedrijf* [1937])
> Het boek is een zeer middelmatig product van een schrijfster, die om haar Indische onderwerpen steeds werd overschat, en die nu, losgeraakt van die onderwerpen, nog een stuk omlaag tuimelt.'[35.]

In Het Vaderland van 6 april 1934 schrijft Madelon Lulofs dapper dat je van een slechte kritiek gewoonlijk meer opsteekt dan van een goede, al gaat een slechte kritiek wel eens de grenzen van het strikt rechtvaardige of noodzakelijke te buiten. Welnu, dan moet ze veel opgestoken hebben van Du Perron en Ter Braak (die door haar ook wel betiteld werd als 'ter afbraak') Zich nog van geen kwaad bewust stuurt ze in 1932 naar uitgerekend Ter Braak een verhaal (*A Seng en Pieter Klaassen*, later afgedrukt in de verhalenbundel *Emigranten* [1933]) met het verzoek dit in Forum te plaatsen. Het verhaal is niet geplaatst. Aan Robbers schrijft ze over Ter Braak:

> (...) want hoe 'n onsympathiek être ik hem persoonlijk (d.w.z. van zijn portretjes en geschrijf) ook vind - aan zijn oordeel hechten doe ik wel.[36.]

In 1954 schrijft ze dat ze een masochistische bewondering heeft voor Ter Braak. Deze bewondering heeft haar geen goed gedaan. Hoewel zij in 1932 nog niet op het hoogtepunt van haar roem is, kun je, terugkijkend vanuit 1983, verklaren waarom de auteur zo snel in vergetelheid is geraakt. Hiervoor is een aantal faktoren te noemen. Eén faktor is de meedogenloze manier waarop ze door Forum aangepakt is. Deze faktor wordt nog versterkt doordat de schrijfster zo opziet tegen degene die haar onderuit haalt en dus wel aan zichzelf móet gaan twijfelen.

Een tweede faktor is dat Madelon Lulofs min of meer onder protektie staat van Robbers en Coenen, beiden gezaghebbend maar beiden van een vroegere generatie. Zowel Coenen als Robbers overlijdt in de jaren dertig zodat de schrijfster die niet zoveel aansluiting heeft bij tijdgenoten, er min of meer alleen voorstaat.

Een derde faktor is dat Rob Nieuwenhuys, die ook gezaghebbend was en is wat betreft Indische literatuur, het oordeel van Du Perron en Ter Braak zo klakkeloos overgenomen heeft. In een overzichtsartikel in De Fakkel schrijft hij dat de suggestie van de kolonistentragiek, ondanks alle pogingen van de auteur en alle verzekeringen van een deel van de kritiek, fataal ontbreekt in de boeken van Madelon Lulofs.[37.] Een aangepast resumé van dit artikel vinden we in de *Oost-Indische Spiegel.* Goedbeschouwd betoogt Nieuwenhuys dat iedereen die waardering heeft voor haar boeken, misschien met uitzondering van *De hongertocht* en *Tjoet Nja Din* (1948), eigenlijk niets van literatuur begrijpt. Het door de schrijfster in haar boeken geschetste beeld noemt Rob Nieuwenhuys waar en onwaar, 'werkelijk in de afzonderlijke details, onwerkelijk als geheel'.[38.] Positief, zegt hij, is eigenlijk alleen dat er auteurs zijn die slechter zijn en dat de Székely's zich nooit helemaal aan hun omgeving aangepast hebben. Nieuwenhuys haalt zelfs een oud-planter aan die Madelon Lulofs een 'half-zacht mens' noemt! In deze *Balans van de Oostindische bellettrie* wordt het werk van Madelon Lulofs uitvoerig gewogen en te licht bevonden. Haar proza wordt vooral vergeleken met dat van Bep Vuyk en E. du Perron. Nieuwenhuys konstateert dat de schrijfwijze van Madelon Lulofs vervangbaar en imiteerbaar is; dat ze haar kopieerlust op zulk een uitbundige wijze uitvoert dat bijna al haar boeken mislukken. Met deze opmerkingen in het achterhoofd valt zijn slotkonklusie eigenlijk nog mee:

> Men beschouwe Kijdsmeir als een vertegenwoordiger van het slechte genre, mevrouw Székely-Lulofs van het middelmatige, Bep Vuyk van het goede, Du Perron van het superieure.[39.]

Emigranten en andere verhalen (1933)

In 1933 verschijnt *Emigranten en andere verhalen.* De meeste van deze verhalen zijn al eerder in tijdschriften verschenen. *Emigranten* is één van de weinige verhalen uit de beginperiode die niet in Nederlands-Indië gesitueerd zijn maar in Australië waar de schrijfster lange tijd heeft doorgebracht. Met de overige verhalen konsolideert ze haar naam als specialiste over Indië.

De pers reageert zoals telkens: verdeeld. Albert Helman lijkt na *Koelie* wat teleurgesteld te zijn en spreekt van 'amusementlectuur' en 'vaardige verhalen'.[40.] Andere recensenten zijn zo met elkaar in tegenspraak dat het lijkt of er verschillende boeken besproken worden. Emmy van Lokhorst vindt dat Madelon Lulofs rauw en slordig schrijft en dat er nergens sprake is van stijl. Ook vindt ze dat de verhalen op het gebied van de psychologie te kort schieten. Haar konklusie: 'vlotte en oppervlakkige beelden van een goedkope kodak'.[41.] C. Tielrooy daarentegen vindt dat in de verhalen de draad zuiver en sterk gespannen blijft en dat het rauw opdienen van het dokument niet de werkwijze van de schrijfster is. Zij prijst haar indringende manier van beschrijven.[42.] Ten slotte een anonieme aankondiging uit de N.R.C. van 29-11-1933 die naar mijn mening een goede beschrijving geeft van het werk van Madelon Lulofs:

> De boeken van mevrouw Székely-Lulofs onderscheiden zich (...) hierin, dat de Oosterlingen die erin optreden, geen met oostersche uiterlijkheden opgedirkte Westerlingen zijn, maar echte levende Oosterlingen, die volgens hun eigen logica denken en in een gans andere gevoelswereld leven dan de Westerlingen.

Het verblijf in Boedapest 1930-1938

Waarschijnlijk is de eerste helft van de dertiger jaren de gelukkigste periode geweest in het leven van Madelon Lulofs. Aan Robbers schrijft zij eenmaal dat zij en haar man onder zeer moeilijke omstandigheden leven, wat erop wijst dat ze niet rijk zijn als ze Deli verlaten. De schrijfster zinspeelt er ook op dat haar man een manier gevonden dacht te hebben om in korte tijd rijk te worden en dat hij hun geld zodanig belegd heeft dat ze in de diepste afgrond kijken.[43.] Met letterlijk vereende krachten begint het echtpaar nu Hongaarse romans in het Nederlands te vertalen. Tussen 1930 en 1940 vertalen zij minstens vijftien werken. In de eerste jaren begint Székely meestal met een ruwe vertaling, waarna zijn vrouw er goed Nederlands van maakt. Het feit dat ze van sommige Hongaarse schrijvers toestemming krijgen om het 'bloemrijke' Hongaars aan te passen aan het nuchtere Nederlands geeft hen bij het vertalen een prettige vrijheid. Dit neemt niet weg dat ze een enorm werk verzet hebben, te meer daar het meestal om lijvige boekwerken gaat. Ze vertalen onder andere romans van Kassák, Körmendi, Földi, Márai, Földes en Vaszary. Veel van de door hen vertaalde werken zijn realistische avonturenromans. Deze arbeid, tezamen met de inkomsten die zij heeft uit de verkoop van haar eigen romans, maken dat er grote sommen geld binnenkomen; of om Cannegieter nog eens te citeren: '(...) zij aanvaardt dankbaar de economische mogelijkheden, welke aan haar talent zijn verbonden'.[44.] Kennelijk worden de uitgaven snel aangepast want ondanks de ruime inkomsten hebben de Székely's vaak geldgebrek. Székely leeft

graag op grote voet en Madelon Lulofs heeft een dure smaak. Een gevleugelde uitspraak van de schrijfster is in deze jaren dat ze ‘uitgeleverd’ is aan de uitgevers.

Het echtpaar heeft na verloop van enige tijd een buitenhuisje in Matyasföld, een stadje vlak bij Boedapest en een winterwoning op de Andrassy Ut, één van de sjiekste boulevards van Boedapest. Regelmatig organiseren zij avonden waarop bekende schrijvers en dichters, maar ook schilders, ontvangen worden.

In 1934 is Madelon Lulofs voor het eerst weer (langdurig) herenigd met de dochters uit haar eerste huwelijk die dan voor anderhalf jaar naar Boedapest komen. Het gezin leeft in deze tijd in grote welstand. Székely doet het inmiddels wat rustiger aan en schrijft af en toe een recensie voor Hongaarse bladen. Zijn vrouw die inmiddels vloeiend Hongaars spreekt, doet het grootste gedeelte van het vertaalwerk én schrijft bovendien zélf veel. Székely geniet graag van het leven, zeker nu de middelen ruim voorhanden zijn. Hij houdt ervan om met zijn mooie, sjiek geklede vrouw en pleegdochters langs de boulevards van Boedapest te flaneren. De heer Karlai-Kohl, de vroegere buurjongen van de familie Székely, verzuchtte bij de herinnering aan zo'n wandeling dat hij te oud was voor de dochters en te jong voor de schrijfster. Verder vertelde hij mij dat Madelon Lulofs een zeer opvallende verschijning was in het

Boedapest van de jaren dertig. Hij noemde haar geëmancipeerd en autoritair en verklaarde dat ze er zeer extravagant uitzag met haar kortgeknipte, zwarte haar.

Madelon Lulofs met haar dochters Christine (links) en Menie Maud (rechts) ± 1924.

Gedurende de periode dat Madelon Lulofs in Boedapest woont, maakt zij veel reizen naar Nederland om haar kinderen te bezoeken en haar zaken te behartigen.

In de tweede helft van de jaren dertig wordt het steeds duidelijker dat een oorlog onafwendbaar is. Madelon Lulofs en haar man besluiten naar Holland te gaan zodat er in geval van oorlog een mogelijkheid is om per schip naar Indië uit te wijken. In 1938 vestigen ze zich tijdelijk in Santpoort in een pension.

De andere wereld (1934)

De roman *De andere wereld*, die weer tussen de planters speelt, heeft, in tegenstelling tot *Rubber*, één hoofdpersoon. Deze Pieter Pot is de antipool van een stoere, Hollandse jongen. Hij is een stakker, maar gelukkig een stakker met een blank vel.

> Hij hoorde tot die ongelukkige soort menschen, die zich zoo gemakkelijk verwonden aan het leven, dat zij het altijd betwijfelen, of zij wel recht op bestaan hebben; (...) Daarbij had hij rood haar en een zwak lichaam.[45.]

Vierhonderddertig pagina's leven we mee met deze antiheld, die zo lelijk en miezerig is omdat zijn moeder tevergeefs heeft geprobeerd abortus te plegen. Aan de hand van deze stumperd gaan we weer de rubberplantages van Oost-Sumatra langs. Beverig en angstig maakt Pieter Pot zijn entree in Nederlands-Indië. Hij wordt bespot en gebruikt door de andere blanken. Langzaam komt hij tot het besef dat hij, ondanks alles, een blanke toewan is. Hoewel hij het op een gegeven moment goed naar zijn zin heeft bij zijn njai geeft hij haar op voor een blanke vrouw die het om zijn geld te doen is. Als hij, ondanks manipulaties van zijn superieur, in redelijke welstand terug is in Nederland, komt hij tot het besef dat hij bij zijn inlandse njai veel gelukkiger was. Hij keert terug en gaat weer bij haar wonen.

De figuur Pieter Pot werd in de jaren dertig op de afdeling psychiatrie van de Universiteit van Leiden als voorbeeld genoemd bij de beschrijving van de gevolgen van een diepgaand minderwaardigheidskompleks.

Wat betreft de kritieken moet ik in herhaling vallen. Er zijn positieve - en negatieve besprekingen en vaak komt men op grond van dezelfde argumenten tot tegenstrijdige

konklusies. Ter Braak vindt dat de figuur Pieter Pot volkomen 'omtrek' is gebleven en spreekt van de gebrekkige psychologie, de konventionele stijl en de onbeduidende personages.[46.] (Hij heeft het in deze bespreking zo veelvuldig over Multatuli, dat ik even dacht dat deze weer met een roman was uitgekomen.) Kelk vindt het begin van de roman langdradig. 'Maar hoe verrassend snel wijzigt zich de verhaaltrant als Indië is bereikt. Men voelt dan, dat de schrijfster in haar element komt.'[47.] Ik geloof met Kelk dat Madelon Lulofs zich haar leven lang innig verbonden heeft gevoeld met Indië en er daarom zo veel en zo vaak met liefde over schrijft. Misschien dat dit de reden is dat de boeken die niet in Indië spelen wat minder zijn.

Een anonieme recensent in Het Handelsblad schrijft dat *De andere wereld* een goed beeld geeft van het harde leven in Indië en dat het boek psychologisch aannemelijk, maar weinig aantrekkelijk is. Dit laatste zal één van de redenen zijn waarom de toneelversie van *De andere wereld*, ook deze keer opgevoerd door het gezelschap Saalborn-Parser, geen sukses heeft. Zo'n Pieter Pot is moeilijk te spelen en is daarnaast zo irritant dat het publiek een hekel aan hem krijgt.

L. Székely: Van oerwoud tot plantage (1935)

In 1935 verschijnt er van de hand van Lászlo Székely ook een Deli-roman, *Van oerwoud tot plantage.* Dit werk sluit zo nauw aan bij het werk van Madelon Lulofs dat ik kort op dit boek inga. In de inleiding schrijft Székely dat het geen echte roman is, ook geen autobiografie maar een 'stemmingsbeeld'

> Ik schreef (...) over datgene, wat rondom mij heen gebeurde, over allerlei, wat ik zoo hoorde van vrienden en kennissen, (...), soms scheurde ik een stuk uit het leven van een ander en voegde dat in mijn eigen leven, soms mengde ik iets uit mijn leven in dat van een ander, (...). Ik schreef over een land, dat nu anders is geworden, het oude Deli van de pioniers, (...)'.[48.]

Volgens mij brengt Székely hier precies onder woorden hoe ook *Rubber* geschreven is.

Van Oerwoud tot plantage bestrijkt een periode van ongeveer vier jaar, van 1914 tot 1918. In het laatste hoofdstuk verspringt het verhaal opeens naar ± 1924/1925. Op de laatste pagina maakt de ik-figuur kennis met een 'slank, groot jongmeisje' met 'warme, groote, bruine, vragende ogen'! *Van oerwoud tot plantage* is evenals *Rubber* een roman waarin een heel specifiek stukje van onze koloniale geschiedenis vastgelegd is. Dit boek is wat soberder geschreven dan *Rubber.* Wat we bij Székely veel meer aantreffen is de verbazing over de gang van zaken en de maatschappelijke verhoudingen op Sumatra. Waarschijnlijk heeft Madelon Lulofs van hem geleerd om bewuster naar de verhouding blanke - inlander te kijken. Sommige passages in *Van oerwoud tot plantage* zijn erg geestig. Bijvoorbeeld het volgende gesprek tussen de schoolmeester en de sultan:

> 'Eeh ... hoeveel kinderen hebt u al, toewan?' vraagt hij eindelijk, opgelucht, dat hij een neutrale vraag gevonden heeft. De twintigjarige schoolmeester is natuurlijk ongetrouwd en denkt dat de Sultan naar het aantal kinderen van zijn school informeert. 'Tweeëndertig Sultan,' verklaart hij trotsch. De oude heer zet een verbluft gezicht. Hij doet een stap achteruit en monstert het schrale schoolmeestertje met een nieuwsgierigen blik. 'Wah!!' roept hij verbaasd, maar vol erkenning uit, 'wah! ik ben al vierenzestig en ik heb pas tweeëntwintig kinderen...' En van dit moment

af aan behandelt hij den bleeken, bloedarmen schoolmeester met bijzonder respect.[49.]

Vizioen (1935)

In 1935 verschijnt er van Madelon Lulofs alleen een bundel met drie verhalen in de serie ‘Kleine juweeltjes van de Nederlandsche keurboekerij’ onder de titel *Vizioen.* Het verhaal waaraan deze bundel zijn naam ontleent is in 1934 in Groot-Nederland verschenen. Het gaat over de konfrontatie tussen een Hollandse mevrouw die vanuit Nederlands-Indië naar Boedapest is gegaan en haar werkster. Een veel mindere variant van dit goede verhaal neemt de auteur later op in De *kleine strijd.*

De hongertocht (1936)

De tot dusverre van Madelon Lulofs verschenen boeken, zijn

waarschijnlijk bijna alle gebaseerd op schetsen, herinneringen en ideeën uit de periode die ze op Deli doorbracht. In 1933 kondigt zich een nieuw onderwerp aan.

De heer Nutters, voormalig onderofficier bij het K.N.I.L., heeft in 1911 een patrouilletocht geleid die op een ramp is uitgelopen. Hij verdwaalt, een deel van de manschappen sterft van de honger en de ontberingen, en het restant van de kolonne wordt meer dood dan levend aangetroffen door een hulpbrigade. Nutters zelf overleeft de tocht, maar blijft gebukt gaan onder de verantwoording en besluit na twintig jaar de zaak op papier te zetten. Daartoe krijgt hij de beschikking over alle verslagen en rapporten die er in 1911 gemaakt zijn. Hij schrijft een nota maar is niet tevreden over het resultaat. Men wijst hem erop dat Madelon Lulofs deskundig is wat betreft Nederlands-Indië. Zo ontvangt de schrijfster op een dag in 1932 of 1933 een groot pak met daarin alle stukken en daarbij een verzoek om hier een roman van te maken. Na enige aarzeling stemt ze toe en zo ontstaat er een roman die uniek is in de Nederlandse literatuurgeschiedenis. Uniek omdat de patrouilleverslagen met kommentaar van de superieur bewaard zijn gebleven en we zo een blik in 'de keuken van de auteur' kunnen werpen.

Vanaf 1933 werkt Madelon Lulofs aan *De hongertocht.* Ze vordert niet snel met deze roman. Aan Robbers schrijft ze dat de grootste moeilijkheid is dat er nog veel betrokkenen in leven zijn.

> Zoodra ik een stap naast de werkelijkheid doe, krijg ik een knip op de neus van degenen, die vinden, dat deze onderofficier wèl grote schuld treft.[50.]

Ze moet er natuurlijk ook rekening mee houden dat het niet Nutters' bedoeling is geweest om als de grote schuldige aangeklaagd te worden.

De roman bestaat uit zes hoofdstukken waarvan de eerste drie overwegend fiktioneel zijn.[51.] Een iets andere versie van hoofdstuk I verschijnt in 1935 onder de titel *Het schot* in De Gids. Dit hoofdstuk staat enigszins los van de rest van de roman en is volgens sommige kritieken overbodig, maar het lijkt mij juist funktioneel omdat de sfeer van de naweeën van de Atjehoorlog er zo duidelijk in naar voren komt. Dit hoofdstuk bevat ook vele autobiografische elementen en is in sommige opzichten een beschrijving van Madelons allervroegste jeugd. In de hoofdstukken II en III worden de hoofdpersonen geïntroduceerd. De hoofdstukken IV, V en VI gaan over de eigenlijke patrouilletocht. De schrijfster heeft zich tamelijk strikt aan de officiële verslagen gehouden. In dit deel van het boek heeft ze voornamelijk de feiten gerangschikt en 'aangekleed', ook heeft ze natuurbeschrijvingen en dialogen toegevoegd.

Naast de spanning die de auteur opwekt door onenigheid te suggereren tussen de blanken (van wie de namen gewijzigd zijn, de namen van de inlanders zijn wel echt!), kreëert zij spanning door het bijgeloof van de inlandse soldaten een steeds terugkerende rol te laten spelen in het mislukken van de expeditie:

> (...) alleen boven de Peuët Sagoeë staat een kleine compacte wolk. Een wolk als een gebalde vuist. (...) de hantoe's (= geesten, CvdW) zijn blijkbaar op de hellingen en uitlopers achtergebleven en mogen nu hun prooi (= de patrouille, CvdW) spijtig nakijken. Misschien zijn zij het wel, die de compacte wolkvuist boven de bergtop opsteken![52.]

De Hongertocht eindigt met een nogal pathetische 'Open brief aan den Patrouille-commandant N.'

> Ik heb alleen aan de feiten, zooals ik ze van u kreeg, de omstandigheden, zooals ik ze begreep, toegevoegd. (...). Dezen mensch te confronteeren met de feiten én de omstandigheden was mijn bedoeling met dit relaas, dat ontstond uit de werkelijkheid van uw patrouilletocht en het verdichtsel van mijn herinneringen en fantasie.[53.]

In een brief aan Robbers schrijft Madelon Lulofs heel wat minder poëtisch:

> (...) ik hoop maar, dat die lamme hongertocht toch verkoopt, ik denk, dat ik nog het ergst op mijn kop zal krijgen van die Nutters, die zichzelf wel niet heldhaftig genoeg zal vinden en tegenover alle nijdasserige generalen waarschijnlijk de eerste zal zijn om mij de das om te doen.[54.]

Dit is waarschijnlijk ook de reden dat Nutters het eindresultaat pas te zien krijgt als het boek uitgekomen is. Hoewel ook deze roman weer bergen negatieve kritiek over zich heenkrijgt, valt juist de reaktie van Nutters erg positief uit. Ten minste, de reaktie die hij ventileert in Het Volk van 10 oktober 1936 met als ondertitel: ‘Kroongetuige en held van het boek spreekt’. In dit artikel verklaart Nutters dat hij voor de waarheid van de roman instaat.

Naar aanleiding van *De hongertocht* verschijnen er bitse kritieken van Greshoff en Ter Braak. Eerstgenoemde bepaalt dat *De hongertocht* geen literatuur is, maar iets raars tussen werkelijkheid en fiktie. Hij schrijft dat dit verschijnsel gelukkig zo weinig voorkomt dat er geen woord voor is.[55.] Ter Braak veronderstelt in zijn bespreking tot vier keer toe dat de schrijfster zich naast Multatuli ziet en bestrijdt dit vlammend.[56.]

De roman krijgt echter ook positieve kritieken. C.J. Kelk zegt dat de schrijfster met de meest sobere middelen een grote plastische kracht bereikt en noemt *De hongertocht* als literair produkt indrukwekkend en onvergetelijk.[57.] Nieuwenhuys is over De *hongertocht* meer te spreken dan over het vroegere werk van de schrijfster. In de door hem geschreven inleiding van de Salamanderuitgave verklaart hij dat dit werk tot het beste behoort wat ze ooit heeft geschreven. Bij de herdrukken als Salamander (1960 en 1963) is de titel gewijzigd in *De hongertocht van 1911 en* is de ‘Open brief’ aan het slot weggelaten.

Met *De hongertocht* is er een voorlopig einde gekomen aan de Indische romans van Madelon Lulofs. In 1936 staat zij op het toppunt van haar bekendheid.

Het laatste bedrijf (1937)

Al in 1937 verschijnt haar volgende werk, *Het laatste bedrijf*, in 1950 verschijnt hiervan een bewerkte herdruk onder de (mijnsinziens minder geslaagde titel) *Weerzien in Boedapest.* De roman gaat over twee onhandige broers, een kunstschilder en een drogist, die een kunstzaak opzetten onder leiding van een doortastende vrouw en speelt in het Boedapest van de jaren dertig.

De hongertocht 1963.

De kritiek vindt bijna unaniem dat het verhaal overal had kunnen spelen en dat het verhaal tamelijk oninteressant is. Waarschijnlijk is dat het grote verschil met de Indische romans van Madelon Lulofs; deze geven, behalve een interessant verhaal ook een beeld van onze koloniën. Alleen Maurits Uyldert

(de recensent die *Koelie* een traktaat noemde) zegt dat de roman een scherp beeld van het leven in Boedapest geeft.[58.] Kelk vraagt zich af wat de schrijfster wil met dit boek. De personages noemt hij 'niet indrukwekkend' en het verhaal 'niet bijster interessant'.[59.] Zijn mening gaat in de richting van die van Ter Braak die het alleen allemaal wat vernietigender formuleert en die de auteur tevens op een aantal (inderdaad grove) germanismen wijst.[60.]

De periode 1938-1950

Op de vraag van Cannegieter in 1939, of zij aan een nieuwe roman bezig is, antwoordt Madelon Lulofs ontkennend. Wel zegt ze te hopen dat ze nog toekomst heeft als romanschrijfster: 'Aan stof zal het mij niet ontbreken, want het leven is onuitputtelijk'.[61.] Zij kan dan natuurlijk niet weten dat haar roem reeds tanende is. De recensies van toonaangevende kritici hebben hun uitwerking niet gemist. Bovendien is een groot deel van haar bekendheid te danken aan thema's uit een tijdperk dat voorbij is en richt het grote publiek zich op nieuw werk. In deze tijd bevindt Madelon Lulofs zich in een artistieke impasse. De veiligheid van haar drukke bestaan in Boedapest is aangetast en ze is in een land komen wonen dat haar in wezen vreemd is. Verder zijn er spanningen tussen haar en Székely en is haar gezondheid niet optimaal. Het ontbreekt haar misschien niet aan stof maar wel aan werkkracht.

In 1939 verschijnt alleen het verhaal *De zwaluwen* in Elseviers Geïllustreerd Maandschrift. Het is een nogal zwaarmoedig verhaal over een driehoeksverhouding bij zwaluwen. De historie wordt ons omstandig en met veel hoofdletters uit de doeken gedaan.

> Werkelijk: het lijkt soms, alsof inderdaad de Schepper in Zijn alvergevende Liefde wel begrepen heeft hoe verschrikkelijk vervelend en irriteerend teveel schoons en vooral teveel goeds bij tijd en wijle kunnen wezen.[62]

De schrijfster koopt een huisje in de Wüstelaan in Santpoort en houdt zich in 1938 en 1939 vooral bezig met vertalen. In 1939 en 1940 vertaalt ze twee Hongaarse romans in het Nederlands. Ook maakt ze in deze tijd een vertaling samen met haar man.

Székely is veel ziek in deze periode. Hij ligt enige tijd in het ziekenhuis maar knapt nauwelijks op. Om gezondheidsredenen en om zijn dochter geen gevaar te laten lopen - hij is van Joodse afkomst - besluit hij in 1941 om alleen terug te keren naar Boedapest waar in deze tijd nog weinig van vervolgingen te merken is. De financiële toestand is nu veel minder rooskleurig; eenmaal terug in Hongarije werkt hij vaak twaalf uur per dag. Hij schrijft zijn tweede roman *Rimboe* die tijdens de oorlog in Hongarije uitkomt. Op dit boek kom ik later nog terug. Er is sprake van nog twee boeken van zijn hand. Dit zouden echter de Hongaarse titels kunnen zijn van zijn twee reeds genoemde romans. Ook schrijft hij voor Hongaarse bladen veel artikelen over Nederlands-Indië zodat we Székely wel als 'de man van Deli' kunnen beschouwen. In deze jaren vertaalt hij twee boeken van zijn vrouw in het Hongaars, namelijk *Emigranten* en *Het laatste bedrijf.* Daarnaast vertaalt hij ook ander Nederlands werk in het Hongaars, onder andere *Hollands glorie* van Jan de Hartog en *De goede moordenaar* van Antoon Coolen. In het laatstgenoemde boek wordt als vertaalster de naam van Madelon Lulofs afgedrukt, omdat zij bekender is.

In de loop van de oorlog worden ook in Hongarije de omstandigheden steeds slechter. Székely is veelvuldig ziek. Behalve een hartkwaal heeft hij ook nog last van zijn maag. Vrijwel al zijn bezit gaat verloren, hijzelf weet echter aan de jodenvervolgingen te ontkomen. Als de oorlog ten einde is, schrijft hij dat, de omstandigheden in aanmerking genomen, zijn gezondheid nog redelijk is. Hij is zelfs bezig aan een toneelstuk. Zonder zijn dochter en vrouw terug te hebben gezien sterft Székely op 8 juni 1945 plotseling aan een hartverlamming.

Materieel hebben Madelon Lulofs en haar dochter het, relatief, niet slecht gedurende de oorlog. In 1944 moeten ze hun huis in Santpoort verlaten in verband met de bouw van Duitse verdedigingswerken. Op het persoonlijke vlak heeft de schrijfster in deze jaren veel problemen. Ze is neerslachtig en daarbij vaak ziek. In de oorlogsjaren werkt Madelon Lulofs aan *Tjoet Nja Din* dat haar laatste in boekvorm uitgegeven roman zal worden. Misschien zeggen opmerkingen ter zijde in *Tjoet Nja Din* als ‘Niets is zo moeilijk te zeggen als van een mens te zeggen, of hij heeft liefgehad en gelukkig was’[63.] wel iets van haar gemoedstoestand toen ze dit opschreef. Het boekje *Onze bedienden in Indië* komt waarschijnlijk ook in de oorlogsjaren tot stand.

Onze bedienden 1946.

Tussen 1945 en 1950 schrijft Madelon Lulofs incidenteel voor De Groene Amsterdammer en Elseviers Weekblad. Steeds meer beschouwt ze zichzelf als journaliste. Haar stukken hebben soms een sombere toon. Van een bijdrage voor De Groene Amsterdammer met als titel ‘Het geluk der kinderen’ is de laatste alinea:

> Want geluk is een volgroeidheid, is de oneindig moeizaam, onzegbaar smartelijk verworven harmonie. Een half menschenleven is zeker daartoe noodig, soms wel haast een héél. Soms is voor een mens alleen pas het sterven een geluk. Hoe zou dan ooit een kind zóó volwassen geboren kunnen zijn?[64.]

De kleine strijd (1941)

Haar herinneringen aan Boedapest gebruikt Madelon Lulofs bij het schrijven van *De kleine strijd* dat in 1941 uitkomt. Het boek wordt overigens niet gepresenteerd als autobiografisch: namen en perioden zijn gewijzigd zodat voorzichtigheid gepast blijft. Het begin van *De kleine strijd* maakt de lezer meteen nieuwsgierig naar de rest van dit dikke boek. (377 pagina's) Zeker met de herinnering van de

gebeurtenissen in *Rubber* in het achterhoofd, omdat in het begin van *De kleine strijd* de suggestie wordt gewekt dat het een vervolg is.

> Toen we na een kleine twintig tropische jaren eindelijk voorgoed naar Europa terugkeerden, konden we kiezen tussen twee vaderlanden om er ons te vestigen. (...) van deze mogelijkheid tot keuze heb ik mij toén eigenlijk geen ogenblik rekenschap gegeven. Toen Béla in Marseille kaartjes nam naar Boedapest en alleen terloops zei: ‘Bij gelegenheid gaan we dan ook eens naar Holland...’, vond ik dat doodgewoon met de vanzelfsprekelijke inschikkelijkheid van de getrouwde vrouw, wie automatisch naam en nationaliteit van een echtgenoot zijn toebedeeld.[65.]

Hierna volgt een goed beschreven ontmoeting tussen Béla en een Hongaarse violist, waar Béla's verlangen naar zijn geboorteland uit blijkt. Al verder lezend begrijp je steeds beter waarom de roman *De kleine strijd* heet. Het hoofdthema van het werk is de konfrontatie tussen de vrouwelijke hoofdpersoon (Béla zien we alleen een enkele keer thuiskomen) en haar personeel. Als lezer heb je voortdurend de indruk dat er intussen ook een grote strijd woedt, maar dáárover komen we niets te weten. Misschien kunnen we deze titel ook in verband

brengen met de Tweede Wereldoorlog.

Het boek krijgt een aantal kritieken waarvan de teneur is dat de schrijfster wel onderhoudend is maar dat zij met deze roman geen schokkend werk op de markt brengt. Alleen Kelk is nogal enthousiast over *De kleine strijd.* Hij heeft veel waardering voor de speelsheid, de humor en de verfijnde psychologie waarmee de schrijfster de elkaar in een rap tempo opvolgende werksters beschrijft.[66.]

Onze bedienden in Indië (1946)

Onder auspiciën van de vereniging ‘oost en west’ publiceert Madelon Lulofs het kleine werkje *Onze bedienden in Indië.* Het is de tegenhanger van *De kleine strijd* maar het is veel precieser geschreven. Het aardige is dat de lezer aanvankelijk denkt dat hij de lotgevallen voorgeschoteld krijgt van een willekeurig Hollands stel dat naar Nederlands-Indië gaat. Langzaamaan wordt echter duidelijk dat de auteur de eerste jaren van haar eigen ouders beschrijft. In de Deli-planter uit de laatste hoofdstukken herkennen we de broer van Madelon Lulofs.

Tjoet Nja Din (1948)

Met *Tjoet Nja Din* blijft de schrijfster in Indië. Centrale figuur is Tjoet Nja Din die de vrouw van Tekoe Lamgna is en, na diens dood, trouwt met Tekoe Oemar. Lamgna en Oemar zijn de twee belangrijkste leiders van de Atjehers gedurende de Atjehoorlog. Tjoet Nja Din haat de Nederlanders en bestrijdt hen gedurende vrijwel haar hele leven. Madelon is als kind al vertrouwd met bovengenoemde namen.

> De namen Tekoe Oemar en Tjoet Nja Din hadden 'hun klank in mijn kinderjaren, want ik ben in Indië geboren en ik heb leren lopen in Meulaboh. Dáár, in de geluiden van de brekende golfslag op het strand, van de suizelende wind in de cocospalmen en van de schuimende branding bij de uitmonding van de Meulaboh-rivier in zee, moeten nog hun namen meegeklonken hebben en zich aan mijn onderbewustzijn hebben vastgehecht. (...) En later, toen ik schoolkind was, in het land van Menankaban (Sumatra) (...) toen was er bij ons thuis, nog altijd dat verhaal van ‘Het verraad van Tekoe Oemar’. Hoe bont heeft het die kindertijd van mij gekleurd.[67.]

In *Tjoet Nja Din* wil de schrijfster niet zozeer de Atjehoorlog beschrijven als wel de rol van deze ‘Din’. Dit is een zware opgave want de bronnen zijn schaars. In de loop van deze geschiedenis lezen we dan ook herhaaldelijk dat er over een bepaalde episode in haar leven geen informatie beschikbaar is, zodat het verhaal verspringt in de tijd.

Bij het schrijven van *Tjoet Nja Din* zijn de moeilijkheden van een andere aard dan bij de eveneens historische roman *De hongertocht.* Van deze tocht is alles tot in de details bekend. Het tijdsverloop in De *hongertocht* is korten overzichtelijk terwijl de schrijfster de op zich al lange periode van de Atjehoorlog niet kan beschrijven zonder op de voorgeschiedenis in te gaan. Hiermee komen we meteen op één van de mankementen van *Tjoet Nja Din.* Bij de uiteenzetting over de geschiedenis en de

bestuursindeling van Atjeh vallen zoveel namen en termen dat de lezer ervan duizelt. Een opvallend verschil met *De hongertocht* is dat *Tjoet Nja Din* veel subjektiever geschreven is. De auteur komt er duidelijk voor uit dat ze haar hoofdpersoon bewondert.

Het verhaal bestaat uit vijftien hoofdstukken. Eerst krijgen we de achtergronden en de voorgeschiedenis van de Atjehoorlog; dan volgt een beschrijving van de jeugd van 'Din' en vervolgens wordt het verloop van de strijd beschreven, aan het eind waarvan 'Din' wordt gevangengenomen en verbannen.

Het boek bevat veel kommentaar van de auteur waaruit soms blijkt hoe ze denkt over de Nederlanders als kolonisators. Na een uiteenzetting over de oude Atjehse gebruiken lezen we:

> Zo waren die dingen in de tijd van Tjoet Nja Din. Maar wij hebben hun de beschaving gebracht. En te vuur en te zwaard hebben wij hen leren salueren en handjesgeven.[68.]

Madelon Lulofs hanteert in dit werk soms een auctoriale vertelwijze en bespreekt haar argumentatie met de lezer: 'Ik zal mij dus wenden tot de figuur zelf van Oemar (...) en zie, of ik dáâraan te weten kom, wat ik weten wil'.[69.]

De schrijfster voelt sympathie voor een Atjehse vorstin als 'Din' dus er moeten wel negatieve gebeurtenissen opgerakeld worden uit de Nederlandse koloniale geschiedenis. Toch wordt het gedrag van de Nederlanders niet aan de kaak gesteld. Madelon Lulofs beperkt zich tot af en toe een schampere notitie.

> Wij houden niet van oorlog voeren, wat geld en bloed kost, wij willen handel drijven, zonder bloedvergieten, maar met veel winst.[70.]
> Ook de grote moskee werd hersteld en vernieuwd. Ze was juist op tijd klaar om door onze troepen in brand geschoten te worden.[71.]

Hoewel de schrijfster zich dus betrekkelijk gematigd opstelt, treft het wel buitengewoon ongelukkig dat ze een boek publiceert over een Atjehse vorstin die de Nederlanders haar leven lang gehaat heeft - de laatste regel van het boek luidt: 'Zullen wij dan niet ten minste de haat gunnen aan haar, die aan ons alles verloor wat zij bezeten heeft en liefgehad? - terwijl Nederland net bezig is aan de tweede politionele aktie in Indonesië. Op de flaptekst van de roman staat dat de gebeurtenissen in *Tjoet Nja Din* verleden tijd zijn en dat de lezer geen parallel moet trekken tussen de politionele akties en de Atjehoorlog, maar dat heeft weinig geholpen. Het boek is vrijwel doodgezwegen en nooit herdrukt. Alleen van de hand van C.J. Kelk heb ik een bespreking gevonden. Hij vindt de roman waardevol, zowel in geschiedkundig als in literair opzicht.[72.] Ook Rob Nieuwenhuys besteedt in zijn *Oost-Indische Spiegel* aandacht aan *Tjoet Nja Din.* Hij vestigt er de aandacht op dat Madelon Lulofs geen epos heeft willen schrijven maar een biografie en kan zich voorstellen dat de schrijfster van al haar boeken het meest aan *Tjoet Nja Din* gehecht is. Volgens hem, is de 'inzet' bij de schrijfster nog nooit zo groot geweest als juist bij dit werk maar hij voegt hier meteen aan toe dat haar talent voor dit onderwerp niet toereikend is.

L. Székely - Rimboe (1949)

In 1949 verschijnt, postuum, de tweede roman van Laszlo Székely, *Rimboe.* Op de titelpagina wordt vermeld dat Madelon Lulofs deze roman bewerkt heeft; hiermee

is de informatie op. Er is geen inleiding, geen verantwoording en voor zover ik weet is het boek nergens besproken.

De auteur heeft de roman een wat ouderwetse en onwaarschijnlijke konstruktie meegegeven. Een 'geslaagde' Hongaar komt op Sumatra een landgenoot tegen die aan lager wal geraakt is. Jaren later ontmoet hij hem in Boedapest voor de tweede keer. De man is dan weer in goede doen en geeft hem zijn levensverhaal mee. Deze biecht heeft hij geschreven toen hij in de grootste nood zat.

Dit boek is een soort tegenhanger van *Van oerwoud tot plantage.* Kwam in dit werk de hoofdpersoon goed terecht, de hoofdpersoon van *Rimboe* mislukt volkomen in Indië en moet door zijn vrouw uit de goot opgeraapt worden. In deze roman herkennen we weer de verbazing van de Europeaan over de Indische opvattingen. Bijvoorbeeld in het volgende fragment waarbij de hoofdpersoon die met de njai van de baas naar bed is geweest, haar als beloning een bos bloemen heeft gegeven:

> Ze schoot in een hikkende lach. 'Dat gras...? Dat onkruid? Wat moet ik daarmee? De zeboe's willen het niet eens eten... moet je zien... (...) Is dát meneers symbool van de eeuwige liefde (...)'
> 'Luistert u, toewan. Zeven nachten ben ik bij toewan geweest ... dat weet u toch? (...) Welnu ... Zeven keer vijf dollar, dat is vijfendertig dollar.'[73.]

De periode 1950-1958

In 1949 verklaart Madelon Lulofs dat zij bezig is met een nieuwe roman die misschien haar vroegere werk nog zal overtreffen omdat ze door leed innerlijk gegroeid is.[74.] Deze roman heeft ze nooit geschreven. Misschien is ze uitgeschreven of ontbreekt haar de rust om aan het werk te gaan. Ze heeft zorgen om haar jongste dochter 'die leed en streed met het

dualisme half joods te zijn'.[75.] Zelf voelt ze zich eenzaam; literair is ze in een isolement terecht gekomen.

Madelon Lulofs ± 1949.

Financieel staat Madelon Lulofs er in deze periode niet goed meer voor dus ze moet wel schrijven. Ze vertaalt een aantal boeken uit het Engels. Ze schrijft steeds meer stukken voor Elseviers Weekblad. Haar bijdragen zijn vlot geschreven en leesbaar maar lang niet altijd even interessant. Naast rubrieken schrijft ze korte verhalen en neemt ze interviews af. Vanaf 1952 is Madelon Lulofs redaktielid van Elseviers Weekblad voor de vrouw. Ook schrijft ze vervolgverhalen voor De Margriet. Aan haar dochter Christine schrijft ze dat dit bijna niet op te brengen is. Op 22 mei 1958 wordt ze plotseling onwel in een winkel. Men brengt haar naar huis en waarschuwt een dokter. Deze kan echter niets meer doen want als hij arriveert is Madelon Lulofs stervende. Haar dood is een schok voor haar familie en vrienden. Zijzelf zal er vrede mee gehad hebben.

Laatste publikaties

Madelon Lulofs schrijft in 1952 een vervolgverhaal voor De Margriet met als weinig belovende titel *Storm in haar hart.* Deze titel lijkt mij een konsessie aan het damesblad te zijn, want het verhaal is interessanter dan de titel doet vermoeden. De schrijfster heeft teruggegrepen naar het onderwerp waarmee ze bekend is geworden, we keren namelijk terug naar de rubberplantages van Deli.

De vrouwelijke hoofdpersoon, Marian Matthijsen komt in Amsterdam een oude vriend uit Indië tegen en samen rakelen ze oud zeer op. In het weekend hierna laat Marian in gedachten alles wat er in Deli voorgevallen is nog eens de revue passeren. Deze herinneringen vullen bijna het hele vervolgverhaal dat uit dertig flinke afleveringen bestaat. Ondanks de, op die van *Rimboe* gelijkende, onhandige konstruktie, boeit het verhaal soms.

In zeker opzicht krijgt G. van Hulzen, die vond dat de auteur *Rubber* en *Koelie* had moeten integreren tot één machtig epos, hier zijn zin. Minpunt is echter wel dat in *Storm in haar hart* weliswaar de problematiek van deze beide boeken verwerkt is, maar dat het vervolgverhaal wat de kwaliteit betreft op een veel lager peil staat.

Enerzijds maakt Madelon Lulofs het de lezers van De Margriet moeilijk door in haar tekst namen te noemen die vast geen gemeengoed zijn, zoals Rodin en Toorop én door gedetailleerd in te gaan op het leven in de koloniën. Anderzijds bedient ze zich van enigszins slappe beschrijvingen als:

> Zijn stem klonk zakelijk, maar ook manlijk rustig. En heel onverwacht voor haarzelf onderging zij plotseling dit nieuwe overwicht in hem als iets, dat toch haar diepste vrouwelijke gevoelens een tot dusverre ongekende bevrediging schonk.[76.]

Wat *Storm in haar hart* verder interessant maakt is dat de schrijfster er een aantal autobiografische gegevens in heeft verwerkt. We zien twee jonge mensen, Marian en Dolf, afkomstig uit een stad aan een rivier (Deventer?) die naar Indië gaan, en dat zeer tegen de wil van de vader van Dolf. Deze heeft zijn zoon een karriére toebedacht als notaris. We kunnen dus konkluderen dat Dolf in sommige opzichten lijkt op Hendrik Doffegnies.

> 'Wat, wil jij notaris worden?!'. 'Wie zegt dat ik dat wil?' zei hij. 'Het is bij ons niet zoals bij jullie (...) Bij ons houdt er maar één werkelijk het zwaard in de vuist. En dat is Pa.[77.]

In Indië ontstaat er verwijdering tussen Dolf en Marian. Dit komt voornamelijk doordat Dolf er alles voor over heeft om snel fortuin te maken. Ze gaan weliswaar niet uit elkaar maar dat lijkt weer een konsessie te zijn aan de lezers van De Margriet. Bij de slotregels schieten ons de tranen in de ogen:

> 'Met Allah's genade zullen er bloemen zijn,' had Tasmina eens gezegd.
>
> Met Gods genade - dacht Marian.[78.]

In 1958 wordt er een nieuw vervolgverhaal van Madelon Lulofs aangekondigd:

> Margriet presenteert u in feuilletonvorm het boeiende relaas van lief en leed in Nederland gedurende de laatste vijftig jaar, zoals de familie Ovink die beleefde.

Een dochter van de schrijfster vertelde me dat haar moeder, kort voor haar dood, plannen had voor een uitgebreide familieroman over de verschillende generaties van de familie Lulofs. Het lijkt erop dat de schrijfster hier ook aan begonnen is en wel onder de titel *Alsof het gisteren gebeurde.*

In het begin van dit vervolgverhaal herkennen we weer veel omstandigheden uit de tijd dat Madelon bij haar grootouders in Deventer woont en daar op de meisjes HBS zit. Haar grootvader was leraar wiskunde en ook de vader van de hoofdpersoon, Klaartje Ovink is wiskundeleraar. Madelon schreef altijd van zulke mooie opstellen, dat geldt ook voor Klaartje:

> In de voorkamer trof Ovink Liesbeth aan, gebogen over het opstelschrift van Klaartje. 'Ze heeft beslist talent,' zei Liesbeth. 'Het is doodjammer!' 'Wat is doodjammer?' 'Dat ze er waarschijnlijk niets mee zal doen. Welke vrouw krijgt in deze maatschappij nu de kans om haar talenten werkelijk te ontplooien. (...) dan luister ik liever naar Multatuli, die al dertig jaar geleden schreef: "Waarom kiezen de vrouwen niet mee".'[79.]

Er komen tal van verwikkelingen en Klaartje gaat met haar man Niek naar Indië.

Op 22 mei 1958 overlijdt Madelon Lulofs plotseling aan een hartaanval. In De Margriet heb ik niets over haar dood kunnen vinden, wel iedere week een nieuwe aflevering van het vervolgverhaal dat doorloopt tot in augustus. Wat in het verhaal opvalt is dat Klaartje en Niek veilig op Sumatra zitten. Ze komen een keer met verlof, ze sturen een enkele brief en daarmee is hun rol uitgespeeld. Verder wordt vooral het leven van de broer van Klaartje gevolgd, zodat ik mij niet aan de indruk kan onttrekken dat iemand anders het verhaal heeft afgemaakt.

In 1957 verschijnt er een nostalgisch boek met als titel: *Weet je nog wel... een boek vol pluche en pleizier*, in deze verzamelbundel vinden we opeens weer een prachtige jeugdherinnering van Madelon Lulofs, getiteld: ‘Manindjau, een verhaal uit een privé doofpot’.

Stuiveling schrijft in een In memoriam dat de schrijfster enkele van haar vroegste publikaties nauwgezet heeft herzien. Jeanne van Schaik-Willing heeft in 1949 een artikel geschreven dat regelmatig aangehaald wordt als ‘interview’.[80.] Made-

lon Lulofs komt hier zelf echter helemaal niet aan het woord, hoewel vaak de opmerking ‘Naderhand heb ik mij geschaamd, maar toen was het al gebeurd, ze werden verslonden en overal vertaald’ wordt aangehaald. Deze alinea begint echter met de zin: ‘Het is alsof zij zeggen wil’. Als we de laatste editie bekijken van *Rubber*, dan lijkt het nauwelijks aannemelijk dat deze herzien is door de auteur.

Madelon Lulofs ± 1954.

Tot slot

Als Madelon Lulofs op achtenvijftigjarige leeftijd in Amsterdam overlijdt, is zij als schrijfster eigenlijk al vergeten. Ze laat echter een oeuvre na dat ons de kans geeft om nader te komen tot een hele bijzondere wereld uit ons koloniaal verleden. De schrijver Elout zegt in zijn *Indisch Dagboek* dat een Jack London over een heroïsch land als Deli, heroïeke boeken zou kunnen schrijven.[81.] We mogen blij zijn dat Madelon Lulofs ons ook vertelt over de minder heroïeke zaken, dat we meer te weten komen over de mensen die op de plantages werken; met Jack London zouden we toch vooral op olifanten- en tij- gerjacht gaan. Natuurlijk is Madelon Lulofs niet alleen ‘vrouw van *Deli*’ want zonder haar zou niemand nog van de hongertocht weten en wie zou er zonder haar ooit van Tjoet Nja Din gehoord hebben? C.J. Kelk, die vrijwel alle werken van Madelon Lulofs heeft besproken, schrijft in zijn In memoriam:

> Met een onmiskenbare kracht heeft zij in haar schrijverschap niet schoonheid alleen gezocht, maar ook heeft zij de stem willen zijn van levende mensen, van wier drijfveren wij niet zouden geweten hebben zonder haar hulp en tussenkomst.[82.]

Aantekeningen

Behalve op de in de noten genoemde bronnen heb ik mij gebaseerd op gesprekken met Christine Benny-Doffegnies. Merie Maud Modderman-Doffegnies en mevrouw Verwey-Lulofs. Mijn dank voor hun onmisbare medewerking.

Eindnoten:

1. Morks Magazijn, mei 1939, p. 225
2. Ik gebruik steeds de meisjesnaam van de schrijfster, behalve als ik citeer en in literatuurverwijzingen.
3. Morks Magazijn, p. 235
4. Het Vaderland, 11-3-1937
5. Haarlems Dagblad. 26-11-1949
6. *Weet ie nog wel.* Amsterdam, 1957 p. 132, 133
7. M.H. Székely-Lulofs, *Onze bedienden in Indië.* Deventer 1946. p. 59, 79. 80
8. Idem, p. 97, 98
9. Tijdschrift voor Binnenlands Bestuur. Batavia, 1912, p. 83, 84
10. Brief aan Herman Robbers, Collektie Letterkundig Museum. Den Haag 10-12-1931
11. Den Gulden Winckel. juni. 1932, p. 116
12. Brief aan Menno ter Braak. Collektie Letterkundig Museum, Den Haag 18-2-1932
13. Brief aan Herman Robbers, 8-8-1931
14. G. van Hulzen, boekentafel, ongedateerd knipsel. Collectie Letterkundig museum, Den Haag.
15. Brief aan Herman Robbers 12-8-1931 en 8-11-1931
16. M.H. Székely-Lulofs, *Rubber*, 14e druk, Amsterdam. 1983 p. 168
17. Johan Rutten. *Mijn papieren camera*, Bussum, 1976, p. 102
18. Anonieme recensie, Knipselverzameling Filmmuseum Amsterdam
19. Ongedateerd knipsel aanwezig op het Documentatiecentrum Neerlandistiek (DNL). instituut voor Neerlandistiek Amsterdam. Dit interview lijkt mij niet betrouwbaar. De auteur heeft het aangaande Madelon Lulofs ook over de 'moeder harer zoontjes' en drukt zelfs een foto van een zoontje af, terwijl de schrijfster drie dochters heeft.
20. Brief aan Herman Robbers 26-11-1931
21. Den Gulden Winckel, november 1932. p. 202
22. Het Handelsblad 15-10-1932
23. Idem 26-10-1932
24. Groot Nederland, 1933, II, p. 189
25. N.R.C. 25-10-1932
26. Links Richten, reprint, Amsterdam. 1973, p. 135
27. E. du Perron, *Verzameld werk.* II. Amsterdam p. 243
28. Brief aan Herman Robbers, 26-11-1931
29. E. du Perron, *Verzameld werk.* V, p. 79
30. Idem VI, p. 190
31. Idem. VI p. 420
32. Menno ter Braak. *Verzameld werk.* V, p. 54
33. Idem. VI. p. 186
34. Idem. VI. p. 155
35. Menno ter Braak, Het Vaderland, 4-11-1937
36. Brief aan Herman Robbers, 28-12-1933
37. De Fakkel, jrg. I, nr. 3, januari 1941, p. 199
38. Idem. p. 201
39. Idem, p. 212
40. De Groene Amsterdammer. 25-11-1933
41. Den Gulden Winckel. december 1933. p. 233
42. De Stem. 1933, p. 1233
43. Brief aan Herman Robbers, 10-12-1931
44. Morks Magazijn. 1939, p. 227
45. M.H. Székely Lulofs, *De andere wereld.* Amsterdam, 1934, p. 3
46. Menno ter Braak, Verzameld werk, V, p. 129

47. De Stem, 1934, p. 1003
48. L. Székely, *Van Oerwoud tot plantage.* Amsterdam. 1935. p VII
49. Idem. p. 174-175
50. Brief aan Herman Robbers, 22-11-1933
51. Wat betreft De *hongertocht* baseer ik mij deels op JA. Boer. *Fiktie en Non- fiktie in de hongertocht van M.H. Székely Lulofs* Interne publikatie. Instituut voor Neerlandistiek. Amsterdam. 1983
52. M.H. Székely-Lulofs, *De hongertocht van 1911.* Amsterdam 1963. p. 174. 175
53. M.H. Székely-Lulofs, *De hongertocht.* Amsterdam 1936, p. 276
54. Brief aan Herman Robbers. 22-6-1936
55. Groot Nederland, augustus 1936, p. 191
56. Menno ter Braak, *Verzameld Werk.* VI, p. 151-156
57. De Stem. 1936. p. 1005
58. Het Handelsblad. 30-11-1937
59. De Stem. 1937, p. 1313
60. Het Vaderland. 4-11-1937
61. Morks Magazijn. 1939. 235
62 Elseviers Geïllustreerd Maandblad. 1939. II. p. 188
63. M.H Székely-Lulofs, *Tjoet Nja Din.* 1948, p. 9
64. De Groene Amsterdammer. 26-10-1946
65. M.H. Székely-Lulofs. De *kleine strijd.* Amsterdam. 1948. p. 5
66. De Stem. 1941, p. 866
67. M.H. Székely-Lulofs. *Tjoet Nja Din.* 1948. p. 9
68. Idem. p. 35
69. Idem. p. 144
70. Idem. p. 64
71. Idem. p. 85
72. De Groene Amsterdammer. 12-6-1948
73. L. Székely. *Rimboe.* Amsterdam 1949, p. 88, 89
74. Haarlems Dagblad. 26-11-1949
75. Elseviers Weekblad. 17-3-1951
76. De Margriet. 24-1-1953
77. Idem. 18-10-1952
78. Idem. 11-4-1953
79. Idem. 8-3-1958
80. De Groene Amsterdammer, 2-8-1946
81. C.K. Elout, *Indisch dagboek.* Santpoort. 1926 p. 154
82. De Groene Amsterdammer. 31-5-1958

[Nummer 111]

Chris van der Heijden
George Orwell, bi(bli)ografische brokjes

Op 25 juni **1903** wordt er in Bengalen een jochie geboren. De ouders heten Richard Walmesley Blair en Ida Mabel Limouzin. Vader Blair is afkomstig uit een gezin van 12 kinderen en kreeg - misschien daarom - geen erg goede opleiding. Hij belandde op een miezerig plaatsje in The Service, zoals het administratief apparaat in India genoemd werd en wel als Sub-Deputy Opium Agent bij het departement voor opiumzaken. Dat was in 1875. Bijna 40 jaar later eindigde hij er zijn carrière met dezelfde functie, alleen zonder Sub-. Op 39-jarige leeftijd trouwde vader Blair met een meisje dat 18 jaar jonger was en geboren uit een Engelse moeder en een Franse vader.

Ongeveer een jaar nadat Eric geboren is, vertrekt de familie naar Engeland. Moeder Blair blijft er, vader keert naarzijn post in India terug. Zo'n scheiding - die afgezien van één onderbreking tot vlak voor de Eerste Wereldoorlog duurde - was heel normaal in het koloniale Engeland: je verdiende je geld ‘over there’, maar voedde je kinderen ‘at home’ op.

Ida Blair moet een ruimdenkende vrouw geweest zijn. Maar ook zij ontkomt niet aan de Victoriaanse dwang. De kinderen worden dan ook ‘goed’ en dus volgens het benepen normenstelsel opgevoed. Dat betekent in de eerste plaats doordringing van een sterk klassebewustzijn. Orwell zou er heel zijn leven tegen vechten. Natuurlijk krijgt hij ook alle bekende clichés op sexueel gebied mee.

Over Orwell en de Victoriaanse waarden' is nogal wat geschreven: heel zijn leven had hij een haat-liefde verhouding met zijn verleden, met de wereld die door de Boeren - en vooral Eerste Wereldoorlog kapotgeslagen was. Aan de ene kant verafschuwde hij die bekrompenheid. Maar aan de andere kant vond hij die ook heel veilig. Deze haat-liefde verhouding is ook een aspect van Orwell's ambivalente politieke opstelling: een conservatief aan de ene, een radicaal aan de andere kant. Hij zou het altijd blijven.

In september **1911** gaat Eric naar St. Cyprien, een privéschool in Eastbourne, aan de kust van Sussex. Ook over die school is al heel wat geschreven en gediscussieerd, vooral naar aanleiding van de herinneringen van Orwell er aan. Die herinneringen, postuum gepubliceerd onder de titel *Such, such were the joys* (vertaald in het George Orwell-deeltje van Privé-domein) zijn niet mals: St. Cyprian wordt erin afgeschilderd als een soort hel, vergelijkbaar met de wereld waarin Big Brother regeert. Maar Cyril Connolly is in *Enemies of Promise*, 30 jaar vóór de herinneringen van Orwell gepubliceerd, heel wat milder over St. Cyprien - dat bij hem overigens St. Wulfric heet. En anderen zijn zelfs uitgesproken positief over de school. Zijn Orwell's herinneringen nu fictie? Bewuste misvorming om een sfeer in het Victoriaanse Engeland aan de kaak te stellen? Of was Orwell in de loop van 40 jaar volwassen leven zo geobsedeerd door totalitaire systemen dat hij een milde vorm van autocratie gemakshalve ook maar in dergelijke termen beschreef? Of zou het tenslotte kunnen zijn dat Orwell er inderdaad meer geleden heeft dan de andere kinderen, omdat hij minder schoolgeld betaalde (de helft) en dus een lagere positie had?

Crick, de man die sinds enkele jaren bekend staat als de officiële biograaf van Orwell, eindigt zijn bespreking van deze discussie als volgt (*George Orwell. A life.* Ook in Penguin):

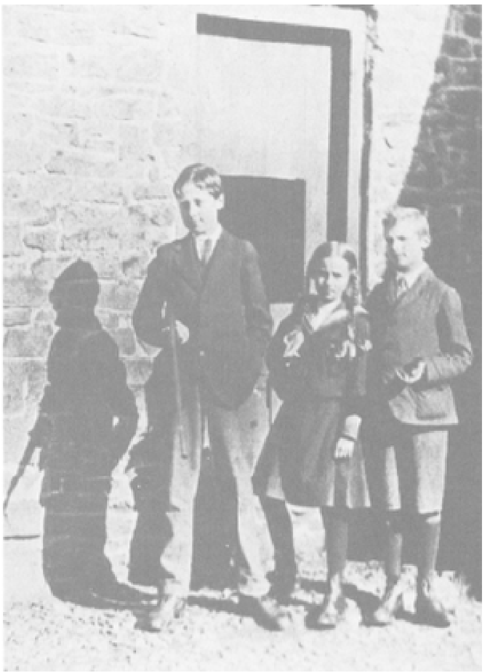
> 'Het enige dat duidelijk is, is dat zijn geheugen hem op enkele punten in de steek liet. Tenminste als we ervan uitgaan dat hij literair naar de waarheid wilde schrijven. Maar ondanks dat is het stuk een briljante polemiek en die gaat niet alleen over het verleden'.

Een slotsom waar je niet zoveel verder mee komt!

Eric met zijn moeder, Ida Mabel Blair.

> De gesprekken die hij als jongetje beluisterde (gaven hem de) indruk dat vrouwen niet van mannen hielden. Dat zij hen bekeken als lange, lelijke, riekende en belachelijke beesten, die vrouwen op alle mogelijke manieren mishandelden... Het was diep in zijn bewustzijn gedrongen - en het bleef er tot zijn 20ste - dat sexueel contact alleen voor de man plezierig is en niet voor de vrouw... Het beeld dat hij ervan had was van een man die een vrouw achterna zit, haar met geweld op de grond krijgt en er dan bovenop springt, zoals hij de haan vaak met de hen had zien doen (*Bernard Crick*).

> 'Gewone' mensen leken me als klein jongetje bijna onmenselijk. Bijna alle kinderen uit families als de onze dachten er zo over. Die mensen hadden grove gezichten, 'n afschuwelijk accent en beestachtige manieren; ze haatten iedereen die niet als zij waren; als ze ook maar even een mogelijkheid zagen, dan zouden ze je op een dierlijke wijze beledigen. Dat was ons beeld van hen en al was het onjuist, het was wel begrijpelijk. Want je moet niet vergeten dat er voor de oorlog veel meer open klasse-haat bestond dan nu... (*The road to Wigan Pier*).



Eric Blair en Jacintha en Prosper Buddicom.

Met een publicatie (zijn debuut) op 2 oktober **1914** in de Henley en South Oxfordshire Standard bewijst Orwell dat lang niet al zijn latere neigingen uit zijn jeugd te destilleren zijn. Hij schrijft een gedicht dat precies past in de stoere knapen romantiek waarmee de Eerste Wereldoorlog begon. ‘Awake Young Men of England’ heet het. Eric is dan 11 jaar oud.

Zijn vader was in 1912 met pensioen gegaan. In 1917 schrijft hij zich in bij het leger. Hij zou - aldus de familielegende - de oudste tweede luitenant in het Engelse leger zijn geweest. Als taak krijgt hij de bewaking over een stel ezels in Marseille.

Eric is een goede leerling op St. Cyprien. Daarom krijgt hij een plaatsje al een van de (70) King's Scholars op Eton. Over mEton heeft Orwell niet anders dan terloops geschreven en de biografie over hem tussen **1917** en **1921** is dan ook vooral samengesteld uit getuigenissen van anderen, zoals (opnieuw) Cyril Connolly, een oud-leraar en het buurmeisje Jacintha Buddicom, die een lieflijk boek schreef over de vacanties die Eric met haar en haar zusjes doorbracht. Een van de weinige dingen die van Eric op Eton bekend is, is zijn medewerking aan schoolblaadjes. In de biografieën over Orwell wordt daar nogal wat ophef van gemaakt, in de trant van: ‘zie je wel...’. Ook de talloze verhuizingen van de familie Blair in deze jaren komen daar aan bod, maarzonder dat daar conclusies aan verbonden worden.

Eric Blair (zie pijltje) op Eton.

Mijn ouders hadden drie kinderen en ik was de middelste, met voor en na me een leeftijdsverschil van vijf jaar. Mijn vader kende ik nauwelijks voor ik acht was. Dit was een van de redenen waarom ik me wat eenzaam voelde. Al gauw vertoonde ik onaangename hebbelijkheden die me mijn hele schooltijd lang inpopulair maakten. Zoals veel eenzame kinderen bedacht ik verhalen en hield gesprekken met fantasiefiguren... (*Why I write*).

‘Heb je een pak rammel gehad?’
‘Het deed helemaal geen pijn’, zei ik trots.
Flip had alles gehoord. Ze schreeuwde me onmiddellijk achterna. ‘Kom terug! Kom onmiddellijk terug. Wat zei je daar?’
‘Ik zei dat het geen pijn deed’, stamelde ik.
‘Hoe durf je zoiets te zeggen. Denk je dat je maar alles kunt zeggen. GA JE ONMIDDELLIJK OPNIEUW MELDEN!’
Deze keer sloeg Sambo er serieus op los. Hij bleef zo lang slaan dat het me verbaasde en bang maakte - het leek wel vijf minuten - en ten slotte brak de rijzweep. Het benen handvat vloog door de kamer.
‘Kijk nou eens, dat is jouw schuld’, zei hij razend... (*Such, such were the joys*).

AWAKE YOUNG MEN OF ENGLAND
Oh! give me the strength of the Lion
The wisdom of Reynard the Fox
And then I'll hurl troops at the Germans
And give them the hardest of knocks.
etc.

Ian Angus, die samen met Orwell's tweede vrouw de vier delen *Essays and letters* uitgaf, schrijft in de chronologie aan het eind van het eerste deel dat ‘Eric did not go to university’. Dat is waar maar ook een klein eufenisme. Eric spookte zo weinig

uit op Eton dat hij gewoon geen beurs krijgt. En zonder beurs kan hij, gezien het matige pensioen van zijn vader, niet studeren. Eric kan dus niet naar de universiteit! Wat nu? Het is bekend: de keizerlijke politie in Birma. Crick vermeldt de reden van die keuze niet. Peter Stansky en William Abrahams, die twee boeken over de jonge Orwell schreven (*The unknown Orwell* en *Orwell: the transformation*) gaan er uitgebreider op in. In de eerste plaats was het volgens hen een wens van de vader. Tenslotte had hij ook in India gezeten. In de tweede plaats was

Birma voor Eric het verst denkbare tegendeel van St. Cyprian en Eton, van middle class England dus. Ver genoeg maar toch ook weer niet zó ver dat hij op onbekend terrein komt. Er zou overigens nog een derde reden voor Eric's keuze te geven zijn: de inspiratie van Kipling.

In oktober **1922** vaart Eric naar Birma. Hij komt er een maand later aan. Na een opleiding van negen maanden wordt hij de bush ingestuurd.

Wat er in die bush allemaal gebeurd is, is onderwerp van een hele bibliotheek, vergelijkbaar met 'onze' verhalen over Nederlands Indie. Orwell heeft over zijn belevenissen in India niet alleen een roman (*Burmese days*, vertaald o.d.t. *De jaren in Birma*), maar ook twee belangrijke essays geschreven. Het ene gaat over het neerschieten van een olifant, het tweede over het ophangen van een man. Beide zijn vertaald in het Orwell-deeltje van Privé-domein.

De ervaringen in Birma hebben Orwell ingrijpend gevormd: hij heeft er een diepe haat aan het imperialisme aan overgehouden. Ook heeft hij er geleerd om te leven met en te kijken naar mensen uit een andere culturele of sociale laag. Getuige de beschrijvingen in genoemde essays.

In **1927** keert Eric met verlof uit Birma terug. Hij besluit in Engeland te blijven en schrijver te worden. Volgens zijn vroegere buurmeisje Jacintha Buddicom was hij dat al vóór zijn vertrek naar Birma van plan. Maar komt hij er nu pas toe om zijn voornemen in praktijk te brengen.

Daartoe volgt Eric een van zijn andere literaire helden, Jack London en trekt East End in. Hij wordt tramper, zwerver. De eerste verhalen over dit leven 'down and out' heten 'The spike' (vgl. Privé-domein) en 'Clink'.

In het voorjaar van **1928** gaat Eric naar Parijs, waar hij zijn leven als buitenstaander voortzet. Al is het wel zo dat er een tante in de buurt woont die hem in noodgevallen op kan vangen.

Op 6 oktober 1928 publiceert hij zijn eerste artikel als 'professioneel schrijver', zoals zijn biografen dat noemen. Het is een artikel over de censuur in Engeland en verschijnt in Monde (niet Le monde, zoals Crick zegt), het tijdschrift van Barbusse. Na dit officiële debuut volgt nog een handjevol artikelen over de meest uiteenlopende onderwerpen. Gemakkelijk gaat het Eric niet.

Over zijn verblijf in Parijs heeft Orwell niet veel geschreven: een artikel in de trant van A hanging, pas na de oorlog opgetekend onder de titel 'How the poor die'; en natuurlijk het magistrale *Down and out in Paris and London*, vertaald als *Aan de grond in Londen en Parijs.*

Over dit boek is eenzelfde discussie gevoerd als over *Such, such, were the joys.* Al verliep die discussie dan minder fel, want mensen die zich in polemieken mengen lopen nu eenmaal zelden in lompen op straat en zij zijn tenslotte de aangesprokenen in het boek. Die discussie draait om een misverstand: men wil - niet onbegrijpelijk - Orwell graag documentair lezen, zijn boek als een beschrijving van een werkelijkheid zien. Maar Orwell is een literator en gebruikt - afgezien van in zijn boek over Spanje - literaire procédés om belevenissen te beschrijven. Dat wil zeggen dat hij een veelheid van gebeurtenissen verdicht en in een fictionele tijdsduuren ruimte samenbrengt. En dat hij dit doet om een maximum aan effect te bereiken.

Eind **1929** keert Eric terug naar Londen. Hij weet daar 'The spike' in het tijdschrift Adelphi geplaatst te krijgen. Voor Adelphi verricht hij in deze jaren veel werk,

ondermeer door het schrijven van recensies. Verder komt hij met wat lesgeven aan de kost.

Een klein jaar na zijn terugkeer uit Parijs voltooit Eric *Down and out in Paris and London.* Hij begint nu (eind **1930)** met het schrijven van zijn herinneringen aan Birma.

Studenten van Eton aan het plezier maken op het strand bij Athene, zomervakantie 1919. Eric Blair geheel rechts.

> De afstand naar de galg was ongeveer veertig meter. Ik keek naar de blote bruine rug van de gevangene die voor me uit liep. Hij liep wat moeizaam met zijn gebonden armen, maar heel stevig, met de deinende gang van de Indiër die nooit zijn knieën strekt. Bij elke stap gleden de spieren keurig op hun plaats, danste de haarlok op zijn schedel op en neer, drukten zijn voeten zich tegen het natte grint. En eenmaal, ondanks de mannen die hem bij de schouders vasthadden, stapte hij iets opzij om een plas te ontwijken die op het pad lag.
> Het is vreemd, maar tot op dat moment had ik er nooit bij stilgestaan wat het betekent om een mens te vernietigen die gezond is en bij zijn volle bewustzijn. Toen ik de gevangene opzij zag stappen om de plas te ontwijken zag ik het geheim, het onzegbaar verkeerde van het afsnijden van een leven in volle bloei' (*A hanging*).
>
> Toen hoorde ik een haastige stap achter me en voelde een tik op mijn arm. Het was de kleine Scotty, die ons hijgend achterna kwam rennen. Hij lachte vriendelijk, als een man die een verplichting nakomt. ‘Hier maat’, zei hij hartelijk. ‘Ik ben je nog een paar peuken schuldig. Je hebt me gisteren tabak gegeven. De beheeder heeft me m'n blikje peuken teruggegeven toen we d'r vanochtend uitgingen. Voor wat hoort wat - hier man’. En hij stopte me vier doorweekte, viezige peuken in de hand (*The spike*).
>
> Je ontdekt het uiterst hachelijke van je zes franc per dag. Er hebben nare rampen plaats die je van voedsel beroven. Je hebt je laatste tachtig centime uitgegeven voor een liter melk die je bezig bent te koken op een spiritusbrander. Terwijl de melk kookt loopt er een wandluis op je onderarm; je tikt de wandluis met je nagel weg en plop! hij valt linea recta in de melk. Er zit niets anders op dan de melk weg te gooien en het dan maar zonder voedsel te stellen (*Down and out in Paris and London*).

Het is eind **1931** en Eric Blair is bijna 29 jaar. In de ogen van de buitenwacht is hij een mislukkeling, die zijn enige kans op succes (Birma) heeft laten liggen en nu voorbestemd is om slor-

dig en zwervend langs de wegen te gaan.

Zowel Jonathan Cape als Faber & Faber (T.S. Eliot) wijzen uiteindelijk het manuscript van *Down and out* af. De laatste - het moet gezegd - met een vriendelijk briefje. Het is het voorjaar van **1932.** Eric geeft het op, laat het manuscript, bij een vriendin en raadt haar aan het papier weg te gooien en de paperclips te houden. Een leuke anecdote, want natuurlijk geeft de vriendin het papier aan iemand die ervoor zorgt dat het boek toch verschijnt. Dat gebeurt in de laatste dagen van 1932.

Nu duikt er opnieuw iets op dat tot talloze speculaties en meningsverschillen aanleiding heeft gegeven. Eric Blair neemt namelijk een pseudoniem aan: George Orwell. Wat betekent dat? Wil hij een fictionele schrijver introduceren om zijn werkelijke belevenissen een ander tintje te geven? Is Blair zo ongelukkig met zichzelf dat hij een ander uitvindt om zijn plaats in te nemen? Enzovoort. Alles onzin. Eric is na al die afwijzingen en teleurstellingen onzeker geworden. Aan zijn agent schrijft hij: ‘Wat betreft een pseudoniem, de naam die ik als zwerver altijd gebruik in P.S. Burton. Maar als u denkt dat dit niet zo goed klinkt, wat dacht u dan van Kenneth Miles, George Orwell, H. Lewis Allways. Ik prefereer George Orwell’. Zo geschiedt. En toen Eric Blair dit pseudoniem eenmaal had, is hij het blijven gebruiken.

1933 besteedt George Orwell aan *Burmese days.* In december van het jaar sluit hij het manuscript af. Crick noemt het hoofdstuk waarin hij de jaren 1932-1934 beschrijft ‘Hard times and struggling up’. Zo is het ook: Orwell werkt zich kapot en ruïneert zijn gezondheid nog meer dan hij in Birma al gedaan had.

Down and out verkoopt niet slecht, maar ook niet goed genoeg om van te bestaan. Van de engelse editie worden er zo'n 3000 exemplaren verkocht; van de amerikaanse ongeveer de helft van dit aantal. Maar meer dan een paar honderd pond levert dit niet op. De recensies zijn niet slecht, integendeel. Al is aan de besprekingen wel te zien dat het boek enigszins buiten het gewone literaire patroon valt.

In **1934** begint Orwell *A clergyman's daughter* (*De domineesdochter*) te schrijven. *Burmese days* krijgt hij niet aan de man: men is te bang voor rechtsvervolging. Mede daarom verschijnt het boek uiteindelijk in New York, bij Harper. Hier was ook de amerikaanse versie van *Down and out* verschenen. Harper drukt 2000 exemplaren, maar heeft daar een half jaar later pas de helft van verkocht. Wat zoveel betekent als een flop.

Op het moment dat *Burmese days* verschijnt, voltooit Orwell *A clergyman's daughter.* Met een somber briefje stuurt hij het manuscript aan zijn agent: ‘het idee was wel goed, maar ik ben bang dat ik er een rotzooitje van gemaakt hen. Iets beters kan ik voorlopig echter niet voor elkaar krijgen’.

Kort hierna (het is oktober 1934) verhuist Orwell naar Pond- street, Hampstead, waar hij in een boekhandel werk vindt. Hierover gaan zijn *Bookshop memories*, voor het eerst gepubliceerd in 1936 (zie de vertaling indit nummer). Enkele maanden later begint hij *Keep the aspidistra flying* (*Houd de Sanse- feria hoog*) te schrijven. Aan de openingspassage van het boek is te zien waarmee Orwell zich op dat moment overdag bezighoudt.

In maart **1935** ontmoet Orwell zijn eerste vrouw, Eileen O'Shaughnessy. Eileen is twee jaar jonger dan Orwell, heeft engels in Oxford gestudeerd, enige tijd een

type-kantoor beheerd en is op 29 jarige leeftijd naar de universiteit teruggegaan. Nu om psychologie te studeren.

Orwell blijft ondertussen problemen houden met het uitgeven van zijn boeken. Niet dat de uitgevers vinden dat hij geen talent heeft. Maar ze zijn bang voor rechtsvervolging, waar zowel *Burmese days* als *A clergyman's daughter* alle aanleiding toe geven. Uiteindelijk kan alles - met kleine wijzigingen - toch verschijnen. In juni 1935 de engelse editie van *Burmese days*, enkele maanden ná *A clergyman's daughter.* De amerikaanse editie van het laatstgenoemde boek verschijnt in maart van dit jaar.

Orwell woonde op nr. 6, Rue du Pot de Fer die hij veranderde in Rue du Coq d'Or in Down and out in Paris and London.

> 'George! Hé, George! Zie je dat stuk daaro? Met dat blonde haar?'
> 'Wat, die dunne daar? Ja. Wie's da?'
> 'Dochter van de dominee. Juffer Hare. Maar, mot je hore. Wat denk je dat die twee jaar geleje uitgevrote hep? Nam de pote met een ouwe goser die d'r vader het kunne zijn. Ging 's effe lekker met 'm aan de kees in Parijs. Zou je ook niet zegge, hé, as je d'r zo bekijk'.
> 'Ech waor?'
> 'Toch is 't zo. Eerlijk. Het hep in alle krante gestaan. Maar hij gaf 'r wel na drie weken de bons. Nou en toen kwam ze weer thuis. Brutaal als de beeste. Leffie hè'.
> Ja, er zou heel wat voor nodig zijn om daar weer bovenop te komen. Jarenlang, misschien wel tien jaar zouden ze op die manier over haar praten... (*A clergyman's daughter*)

> De klok sloeg half drie. In het kleine kantoor achterin de boekhandel van mijnheer McKechnie lag Gordon - Gordon Com- stock, het laatste lid van de Comstock familie, 29 jaar oud en al behoorlijk door de motten aangevreten - over de tafel en duwde een pakje Player's met zijn duim open en dicht... (*Keep the Aspidistra Flying*).

Eind januari **1936** stopt Orwell met zijn werk in de boekhandel. Hij begint nu met het voorbereidend werk voor een boek dat Victor Gollanzc hem gevraagd heeft te schrijven: een boek over het leven van de mijnwerkers in Noord Engeland. Dit zou *The road to Wigan Pier* worden. Van zijn verblijf in Noord Engeland heeft Orwell een dagboek bijgehouden, dat de basis voor de studie vormt. Het staat in de *Essays and letters.*

Op 9 juni 1936 trouwt Orwell met Eileen. Iets meer dan een maand later breekt in Spanje de burgeroorlog uit. Orwell besluit 'at some stage that winter' (Crick) om naar Spanje te gaan. Maar hij is wel zo verstandig om eerst het manuscript van *The road to Wigan Pier* te voltooien. Dat gebeurt op 15 december. Ongeveer een week later is hij in Barcelona.

Je vraagt je af hoe Orwell het voor elkaar krijgt, maar ook over *The road to Wigan Pier* zijn felle discussies gevoerd. De reden is dit keer eenvoudig: door Victor Gollanzc en de zijnen werd (terecht) verondersteld dat Orwell zich verbonden voelde met de arbeiders, zoals een bepaalde groep mensen destijds genoemd werd. Maar ten onrechte dachten ze dat die loyaliteit ook de aanvaarding van alle clichés betekende, die na de Eerste Wereldoorlog ingang vonden. De kern van die clichés was een vorm van 'sociaal exotisme', waarbij de arbeider als een soort 'goede wilde' werd gezien die nog niet aangetast was door het kapitalistisch en zogenaamd beschaafd westelijk systeem (Ouvrièrisme, Arbeiderisme, the working class hero etc.). De kern van de discussie over Orwell's boek draaide om een uitspraak in het autobiografische tweede deel ervan: 'the lower classes smell'. Orwell kwam er met andere woorden met het aangeleerde klassevooroordeel op de proppen. Dat werd hem niet in dank afgenomen. Want ook al wist iedereen dat hij hier iets juists zei (het werd inderdaad geleerd), je verwoordde dat niet. Door over het klassevooroordeel te schrijven werd Orwell ervan verdacht het ook te huldigen. Op het moment dat deze discussie gevoerd wordt, zit Orwell in Spanje. Hij ligt in de drek van de loopgraven zijn superioriteitsgevoelens uit te drukken terwijl de heren van links in hun Londense bureau's hun loyaliteit met het volk verkondigen.

Spanje is zoals voor velen ook voor Orwell een keerpunt. Crick eindigt zijn hoofstuk over Orwell's Spaanse belevenissen met de zin:

> 'Na de Spaanse vuurproef en het schrijven van het boek daarover was Orwell zo'n beetje geworden tot wie hij zou zijn. De beslissende ervaringen had hij achter de rug. Zijn mooiste schrifturen, zijn beste essays lagen voor hem. Vanaf **1937** wist hij waar hij stond.'

Stansky en Abrahams eindigen hun tweedelige biografie terecht met Spanje. Een George Woodcock, die wellicht het beste boek in de Orwell-bibliotheek geschreven heeft (zie de vertaling in dit nummer) gaf dat een titel, die verwees naar een gedicht dat Orwell over Spanje schreef (*The crystal spirit. A study of George Orwell*, 1967. Penguin 1970).

De POUM militia bij de Lenin barakken in Barcelona, januari 1937. Orwell geheel links.

Orwell's eerste vrouw Eileen O'Shaugnessy. Zij trouwden in 1936.

Ik was 13 jaar toen ik eens in een trein zat die uit een stad kwam waar het markt was geweest. De derde klas was vol schapenen varkenshoeders, die hun beesten verkocht hadden. Iemand haalde een fles bier tevoorschijn en gaf hem rond; hij ging van mond naar mond, iedereen nam een teug. Ik kan de afschuw niet beschrijven die ik voelde toen die fles mijn richting op kwam. Ik was er zeker van dat ik zou braken als ik er na al die arbeidersmonden ook uit zou drinken. Maar aan de andere kant zou ik een aanbod niet durven weigeren uit angst dat ik ze zou beledigen. Zo zie je maar, burgerlijke kieskeurigheid werkt naar twee kanten (*The road to Wigan Pier*).

Zo kom je op het ware geheim van de klasseverschillen in het Westen, op de werkelijke reden waarom een Europeaan van burgerlijke komaf - ook al noemt hij zich communist - niet zonder grote moeite een arbeider als zijn gelijke kan zien. Het wordt in twee afschuwelijke woorden uitgedrukt. Woorden waarvoor mensen tegenwoordig slechts met huivering uitspreken, maar die in mijn jeugd te pas en te onpas gebezigd werden: arbeiders stinken. (*The road to Wigan Pier*).

Orwell weet na Spanje waar hij staat. Die duidelijkheid is ook te bespeuren in zijn geschriften van nu af. Waarneembaar is dit bijvoorbeeld in de ik-persoon die in *Homage to Catalonia* voorkomt. Een Ik met ogen, handen en een neus. Een andere

Ik dan de schemerige persoon die in de voorgaande boeken voorkomt. Fictie en essay worden van nu af duidelijk gescheiden.

In Spanje wordt Orwell bijna doodgeschoten. Het scheelt, zoals hij in *Homage to Catalonia* zegt, 'n haar: een kogel doorboort zijn keel op enkele millimeters van de hoofdslagader verwijderd. Dat gebeurt halverwege 1937. Een maand later ongeveer moet Orwell over de Spaanse grens vluchten, als verrader van de arbeidersklasse, een meeloper van het fascisme en wat al niet meer.

In juli is Orwell in Engeland terug. Daar begint hij zijn strijd over de Spaanse Burgeroorlog en tegen ‘gebonden links’ dat nog steeds in de communistische droom gelooft. Fervente tegenstanders zien in hem een echte fascist: niet alleen zegt hij dat arbeiders stinken, maar hij bestrijdt ook nog het communisme...

Ondertussen schrijft Orwell aan *Homage to Catalonia*, vertaald als *Afscheid van Catalonië.* Het boek is een essay en tevens een autobiografie. Het is het verslag van een teleurstelling, dat in de eerste plaats. Een teleurstelling over de breuk in het linkse front, over het verraad van de communisten aan het links ideaal. Crick beweert dat Orwell na Spanje een ‘politiek schrijver’ werd. Dat zou je kunnen zeggen, maar evengoed en wellicht beter kan het tegendeel beweerd worden: *Homage to Catalonia* is een haatverklaring aan de praktische politiek. Daardoor werd het ideaal verraden. Politiek bleek met macht te maken te hebben en Orwell weigerde dat voorlopig als een vaststaand gegeven te aanvaarden (in de oorlog zou hij daar tijdelijk op terugkomen). Dat maakt zijn gelijk niet minder, het geeft alleen aan dat hij nu voor het andere kamp kiest. Het kamp van de naïeven die zich een droom wensen te permitteren. Met die droom begint het boek en eindigt ook het essay dat Orwell tijdens de oorlog over Spanje schreef: over een broederschap tussen mensen over de grenzen van taal en sociale scheiding heen. Symbool van dit ideaal is de Italiaan die Orwell in Barcelona ontmoet en die hem in de Leninbarak de hand drukt. Aan hem wijdde hij later een gedicht.

Het is een belangrijk en boeiend probleem dat uit Orwell's teleurstelling voorkomt: Geist und Macht, idee en praktijk, ideologie en politiek. In het geval van Orwell is het vooral zo boeiend omdat hij wist dat een keuze voor het ideaal een halfslachtige keuze was: hij had tenslotte meegemaakt hoe idealisten als de aanhangers van Durruti aan het front kwamen met mooie woorden en zonder wapens. En hij was nuchter genoeg om het ontroerende maar zinloze hiervan in te zien.

1938 is een jaar vol ziektes. Orwell schrijft er over:

> ‘Door al die ziektes heb ik besloten om 1938 als een blanco jaar te tellen en het min of meervan de kalenderte schrappen. Maar ondertussen duiken de concentratiekampen op. En er is zoveel dat je zou willen doen...’.

Ziekte is ook af te lezen uit de *Essays and Letters* van Orwell: de nummers 111 tot 146 van de verzameling bevatten uitsluitend brieven en recensies.

In januari van dit jaar voltooit Orwell *Homage to Catalonia*, een boek dat door vele bewonderaars als zijn meesterwerk beschouwd wordt. Het verschijnt eind april, verkoopt slecht, maar is zeker bij nader inzien één van de bommen onder het wereldje van links geëngageerde intellectuelen, vergelijkbaar met het boekje dat Gide bij zijn terugkeer uit de Sovjet-Unie schreef.

Midden in die discussie wordt Orwell lid van de Independent Labour Party. Een belangrijke stap: hij kiest nu definitief voor links, maar voor het ‘andere links’ dat door tegenstanders smalend trotskistisch genoemd wordt. Orwell motiveert zijn

keuze met een artikel dat in New Leader gepubliceerd wordt en in de *Essays and letters* nog te lezen is.

In september gaan George en Eileen naar Marokko. Orwell heeft warmte nodig. Ze blijven er tot maart **1939.** In die maanden schrijft Orwell *Coming up for air (Happend naar lucht).* Over Marokko schrijft hij niet veel: een artikel met de titel 'Mar- rakech', gepubliceerd kerstmis 1939, is eigenlijk alles.

> Het kwam er ongeveer op neer dat ik het gevoel had middenin een explosie te staan. Alles om me heen leek een luide klap en een verblindende lichtstraal. Ik voelde een ontzettende schok, geen pijn, alleen een hevige schok, zoals je van iets krijgt dat electrisch geladen is. Het gaf je een gevoel van onvoorstelbare zwakte, een gevoel van verslagen zijn en verschrompeld tot niets. De zandzakken voor me weken verder en verder. Ik verbeeld me dat je hetzelfde voelt als je door de bliksem getroffen wordt. Ik wist meteen dat ik geraakt was, maar omdat de klap en het licht niet echt leken dacht ik dat een geweer in mijn omgeving per ongeluk afgegaan was en me geraakt had. Dit alles gebeurde in een tijdsbestek van veel minder dan een seconde. Het volgende moment begonnen mijn knieën te knikken en ik viel. Mijn hoofd raakte de grond met een hevige bons... (*Homage to Catalonia*).

Orwell (staand met sigaret) bij het Aragon Front, 1937.

Orwell in Marrakech.

> Ik geloof dat de ILP de enige partij is die als partij in staat kan zijn om het juiste standpunt in te nemen tegen een imperialistische oorlog of tegen het fascisme, als dat in engelse gedaante opduikt. Bovendien wordt de ILP door geen enkel financiële belangengroepering gesteund en uit verschillende hoeken systematisch vervolgd. Het is daarom duidelijk dat het iedere hulp hard nodig heeft, inclusief de mijne (*Why I joined the Independent Labour Party*).

1939 is voor Orwell, evenals voor zovele anderen, het jaar van de ondergang; het jaar van de machteloosheid en verslagen

woede. Zowel in de essays als in de biografie is dit goed te merken: Orwell werkt in de tuin, verzorgt zijn geiten, plant zijn aardappelen. Zijn 'gouden land', beschreven in 7984 en *Coming up for air*, is niet langer het paradijs aan het begin van alles, maar een toevluchtsoord, waar je heen kunt gaan als al het andere geëindigd is. Orwell leeft in een apocalyptische sfeer, die het uitbreken van de oorlog acuut maakt. Dit is bespeurbaar in het belangrijkste essay dat hij dit jaar schreef: *Inside the whale* heet het (en is vertaald in Privé-domein). De titel is een toespeling op de veilige plaats waar de profeet Jonas verbleef nadat de zee over hem heengeslagen was. Het essay is een hommage aan Henry Miller en een aanval op de jonge intellectuelen die meenden dat alle heil uit het Oosten kwam. Vooral de aanval op Auden en de zijnen heeft dit essay beroemd gemaakt.

Ook voor Orwell is het Nazi-Sovjet pact dat enkele dagen voor het uitbreken van de oorlog gesloten werd, het sein voor een koerswijziging: het wordt nu tijd om het slechte tegen het slechtere te verdedigen. Anders gezegd: pacifisme is mooi, maar soms niet beter dan oorlog. Om deze reden verlaat hij de Independent Labour Party. Zijn vijanden zouden zeggen: de koude oorlog friek begint ijswind te blazen. Het is een vrij plotselinge ommekeer. Want nog in juli 1939 publiceert Orwell een niet erg opvallend essay onder de opvallende titel 'Not counting niggers'. Een van de laatste zinnen daarvan luidt: 'Waarschijnlijk zal niets ons kunnen redden behalve de opkomst in een jaar of twee van een échte massa-partij die als eerste programmapunten het pacifisme en een rechtvaardige koloniale jurisdictie heeft'. Dat de oud politie-agent en voormalig Spanje strijder hier een pleidooi houdt voor een partij 'that refuse(s) war' tekent iets van de verwarring waarin Orwell na meerdere teleurstellingen verzeild is geraakt. Maar ongeveer een jaar later - augustus **1940**- begint Orwell *The Lion and the Unicorn* te schrijven, een essay in drie delen (het eerste deel staat in Privé-domein). Na de prachtige eerste zin ('Terwijl ik dit schrijf vliegen buitengewoon beschaafde wezens boven mijn hoofd; ze proberen me te doden') volgt een liefdesverklaring aan Engeland en daarmee een pleidooi voor verzet tegen de vijand. Dit essay is echter nog iets meer dan een hommage aan het 'onsterfelijk dier' Engeland: het is tevens een pleidooi voor een revolutie binnen de grenzen van de democratie. Orwell gaat zelfs zover dat hij beweert dat de oorlog niet gewonnen kan worden als de revolutie niet slaagt en dat - een wat onengelse vorm van dialectiek - de revolutie niet kan slagen als de oorlog niet gewonnen wordt. Toch blijft die revolutie vaag. Orwell trekt zich terug op een schijnbaar zwaktebod: 'Behave decently'. Orwell's revolutie is geen revolutie van de barricaden, maar een pleidooi voor een ontwikkeling, gehouden door een conservatief of in ieder geval uiterst gematigd mens die zijn ogen openhoudt.

Dit 'Behave decently' staat gelijk met een volledige aanvaarding van de bestaande democratische staatsvorm. Volledig maar geenszins kritiekloos. De democratie als minimum, niet als maximum, zouden de in Ter Braak-geschoolden zeggen. En daarmee een verwerping van iedere maatschappijvorm die menselijke waardigheid onmogelijk maakt. Orwell's totalitarisme these is geboren.

De vergelijking Ter Braak-Orwell dringt zich op. In ideeën kwamen ze op een bepaald moment zeker sterk overeen. Maar er is een groot verschil, dat blijkt op het moment dat de oorlog uitbreekt. Ter Braak meende dat het laatste stukje menselijke waardigheid in de dood schuilde. Orwell is een ander type. Hij had tussen de trampers, mijnwerkers en Spanje strijders geleefd. Hij is het type dat iemand een stomp op zijn neus kan verkopen. Vandaar: 'Arm the people... The rifle hanging on the wall of the working class flat or labourer's cottage is the symbol of democracy... It is our job to see that it stays there...'. Orwell sluit zich aan bij de Home Guard,

een soort burgerwacht en is er uiterst actief. Een tijdlang vormde hij met enkele anderen, waaronder Sebastian Haffner, zelfs een War Aims Group.

Van de 4 delen *Essays and Letters* van Orwell gaan er drie over de jaren tussen 1940 en 1950 en slechts één over de periode 1920-1940. Dit is begrijpelijk. Vanaf 1940 is Orwell als schrijver min of meer gevestigd. Hij publiceert nu geregeld in Horizon, het invloedrijke blad dat Cyril Connolly onder zijn hoede had.

> Voor de oorlog en vooral voor de Boerenoorlog was het het hele jaar door zomer. Ik ben me er heel goed van bewust dat dit een waanidee is. Ik probeer u alleen maar te vertellen hoe alles bij me terugkeert. Wanneer ik mijn ogen dichtdoe en aan Lower Binfield denk op ieder tijdstip voor mijn - zeg - achtste levensjaar, dan herinner ik me altijd zomers weer. Dan zie ik het marktplein gedurende etenstijd, met een wat slaperige, stoffige stilte over alles heen en het paard van de vrachtrijder met zijn neus diep in zijn voederzak, tevreden knabbelend. Of het is een hete namiddag op de grote, groene en rijke weiden om het stadje of omstreeks de schemering op het weggetje achter de volkstuintjes, waar een geur van pijptabak en avond- bloemen door de heg zweeft (*Coming up for air*).
>
> Plotseling stond hij op kort, verend gras, op een zomeravond toen de schuinvallende zonnestralen de grond vergulden. Het landschap waarnaar hij keek keerde zo dikwijls in zijn dromen weer, dat hij er nooit helemaal zeker van was of hij het al dan niet in de werkelijke wereld had aanschouwd. Wanneer hij er bewust aan dacht, gaf hij het de naam van Gouden Land. Het was een oude weide vol konijnenholen, met een voetpad er dwars doorheen en hier en daar een molshoop. In de ongelijke heg aan de overkant van het veld deinde de takken der olmen heel zachtjes in het koeltje... (*1984*)
>
> Bijna al de belangrijke dichters van de jaren ‘30 behoorden tot de “zachtgekookte” en vrijgevochten middenklasse en waren bovendien te jong om diepgaande herinneringen te hebben aan de Eerste Wereldoorlog. Voor dat soort mensen liggen zuiveringen, geheime politie, standrechtelijke executies, gevangenschap zonder vorm van proces enzovoort te ver van hun bed om afschrikwekkend te kunnen zijn. Zij kunnen het totalitarisme slikken, precies omdat ze alleen maar met het liberalisme ervaring hebben’. (*Inside the whale*).
>
> Deze oorlog zal, tenzij we worden verslagen, de meeste klasseprivileges uitwissen. Er zijn iedere dag minder mensen die willen dat ze blijven voortbestaan. Maar we behoeven niet bang te zijn dat het leven in Engeland zijn eigenaardige boeket zal verliezen als het patroon verandert... De vriendelijkheid, de hypocrisie, de onnadenkendheid, de eerbied voor de wet en de afschuw voor uniformen zullen blijven bestaan, samen met de niervetpasteien en de nevelige luchten.
> Er is een zeer grote ramp voor nodig, bijvoorbeeld een langdurige bezetting door een vijand, om een nationale cultuur te vernietigen. De Effectenbeurs zal worden afgebroken, de ploeg met paarden zal plaatsmaken voor de tractor, de landhuizen zullen vacantiekampen voor kinderen worden, de sportwedstrijden tussen Eton en Harrow zullen in vergetelheid raken, maar Engeland zal toch Engeland blijven, een onsterfelijk dier dat zich uitstrekt in verleden en toekomst en net als alle levende dingen de kracht heeft om te veranderen in iets onherkenbaars

en toch gelijk te blijven (*The Lion and the Unicorn I: England your England*).

En ook in andere bladen duikt zijn naam geregeld op. Na 1940 is er met andere woorden veel meer van hem bekend dan in de jaren daarvoor. Toch is dit jammer, want Orwell's ‘grote tijd’ lag vóór de oorlog. Op zijn twee bestsellers, *Animal Farm* en *1984*, na schreef hij al zijn romans in de jaren '30 en dateren ook zijn belangrijkste essays uit die periode. Natuurlijk, na 1940 schrijft hij *The Lion and the Unicom* nog; het essay over Burnham en de revolutie van de managars, dat zo curciaal is voor een goed begrip van *1984;* het verhaal over *Gullivers Travels* en de herinneringen aan de Prep school. Maar zijn denkwereld is op dat moment gevormd: het nieuwe bestaat uit een uitdieping van het oude.

Orwell had niet alleen het uiterlijk van een martelaar, ook zijn loopbaan rechtvaardigt die twijfelachtige erenaam. Hij is in 1940 dan wel zogenaamd ‘gevestigd’, maar dat wil nog niet zeggen dat de lange periode van financiële zorgen voorbij is. Het blijft sappelen, temeer omdat het leven van een free-lancer in oorlogstijd blijkbaar extra moeilijk is. Hier komt nog bij dat Orwell zich graag voor zijn land in wil zetten, maar medisch te zwak bevonden wordt. Een zoveelste teleurstelling.

Naast Connolly's Horizon krijgt ook Tribune vanaf 1940 regelmatig bijdragen van Orwell. In mei 1940 gaat hij ook voor Time and Tide werken, een wat zouteloos blad volgens Crick, dat ‘voor niemand schreef’. In de *Essays and Letters* is dat ook te zien: er staan nauwelijks artikelen in die in dit tijdschrift gepubliceerd werden. Vanaf januari **1941** levert Orwell ook geregeld bijdragen aan de Partisan Review, het invloedrijke Amerikaanse tijdschrift onder redactie van mensen als Philp Rahv en Lionel Trilling. Voor Partisan Review schreef Orwell zogenaamde ‘London letters’, brieven waarin hij vertelde over de Engelse hoofdstad in oorlogstijds. De apocalyptische sfeer is in de eerste brief goed te merken, al wordt hij gedomineerd door een soort ‘hoop van de wanhoop’: we leven ‘als dieren die de toekomst niet kunnen voorzien zolang er een beetje voedsel en een plaatsje onder de zon is’.

Halverwege 1941 gaat Orwell voor de BBC werken. Veel meer dan enkele foto's en een sporadische tekst is hiervan niet overgebleven. Op die foto's staat onveranderlijk een knots van een microfoon afgebeeld en daaromheen een groepje mensen. Tussen hen een afwezig glimlachende George Orwell... ‘Het was voornamelijk oorlogswerk’, zegt Crick over de BBC-activi- teiten. ‘Dichtbij de propaganda’. Veel invloed zal die propaganda niet gehad hebben, want Orwell was aangesloten bij de sectie die programma's voor India moest verzorgen. En een onderzoek, gehouden tijdens de oorlog, wees uit dat de uitzending op een tijdstip plaatsvindt dat niemand luisterde; dat de straling te zwak was; en dat de potentiële luisteraars geen toestel bezaten. Orwell krijgt langzaam in de gaten dat dit zo is. In zijn afscheidsbrief aan de BBC zegt hij dan ook, dat hij het zonde vindt om zijn energie en het geld van de BBC te verspillen. We zijn dan wel in september **1943.** De twee tussenliggende jaren hebben weinig opgeleverd. In totaal drie essays, die de moeite van het herlezen waard zijn: ‘The art of Donald McGill,’ over de gelijknamige karikaturist (opgenomen in Pri- vé-domein); het retrospectief over de Spaanse Burgeroorlog; èn een essay over poëzie en de microfoon. Een schrale oogst!

Vlak nadat hij zijn baan bij de BBC opgezegd heeft, begint Orwell voor Tribune te werken, de Labourkrant die in het midden van de jaren '30 tegelijk met de Left Book Club opgericht was. Hij wordt er literair redacteur, een baantje waarvoor hij naar eigen zeggen maar matig geschikt is. Het valt hem vooral moeilijk om ongevraagde manuscripten terug te zenden. Anecdotes vertellen dat hij in zo'n geval soms wat

geld in de enveloppe deed. ‘Het is de vraag’, zo schreef hij, ‘of je iemand met een lange ervaring als free-lance journalist een rubriek moet laten beheren. Het is zoiets als een veroordeelde uit de cel halen en tot gevangenisdirecteur benoemen’.

Iets meer dan een maand na de indiensttreding bij Tribune begint Orwell met de column die hem beroemd zou maken bij diegenen die hem nog niet kenden. ‘As I please’ noemt hij die stukjes. Voor sommige oude rotten in de Engelse arbeidersbeweging is Orwell - aldus Crick - altijd nog de schrijver van die columns. Veeleer dan de bestseller-auteur van *Animal Farm* en *1984*.

April 1940.

Ik breng graag ervaren meisjes naar huis.
Maar ik ben niet ervaren.
Je bent ook nog niet thuis.
Rechter: ‘U draait eromheen, mijnheer. Hebt u wel of niet met deze vrouw geslapen?’
Gedaagde in echtscheidingsproces: ‘Ik heb geen oog dichtgedaan, edelachtbare.’
Een hele categorie van humor die tot omstreeks 1800 een integraal onderdeel van onze literatuur vormde, is geslonken tot deze slecht getekende kaarten, die op de grens van onwettigheid voortleven in de etalages van goedkope kantoorboekhandels. Het hoekje van het mensenhart waaraan zij uitdrukking geven zou zich gemakkelijk in ergere vormen kunnen manifesteren, en wat mij betreft: ik zou het jammer vinden als ze verdwenen (*The art of Donald McGill*).

Bijna tegelijk met zijn nieuwe baan begint Orwell weer te schrijven. Dit werd *Animal Farm* en een bestseller. '*Animal Farm* was het eerste boek waarin ik geheel bewust probeerde om politieke en artistieke doeleinden tot één geheel te maken', zou Orwell er zelf over zeggen. Hij voltooit het boekje in februari **1944.** Het zou echter nog $1^1/_2$ jaar duren, voordat het verscheen. Alle uitgevers erkenden de kwaliteit ervan, maar niemand durfde het uit te geven uit angst de ò zo gevoelige Russen-bondgenoten te beledigen.

De belangrijkste gebeurtenis in 1944 is voor Orwell de adoptie van een zoon, Richard genaamd. Foto's uit de laatste jaren van zijn leven tonen hem keer op keer met het jochie op zijn arm. Talloze uitspraken wijzen erop dat Orwell - een man voor wie het werk boven alles ging - verzot is op het kind. Zeer waarschijnlijk heeft dit iets te maken met de dood van Eileen aan het eind van de oorlog. Alleen het kind bond hem nog aan iets. Bovendien: na alle teleurstellingen en in al zijn pessimisme is dit kind - met zijn beesten - het enige dat hem nog enige vrolijkheid verschaft.

Orwell en zijn zoon Richard in Cononbury.

In de tweede maand van **1945** geeft Orwell zijn baan bij Tribune op. Hij reist niet lang hierna naar Frankrijk als oorlogscorrespondent voor The Observer. In Parijs ontmoet hij ondermeer Hemingway en Ayer. In Keulen krijgt hij niet lang hierna het bericht van de dood van Eileen, gestorven onder verdoving tijdens een operatie. Orwell zou er - aldus de verhalen - vrij laconiek op gereageerd hebben. Waarschijnlijker is dat hij na al zijn ervaringen met de dood gewoon zijn verdriet voor zichzelf hield.

De dood van Eileen brengt Orwell korte tijd terug in Engeland. Daarna gaat hij weer terug naar Parijs.

De karikaturen van Donald McGill.

Barnhill, Orwell's huis op het eiland Jura.

Enkele maanden later wordt *Animal Farm* gepubliceerd. De reacties zijn juichend, de verkoop nog beter. Bij die reacties zijn enkele kanttekeningen te plaatsen. Ze zijn - hoe lovend ook - zeker niet alle een compliment voor de schrijver. Vooral diegenen die de achtergrond van Orwell niet kennen, lezen het als een literair-satirisch tractaat van antirevolutionaire strekking. Dat in dit boek, net als in *1984*, daarentegen hoop in het socialisme uitgesproken werd, komt bij vooral Amerikaanse recensenten niet op. *Animal Farm* is een waarschuwing

voor tendensen in het socialisme; geen literair pamflet *tegen* het socialisme. Daarom ook wordt het boek in de linkse pers negatief ontvangen. Orwell is en was een buitenstaander. Dat wordt en werd hem niet in dank afgenomen.

Met de publicatie van *Animal Farm* wordt Orwell beroemd en betrekkelijk welvarend. Zijn leven is er echter nog steeds niet veel aangenamer op geworden: hij leeft alleen met zijn zoontje en een hulp. Ook met zijn gezondheid blijft het kwakkelen.

De financiële onafhankelijkheid geeft Orwell de mogelijkheid een lang gekoesterde droom in vervulling te brengen. Hij verdwijnt uit het drukke stadsleventje en trekt zich terug op het platteland en wel op het eiland Jura in de Hebriden. Bij nader inzien zou dit een onbewuste poging tot zelfmoord zijn: na alle barre ervaringen tussen Birma en de Tweede Wereldoorlog doet de kou en het gebrek aan comfort in Schotland hem de das om. Nog niet meteen, maar wel spoedig.

Orwell merkt nu zelf ook wel dat het hem niet goed gaat. Tot nu toe was hij altijd eigenwijs geweest waar het zijn gezondheid betrof. Maar vanaf april **1946** neemt hij een lange tijd rust.

In augustus van dit jaar begint hij aan het boek dat zijn laatste zal blijken te zijn. ‘Not his last will and testament’, zoals Crick in een lezing eens zei, ‘but just the last book the poor fellow happened to write before the poor fellow happened to die’. Een zin om in te lijsten! Ongeveer een jaar later sluit Orwell de eerste versie van het manuscript af. Ongeveer tegelijkertijd schrijft hij zijn herinneringen aan de Prep school, *Such such were the joys.*

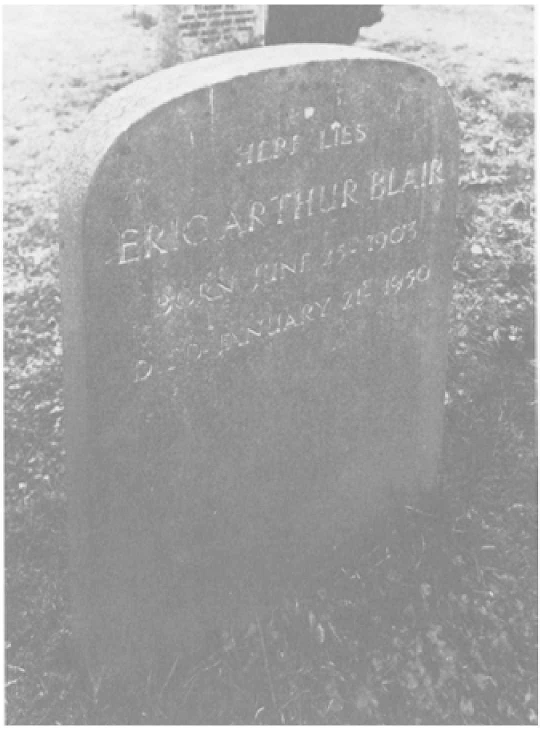
Orwell komt tijdens zijn verblijf op Jura slechts zo nu en dan in Londen. Het leven op de Hebriden valt om nog een andere reden dan de kou niet mee: aanhoudend zijn er mensen over de vloer en dat moet Orwell in zijn zelfgekozen isolement behoorlijk gestoord hebben.

Vlak voor kerstmis **1947** belandt hij in een ziekenhuis bij Glasgow. Hij blijft er meer dan een half jaar. Van publiceren is natuurlijk nauwelijks meer sprake, maar toch voltooit hij in **1948** nog het boek dat hem wereldberoemd zou maken. Het verschijnt in juni **1949** en is meteen een groot succes. Bijna direct ontbrandt er een strijd over de bedoeling van het boek en die is tot op heden doorgegaan. Slechts korte tijd heeft Orwell zich in die strijd kunnen mengen, ondermeer door aan zijn uitgever een persbericht te dicteren, waarin gesteld wordt dat 7984 een parodie is, geen voorspelling. De schrijver wilde ermee alleen betogen dat zoiets zou kunnen gebeuren. Niet dat het ook zou gebeuren!

In september **1949** krijgt Orwell opnieuw een hevige ziekte- aanval. Hij zou er niet meer van genezen. Wel zou hij een maand later nog trouwen met de voormalige assistente van Cyril Connolly, Sonia. Jarenlang was zij de lastige executeur testamentair van een schrijver over en van wie honderden meer wilden weten.

In de eerste maand van **1950** sterft Orwell aan long tbc. Hij is dan 46 geworden.

Sonia Orwell op het kantoor van Horizon, kort na haar huwelijk met Orwell in oktober 1949.



Orwell's graf, Sutton Courtenay, Birkshire.

Maung Htin Aung
Orwell in Birma

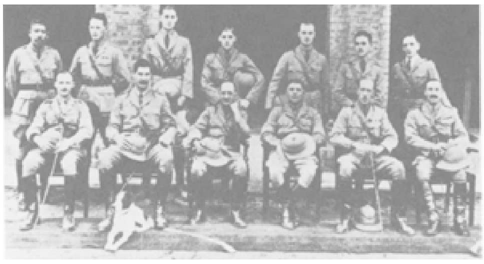
In de lange geschiedenis van de Engels-Birmaanse betrekkingen, die in 1752 begonnen toen de eerste Britse gezant van de East India Company stijfjes in zijn uniform voor de Birmaanse koning knielde en in 1948 eidigden toen de laatste Britse gouverneur van Birma het land vanaf een oorlogsschip dat langzaam de haven van Rangoon uitvoer vaarwel zwaaide, was de donkerste periode (afgezien uiteraard van de feitelijke oorlogsjaren, namelijk 1824-1826, 1852 en 1885) die van 1919, toen de Indiase Regerings Wet werd aangenomen, tot 1930, toen er een boerenopstand tegen de Britse overheersing uitbrak. Voor 1919 waren de Engelsen en Birmanen vrienden en na 1930 waren ze politieke tegenstanders; maar in die donkere periode van 1919 tot 1930 waren ze bittere vijanden met een diepe verachting voor elkaar. George Orwell, toen nog bekend als Eric Arthur Blair, woonde en werkte in die hachelijke periode in Birma en zijn *Burmese Days*, voor het eerst gepubliceerd in 1934, is vermomd als roman een waardevol historisch document, want het boek geeft een levendig beeld van de spanningen die in Birma heersten, en van de wederzijdse achterdocht, wanhoop en af keer die de Engels-Birmaanse betrekkingen als direct gevolg van de Indiase Regerings Wet, die een eind aan de reeks hervormingen in Birma maakte, vertroebelden. Orwell beschouwde het boek zelf als een documentaire, zoals blijkt uit een brief die hij in 1946 aan F. Tennyson Jesse schreef, een sentimentele romanschrijfster uit de Birmaanse literaire wereld:

> ‘In uw boek zegt u niets over de economische uitbuiting van uw land... en hoewel u er wel melding van maakt, verzacht u het sociale wangedrag van de Britten en de wrijvingen die dat tijdens een lange periode veroorzaakte... We hebben Birma beter behandeld dan we andere landen behandeld hebben, maar over het algemeen is het een onverkwikkelijke geschiedenis... Heeft u mijn roman over Birma (*Burmese Days*) gelezen? Ik moet zeggen dat het in sommige opzichten niet helemaal eerlijk en in de details soms onnauwkeurig is, maar voor het grootste deel is het zonder meer een verslag van wat ik gezien heb.’

Eric Arthur Blair was nog zeer jong toen hij zich op 27 november 1922 in Rangoon voor een functie bij de Indian Imperial Police meldde, want hij was toen net negentien jaar. De Indian Imperial Police stond kwa rang en status net onder de Indian Civil Service, maar om bij de Indian Civil Service te kunnen komen, had Blair drie jaar in Cambridge moeten studeren om er een graad te behalen en daarna had hij nog een jaar moeten wachten om zich op het vergelijkende examen voor te bereiden. Net als een op proef aangestelde nieuweling bij de ICS had ook een nieuweling bij de Imperial Police het voorrecht zelf te kiezen in welke Indiase provincie hij gestationeerd wilde worden, en Blair koos Birma, dat in die dagen een provincie van het Indiase Keizerrijk was, ongetwijfeld omdat, zoals hij dat in een tweede brief aan juffrouw Tennyson Jesse uitdrukt: ‘Ik met dit land een familieband heb die zich over drie generaties uitstrekt. Mijn grootmoeder woonde veertig jaar in Birma.’

Toen hij in Rangoon aankwam, moet Blair ervan gedroomd hebben een ‘wereldrijkstichter’ te worden en verheugde hij zich op jaren van hard werken temidden van het ‘eenvoudige en vriendelijke Birmaanse volk in het prachtige land Birma’. Hierbij dacht hij ongetwijfeld aan Kiplings ‘Mandalay’ en met name aan de volgende regels:

By the old Moulmein Pagoda, lookin eastward to the sea, There's a Burma girl a-settin', and I know she thinks o' me; For the wind is in the palm-trees, and the temple-bells they say:
'Come you back, you British soldier; come you back to Mandalay!'



Officieren van de keizerlijke politie in Birma. Mandalay, 1923. Orwell derde van rechts staand.

Maar toen hij naar de politieschool in Mandalay werd overgeplaatst en in de Gouden Stad aankwam, trof hij de tempels er duister en stil, en de stad gespannen, omdat in de voorafgaande maand een Keizerlijke politieagent bij een gevecht met een met messen zwaaiende monnik zijn neus had verloren. Wat was er met de zachtaardige en vrome monniken gebeurd waar hij zoveel over had gelezen? Trouwens, waar waren de bekoorlijke Birmaanse meisjes? Ze liepen over de markten en door de straten, schreeuwden leuzen tegen de Britse regering en wierpen met minachtende gebaren hun schildpadkammen weg, want het Birmaanse woord voor 'schildpad' was gelijk aan het Birmaanse woord voor 'Engels'. Net als de prins uit het Birmaanse sprookje die er opeens achterkomt dat de lieftallige maagd in zijn armen in werkelijkheid een vermomde menseneetster is, moet Blair geschrokken en vol afschuw voor Birma en de Birmanen zijn teruggedeinsd. Hij moet kwaad op zichzelf zijn geweest, op de boeken over Birma die hij had gelezen en ook op het Birmaanse volk. Derhalve stelde hij zich in zijn roman *Burmese Days* ten doel het conventionele beeld van Birma als een groen en plezierig land, en van de Birmanen als een vriendelijk, onbezorgd en naïef volk, te vernietigen. De sleutel tot de stemming van de roman steekt in het citaat uit As *You Like It*, dat op de titelpagina is afgedrukt:

... this desert inaccessible,
Under the shade of melancholy boughs.

Door de hele roman heen benadrukt Orwell de lelijkheid van het Birmaanse landschap, het afstotende uiterlijk van de Birmaanse mannen en vrouwen, en de laagheid van hun karakters. Om een voorbeeld te geven: bij de beschrijving van de Birmaanse dans, die door Engelse schrijvers en kunstenaars als elegant en geraffineerd werd geroemd, legde Orwell opzettelijk het accent op de potsierlijke elementen ervan. Ondanks zichzelf hield hij toch van het Birmaanse Land en hij voerde een wanhopige strijd om aan haar verleidelijke omhelzing te ontsnappen. Zo bekent hij in *The Road to Wigan Pier.* 'Ik heb gemerkt dat iets wat me aanvankelijk uitermate raar voorkomt me over het algemeen uiteindelijk fascineert, zelfs al blijf ik het verafschuwen. Het landschap van Birma, dat me toen ik er vertoefde zo'n afschuw inboezemde dat het de omvang van een nachtmerrie aannam, bleef achteraf zo door mijn hoofd spoken dat ik gedwongen was er een roman over te schrijven om het van me af te kunnen zetten.' In hetzelfde boek geeft hij eveneens toe dat hij zich door de gratie van hun lichamen en hun ongedwongen, vriendelijke omgang tot het Birmaanse volk aangetrokken voelde. Op latere leeftijd zag Orwell dan ook in dat het een fout van de Engelsen was om zo'n romantische kijk op Birma en het Birmaanse volk te hebben, en dit was ook de reden waarom hij het zo hevig oneens was met sentimentele romanschrijfsters als Tennyson Jesse. Niettemin deelde hij

in de eerste jaren van zijn aanstelling als Engels ambtenaar in Birma de opvattingen en anti-Birmaanse vooroordelen van zijn tijdgenoten. Pas tegen het eind werd hij zich

bewust van de aspiraties van de Birmaanse nationalisten en begon hij zijn positie ‘als een radertje in de imperialistische machinerie’ te haten, waarop hij in 1927 zijn ontslag nam.

Zoals Orwell in *Burmese Days* schrijft, bestond daar in zijn tijd een muur van rascistische vooroordelen, die harder dan graniet tussen de Engelse en Birmaanse ambtenaren was opgetrokken. Maar deze muur was recent en nog maar een paar maanden oud toen de jonge Blair erop stuitte. Er kan geen twijfel over bestaan dat de Birmanen in het begin, al waren ze gebelgd over de Engelse overheersing, de Engelse ambtenaren als individuen wel mochten, en de Engelsen vonden op hun beurt het land en de bevolking aantrekkelijk; Kipling vertolkte in ‘Mandalay’ zuiver de mening van zijn tijdgenoten. Na een verblijf in de dichtbevolkte en droge landstreken van India, troffen ze in Birma een ‘groener en frisser land’ en na hun ervaringen met de strenge beperkingen van het kastenstelsel en de godsdienstige druk die Hindoes en Moslims op de Indiase samenleving uitoefenden, waren de Engelse ambtenaren verrast en verheugd over de open en bijna klassenloze aard van de Birmaanse samenleving met zijn eeuwenoude eerbied voor de waardigheid van het individu en de gelijkheid van alle mannen en vrouwen. Zelfs de trotse veroveraar van Ava, lord Dufferin, verheerlijkte, hoewel hij bij zijn staatsbezoek aan Mandalay in 1886 door de Birmanen met duistere blikken werd ontvangen, in een brief aan een vriend in Engeland de gratie, bekoorlijkheid en vrijheid van de Birmaanse vrouwen. Deze vroege Engelse ambtenaren gingen vrijelijk als sociaal gelijken met de Birmanen om. Ze leerden de Birmaanse taal en kwamen al spoedig tot begrip en waardering voor de Birmaanse zeden, gewoonten en opvattingen. Er vond zelfs een aantal huwelijken tussen Engelse ambtenaren en Birmaanse vrouwen plaats. Maar in de tijd van Blair was er een eind aan deze verbroedering gekomen, geen fatsoenlijke Birmaanse vrouw zou zich nog met een Engelse ambtenaar inlaten en de Engelse ambtenaren waren van hun kant niet in een vriendschap met Birmanen, mannen noch vrouwen, geïnteresseerd. Zo waren er alleen nog schunnige verhoudingen mogelijk, zoals die in *Burmese Days* tussen de held en zijn dienstbode-maïtresse.

De reden voor deze veranderde houding van de Engelse ambtenaren ten opzichte van het Birmaanse volk was hun ergernis over het feit dat zo'n vriendelijk en eenvoudig volk het in zijn hoofd durfde halen van politieke vrijheid te dromen. De jonge Blair was het hier in 1922 zeer waarschijnlijk mee eens, maar niet de Orwell die in *Burmese Days* als volgt over de assistent-resident schrijft: ‘De heer Macgregor verstijfde bij het woord “nikker”, dat in India een negatieve klank heeft. Hij had geen vooroordelen jegens oosterlingen; integendeel, hij was dol op ze. Zolang hun maar geen vrijheid werd gegeven, vond hij hen het vriendelijkste volk ter wereld.’

Toen in 1885 als gevolg van de derde Engels-Birmaanse oorlog heel Birma onder Engelse heerschappij kwam, mochten de Birmanen, hoewel ze nog van de klap wankelden, verwachten dat hun land een protectoraat of een aparte kolonie met een eigen identiteit zou worden. Daarom waren ze ontsteld en voelden ze zich diep beledigd toen de Britten Birma tot een provincie van India maakten. In menig afgelegen dorp kwamen de eenvoudige boeren in opstand, hoewel ze, omdat ze slechts met zwaarden en stokken bewapend waren, makkelijk gepakt en opgehangen konden worden. Maar in de steden was de bevolking bereid de Engelse opvoeding en het Engelse liberalisme een kans te geven en ze stuurden hun zonen en dochters naar de regeringsscholen, vervolgens naar het Rangoon College en ten slotte naar de Inns of Court, waar ze tot advocaat werden opgeleid. Deze jonge advocaten kwamen met bewondering voor de Britse democratische instellingen terug naar Birma. Terwijl ze Engeland trouw bleven, hoopten ze met hun werk tenminste een

kleine mate van politieke vrijheid te kunnen bewerkstelligen. Maar toen de Montagu-Chelmsford commissie werd benoemd, bleek dat Birma, hoewel het een provincie van India was, door de commissie buiten beschouwing zou worden gelaten. In hun wanhoop zonden de jonge Birmaanse liberalen ijlings een onofficiële delegatie naar Delhi. Edwin Montagu vermeldt in zijn verslag dat de Birmaanse afgevaardigden in hun kleurrijke kleding buitengewoon hoffelijk en charmant waren, maar hij adviseert niet dat het stelsel van hervormingen dat aan de rest van India wordt toegestaan ook voor Birma moet gelden. Dus toen het Parlement van Westminster de Indiase Regerings Wet van 1919 aannam, viel Birma er buiten.

In Birma stak een storm van protesten op, resulterend in een boycot van alle Engelse goederen. Jonge boeddhistische monniken betraden voor het eerst in de Birmaanse geschiedenis de politieke arena en liepen met kleine rottingen rond om iedereen die ze op het gebruik van Engelse produkten betrapten, een pak ransel te geven. Toen kreeg in 1920 het Rangoon College de status van een volwaardige universiteit. Op papier zou de nieuwe universiteit een internaat worden naar het voorbeeld van Oxford en Cambridge. Maar voor de nationalisten scheen de werkelijke bedoeling duidelijk: de regering was vastbesloten te voorkomen dat de Universiteit van Rangoon een tweede Calcutta zou worden met losgeslagen studenten die om politieke rechten en hervormingen roepen, en in plaats van de universiteit in de voorgenomen instelling te veranderen zou er geen liberaal onderwijs worden gegeven, maar zou de Birmaanse jeugd er discipline, gehoorzaamheid en trouw worden bijgebracht. Het gevolg was een staking door de studenten aan de nieuwe universiteit, die al spoedig op alle scholen oversloeg en tot een landelijke beweging voor politieke vrijheid uitgroeide. Er werden massaal studenten van verder onderwijs uitgesloten, ouders die toevallig in overheidsdienst waren, werden streng berispt wegens het niet in de hand houden van hun zonen en dochters, en de regering speelde zelfs met de gedachte de hulp van het leger in te roepen om de stakende studenten in de schoolbanken terug te drijven. Maar de nationalistische koorts hield onverminderd aan en de regering zag zich al spoedig gedwongen concessies te doen, alle uitsluitingen ongedaan te maken en de Universiteit Wet te wijzigen. De staking werd beëindigd, maar veel van de stakende leerlingen weigerden naar de regeringsscholen terug te gaan en voor hen werden in het hele land particuliere scholen, onder de naam Nationale Scholen, opgericht. Ook werd er een Nationale Universiteit gesticht, maar omdat de geldmiddelen ontbraken om met de Universiteit van Rangoon te kunnen concurreren, kwijnde deze alweer snel weg.

In 'Shooting an Elephant' en *Burmese Days* beschrijft Orwell hoe de 'grinnikende gele gezichten' van jonge Birmaanse studenten iedere Engelsman spottend aankijken; de Engelse ambtenaren hebben de Birmaanse jongens en meisjes hun deelname aan de grote nationale staking van 1920 duidelijk nooit vergeven. In *Burmese Days* haat Ellis, een van de hoofdpersonen, alle gekleurde mensen, vooral de Birmanen. Op een dag passeert hij een groep Birmaanse jongens die hem naar het schijnt uitlachen en bespotten. Hij wordt kwaad, slaat een van de jongens met zijn wandelstok en brengt hem een verwonding toe die de jongen indirect blind maakt. De andere jongens gaan met keien en bakstenen tot de aanval over, maar Ellis ontsnapt in het heiligdom van zijn kantoor. Dit incident is gebaseerd op een persoonlijke ervaring van Blair. Het gebeurde in november 1924. Ik was een eerstejaarsstudent aan de Universiteit van Rangoon en Blair deed dienst in een klein stadje aan de andere kant van de rivier niet ver van Rangoon. Op een middag om een uur of vier toen het voorstadstation Pagoda Road krioelde van de schoolkinderen en studenten, kwam Blair de trap af om de trein naar het Mission Road station te nemen waar zich de exclusieve Gymkhana Club in de buurt bevond. Een van de jongens die met zijn vrienden aan het stoeien was, botste per ongeluk tegen de lange, magere Engelsman op, die een lelijke val van de trap maakte. Blair was woedend en hief de zware wandelstok die hij bij zich had op om de jongen op

zijn hoofd te slaan, maar hij wist zich te beheersen en sloeg hem op zijn rug. De jongens protesteerden en een paar studenten, waaronder ook ik, omringden de kwade Engelsman. Al waren we dan studenten, veel ouder dan de schoolkinderen waren we niet, want de toelatingsleeftijd voor de universiteit was zestien. De trein reed binnen en Blair stapte in een eersteklascoupé. Maar anders dan in India zijn eersteklaswagons nooit voor inlanders verboden en enkele van ons hadden eersteklaskaartjes. Het bekvechten tussen Blair en de studenten werd voortgezet. Gelukkig bereikte de trein zonder verdere ongelukken het Mission Road station en Blair stapte de trein uit. Hij moet vaak hebben nagedacht over de tragische gevolgen die het incident had kunnen hebben als hij zich niet had weten te beheersen. Blair dacht hierbij natuur-

lijk alleen aan de algemene opstelling van zijn Engelse tijdgenoten tegenover de Birmaanse studenten, vooral die van de Nationale Scholen. Deze zou in de latere geschiedenis van de Engels-Birmaanse betrekkingen nog ernstige gevolgen hebben, omdat de zuiver pro-Birmaanse Nationale Scholen geleidelijk anti-Engels werden en het merendeel van de leiders van de nationale vrijheidsbeweging van na 1930 kwam van deze scholen. In 1924 was U Nu net van een Nationale School naar de universiteit gegaan, generaal Aung San, U Ba Swe en U Kyaw Nyein zaten in de middelste klassen van de Nationale Scholen in hun geboorteplaatsen en generaal Ne Win zat op een regeringsschool omdat de Nationale School in zijn geboorteplaats gesloten was.

De Universiteit van Rangoon kwam nooit helemaal over de eerste slag heen die door de staking van 1920 was toegebracht en werd als een buitenlandse instelling gezien. Als de Engelse professoren (er waren geen Birmaanse) geschoolde onderwijzers waren geweest, hadden ze hun studenten zodanig kunnen vormen dat deze minder vijandig tegenover de Engelsen zouden staan zonder dat ze direct hun nationalistische opvattingen hadden hoeven aanpakken. Helaas maakten de professoren deel uit van de Imperial Educational Service en ze beschouwden zichzelf meer ambtenaren dan leraren. Ze bleven gereserveerd tegenover hun studenten en gedroegen zich alsof ze zich voor de staking van 1920 wilden revancheren. De kloof tussen de professoren en de studenten werd steeds groter tot in 1931 de *Thakin*-beweging in de slaapzalen van de universiteit ontstond. De strenge en onbuigzame houding van de Engelse professoren resulteerde in een tweede oproer, de universiteitsstaking van 1936, die ermee eindigde dat detwee studentenleiders Maung Aung San en Maung Nu tot de *Thakin*- beweging toetraden.

De nationale eis om hervormingen werd hoe langer hoe dringender en in 1923 was het Parlement van West minster ten slotte gedwongen de bestuurshervormingen ook in Birma door te voeren. Maar deze vertraging was fataal voor het succes van de hervormingen, omdat in deze tijd de nationale leiders in India zelf al ontevreden met de uitwerking van de hervormingen waren. In Birma kregen enkele liberale leiders bedenkingen en waren niet meer zo enthousiast; ze begonnen zich af te vragen of hun vertrouwen in de bedoelingen van de regering nog wel gerechtvaardigd was. Dus toen deverkiezin- gen werden gehouden, was het land verdeeld in een groep die in samenwerking met de Britse regering de hervormingen wilde doorvoeren en een groep die dat niet wilde. Een van de resultaten van de hervormingen was dat de jonge Birmanen nu direct in Keizerlijke dienst konden treden. Er werden ook oudere Birmaanse ambtenaren van de gewestelijke diensten bevorderd. Zo werd de Engelse ambtenaren de mogelijkheid geboden hun Birmaanse collega's op voet van gelijkheid te begroeten. In plaats daarvan toonden ze zich haatdragend. Ze keken op de oudere Birmanen die naar hogere posten bevorderd waren, neer en beschouwden hen als ouderwets en corrupt, en de jonge Birmanen die direct werden aangesteld, vonden ze arrogant en eigenwijs. Dit vindt zijn weerspiegeling in *Burmese Days* wanneer Orwell de oude Birmaanse magistraat tot de schurk van het stuk maakt en hem als corrupt, wreed, ambitieus en een intrigant afschildert, die als een tiran overde eenvoudige dorpsbewoners in zijn gewest heerst.

Als een van de gevolgen van het nieuwe beleid naar aanleiding van de hervormingen eist de Engelse gouverneur van de exclusieve Europese clubs in de verschillende gewesten dat ze een of twee oudere Birmaanse ambtenaren als lid toelaten. Dit werd door de Engelse ambtenaren als een enorme concessie beschouwd. De jonge Blair was het hier duidelijk mee eens, want in *Burmese Days* wordt toelating tot de gewestelijke Europese clubs als de hoogste ambitie van alle Birmaanse ambtenaren gezien. In werkelijkheid was dat niet het geval. Op het

moment dat de instructies van de gouverneur over heel Birma uitgingen, waren de Birmaanse ambtenaren die de leeftijd hadden om voor een lidmaatschap van de clubs in aanmerking te komen al ver over de vijftig en omdat ze niet in het buitenland waren opgeleid beschouwden ze het Europese clubleven als frivool en pure tijdverspilling. Mijn vader, U Pein (de Birmanen kennen geen achternamen) die in 1923 toegevoegd gewestelijk magistraat van Pegu was, was de eerste Birmaan die lid van een gewestelijke club werd en ik kan me nog heel goed het wrange gezicht herinneren dat hij trok toen hij de brief van de voorzitter van de club ontving waarin deze hem van zijn verkiezing op de hoogte stelde; mijn vader ging maar eens in de maand naar de club en heeft het altijd als een vervelende sociale plicht beschouwd.

Orwell in latere dagen met een Burmees zwaard.

De richtlijnen van de gouverneur golden niet voor de Gymkhana Club in Rangoon. Birmaanse ambtenaren die direct tot de oudere diensten waren toegetreden waren ontstemd over het feit dat terwijl hun Engelse collega's, net zo jong en zo groen als zijzelf, gevraagd werden lid van de club te worden, zij nooit werden gevraagd omdat ze geen Europeanen waren. Mijn oudste broer, U Tin Tut, die als eerste Birmaan een directe aanstelling bij de Indian Civil Service had gekregen, had in 1924 een pijnlijke ervaring. De Gymkhana Club bracht altijd een sterk rugbyteam op het veld, maar omdat de Birmanen nooit iets van deze sport hadden willen weten, had het Gymkhanateam gewoonlijk maar één tegenstander, een team van het Engelse regiment dat in Rangoon was gelegerd. Dat jaar waren er evenwel niet genoeg spelers van het regiment en hun team werd aangevuld met reservespelers van de club. Dit team was nogal zwak en een paar spelers vroegen mijn broer om het te komen versterken, iets wat niet zo vreemd was gezien het feit dat hij in Dulwich had gespeeld en later aanvoerder van het rugbyteam van Cambridge was geweest. Zoals gebruikelijk in Birma gingen de spelers inclusief mijn broer al in hun sportkleding naar het veld en tot zover waren er nog geen problemen. Maar na de wedstrijd, toen mijn broer met andere spelers naar het clubhuis liep om zich te douchen en te verkleden, werd zijn weg versperd door de secretaris van de club die naar buiten kwam gerend en hem vertelde dat hij omdat hij geen Europeaan was, het gebouw niet mocht betreden. Uiteraard was dat de laatste rugbywedstrijd die mijn broer ooit heeft gespeeld. Afzonderlijke spelers boden hem hun persoonlijke excuses aan, maar hij ontving geen officiële verontschuldiging, niet van de aanvoerder van de rugbyclub en ook niet van de club zelf. Dit incident veroorzaakte

nogal wat beroering onder de Birmaanse ambtenaren en de Birmaanse kranten aarzelden niet er de nadruk opte leggen dat nu U Tin Tut, die naast zijn lidmaatschap van de Indian Civil Ser-

vice ook tot de Engelse orde van advocaten was toegelaten en officier in het (Brits) Indiase leger was geweest, niet goed genoeg was bevonden om van het voorrecht gebruik te mogen maken in de kleedkamers van de Gymkhana Club te douchen, heel duidelijk naar voren kwam dat de Birmanen door de Engelsen als een minderwaardig volk werden beschouwd; als bewoners van een land dat niet de status van een Dominion had.

De Birmaanse boeren hadden het Britse bewind nooit echt erkend en sinds 1886 waren er sporadisch opstanden geweest. Orwell beschrijft in *Burmese Days* een van deze opstanden, waarbij hij het zinloze en aandoenlijke ervan benadrukt. De rebellen waren slechts met hooivorken en zelfgemaakte vuurwapens bewapend en een paar schoten van de militaire politie deed hen over het algemeen al op de vlucht slaan, waarna de leiders gepakt werden om later wegens verraad te worden opgehangen. De ontwikkelde Birmanen keurden deze opstanden af en probeerden het volk in bedwang te houden. Ze bleven geloven dat politieke vrijheid alleen door onderhandelingen verkregen kon worden. Dit werd door de Engelse ambtenaren als een zwakte gezien. In ‘Shooting an Elephant’ hekelt Orwell de Birmaanse nationalisten vanwege hun gebrek aan ‘moed om zelfs maar een rel te ontketenen’. En in *Burmese Days* maakten de honderden Birmanen die de club hadden belegerd om de uitlevering van Ellis, die de schooljongen had geslagen, te eisen, zich ijlings uit de voeten toen er een paar kogels over hun hoofden werden afgeschoten. De groeiende ontgoocheling van de Birmaanse liberalen over de politieke bedoelingen van de regering en de onenigheid in eigen gelederen verzwakten hun beteugelende greep op de boeren en in 1930 brak er een landelijke boerenopstand uit. Slechts met zwaarden en stokken bewapend dwongen ze de Engelse en Indiase garnizoenen een wapenstilstand af; er moest een hele divisie Britse en Indiase troepen uit India overkomen en zelfs toen kostte het de regering nog twee jaar om de opstand te onderdrukken. In deze ongelijke strijd sneuvelden de boeren met honderden tegelijk en van de overlevenden werd menigeen opgehangen. Bij deze opstand speelde opnieuw de Gymkhana Club een rol. De haard van de opstand bevond zich op zo'n vijftig mijl van Rangoon en na de dagelijkse schermutselingen reden de Engelse regeringsfunctionarissen en legerofficieren in de koele avondlucht naar Rangoon terug om daar in de Gymkhana Club te eten en te dansen. De club deed van zijn kant natuurlijk zijn uiterste best om het de officieren, die speciaal uit India waren overgekomen, zo goed mogelijk naar de zin te maken. Dus iedere avond werd een gala-avond. Als de club meerdere rassen had toegelaten, waren er onder de gasten ook Birmaanse en Indiase politie- en legerofficieren geweest en zouden er ook geen misverstanden zijn ontstaan. Maar nu alleen de Engelse officieren werden vermaakt kreeg het Birmaanse volk de indruk dat de Engelsen de bloedbaden onder de Birmaanse boeren vierden. Door de opstand veranderde de aard van de Birmaanse politiek. De boeren beseften temidden van nederlagen en wanorde dat ze alleen moderne wapens nodig hadden, en de droom om met hulp van wapens een volledige politieke vrijheid af te dwingen begon steeds duidelijker vormen aan te nemen. De Birmaanse liberalen vielen in ongenade en verloren hun leiderschap van de nationalistische beweging. In het ontstane vacuum stapten de jonge *Thakins*, die van de Nationale Scholen kwamen en aan de universiteit gestudeerd hadden, maar nooit in het Westen waren opgeleid. Gekleed in dezelfde houten sandalen en eigengesponnen kleren, waarmee ze zich van de andere studenten onderscheidden, reisden ze van dorp naar dorp om het volk aan te moedigen vol te houden en zich voor te bereiden op de dag dat het juk van de koloniale overheersing zou zijn afgeschud. Zo waren in deze opstand zowel de Britse regering als de liberalen de feitelijke verliezers.

In die tijd volgde Eric Arthur Blair bij wijze van boetedoening voor zijn schuldgevoel de zaak van het imperialisme gediend te hebben en uit erbarmen voor de armen, de ellendigen, de onderworpenen en de vertrapten met moeizame stappen zijn eigen pelgrimsweg die hem van Mandalay via Parijs naar Wigan Pier voerde. Waar vond deze metamorfose van politieman in pelgrim plaats? Dat was in Moulmein en waarschijnlijk bij de oude pagode die naar het oosten over de zee uitkijkt. In Mandalay beletten de schok van zijn desillusie, zijn jeugd en de vreemde taferelen en geluiden van een door spanningen verscheurde stad dat Blair toen al over de aspecten van koloniale overheersing, die later een 'knagend schuldgevoel' bij hem zouden opwekken, nadacht. Terwijl hij in de steden aan de rivieroevers, waarnaar hij later werd overgeplaatst, diende, bracht hij zijn vrije tijd in de omgeving van Rangoon door, waar hij in de grote Engelse gemeenschap verloren ging en hij met zijn ongeoefende oog de Birmanen in de cosmopolitische bevolking van deze stad niet duidelijk waarnam. Maar hij leerde vlijtig de Birmaanse taal - anders dan zijn grootmoeder, die zoals hij later aan juffrouw Tennyson Jesse vertelde 'veertig jaar in Birma woonde en aan het eind nog altijd geen woord Birmaans sprak'. Tegen 1922 stond er naast de granieten muur van rascistische vooroordelen nog een ijzeren taalbarrière. De Engelse ambtenaren stelden er geen belang meer in de Birmaanse taal goed te leren; ze bestudeerden alleen datgene wat nodig was om het voor alle ambtenaren verplichte examen Eenvoudig Birmaans te halen, een Birmaans dat zo eenvoudig was dat het maar net toereikend was om bij bedienden eten en drinken te kunnen bestellen. De resident van Beneden Birma, Sir Arthur Phayre, en G.E. Harvey, voor 1922 lid van de Indian Civil Service, besteedden veel tijd aan de bestudering van de taal, zodat zij de oorspronkelijke Birmaanse teksten konden lezen en hun geschiedenis van Birma konden schrijven. Maarin 1922 werd de Birmaanse geschiedenis zelfs aan de Universiteit van Rangoon onderwezen door lieden die de Birmaanse teksten niet konden lezen en zelfs de sarcastische opmerkingen die de studenten in het Birmaans over de lessen maakten, niet begrepen.

'Een olifant omleggen'.

Teqen de tijd dat Blair zijn proeftijd er op had zitten en naar

Moulmein werd overgeplaatst, beheerste hij het Birmaans vrij aardig. In Moulmein maakte hij het handjevol Engelse collega's van nabij mee en hij vond hen onbekwaam. Hij keek over de rascistische muur naar de Birmanen en ook hen vond hij onbekwaam. De donkerste periode in zijn leven vindt zijn neerslag in de twee essay's 'Shooting an Elephant' en 'A Hanging', die beide hun oorsprong in Blairs jaren in Moulmein hebben. 'Shooting an Elephant' is een essay vol diepe bitterheid jegens zowel de Birmanen als de Engelsen. Net als de solitiare, woeste olifant die zich van zijn kudde heeft afgescheiden en tegelijkertijd een gevaar voor de mens is geworden, voelde Blair zich volstrekt alleen en het doden van de olifant voelde hij als het doden van een deel van zichzelf. Toen Blair het ophangen bijwoonde, was zijn gevoel van wanhoop al iets opgeklaard door zijn groeiend medelijden met de inlanders, die hulpeloos in de wrede zee van buitenlandse wetten verdronken. Ook in *Burmese Days* wordt het vreselijke cynisme van de roman verzacht door zijn van medelijden getuigende beschrijving van de in de plaatselijke gevangenis wegkwijnende misdadigers.

Hoewel Eric Blair het niet met de Birmaanse nationalisten eens was, voelde George Orwell een warme sympathie voor hen. Hij behield deze sympathie gedurende de oorlogsjaren, zoals uit zijn sporadische verwijzingen naar Birma in zijn artikelen in de Tribune in deze periode blijkt. Het volgende fragment uit zijn 'As I Please' artikel in de uitgave van 16 februari 1945 van dat blad bevat een pleidooi ten gunste van de Birmanen en tevens een voorspelling:

> 'Zo'n jaar of twee na het vertrek van de Japanners zal Birma buitengewoon ontvankelijk zijn en meer pro-Brits dan het in de afgelopen twaalf jaar is geweest. Dat is het juiste moment om een royaal gebaar te maken. Ik weet niet of de status van Dominion de beste oplossing is. Maar indien het politiek bewuste deel van de Birmanen om de status van Dominion vraagt, zou het monsterachtig zijn om dat te... weigeren in een hopeloze poging om het verleden terug te brengen... Of dit volk nu binnen of buiten de Britse Commonwealth blijft doet er niet toe, waar het op de lange duur op aankomt is dat we op hun vriendschap kunnen rekenen - en dat *kunnen* we als we hen in crisistijden niet bedriegen.'

Als zulke grootmoedige woorden in 1922 gesproken hadden kunnen worden, zouden de Engelsen en Birmanen altijd vrienden zijn gebleven. Zo zouden Blair en de Birmanen, als hij het iets langer in Birma had uitgehouden, beslist vrienden zijn geworden. In 'Shooting an Elephant' zegt hij dat de Birmanen hem haten. Maar toen ik in 1935 na lezing van *Burmese Days* in Moulmein rondliep, merkte ik dat maar een handjevol mensen zich iets van hem kan herinneren en sommigen kennen hem alleen nog als een sportieve en behendige midvoor die menig doelpunt voor het Moulmein politieteam scoorde. Ik zou hier nog als persoonlijke noot aan willen toevoegen dat ik hem heel graag persoonlijk had willen leren kennen, want toen we in die trein tegen hem schreeuwden en ruzie met hem maakten, richtte hij zijn verklarende antwoorden voor het grootste deel tot mij: misschien zag hij in mijn ogen een glimp van begrip en sympathie, omdat ik nog geen jaar daarvoor over de speelvelden van Dulwich rende achtervolgd door een enorme groep joelende Engelse schooljongens, die 'Tally ho! Grijp die kleine Gandhi!' schreeuwden. Het was heel triest voor de Engels-Birmaanse betrekkingen dat Blair nog te jong was toen hij in Birma woonde. Als hij ouder was geweest, zou hij George Orwell al geweest zijn en had hij ongetwijfeld een andere versie van *Burmese Days* geschreven, die de Engelse publieke opinie tot een veel gunstigere kijk op de nationalistische aspiraties

van de Birmanen zou hebben beïnvloed, op dezelfde wijze zoals E.M. Forsters *A Passage to India* dat ten opzichte van het Indiase volk heeft gedaan.

Vertaling: Pieter Cramer
Uit: *The world of George Orwell*; edited by Miriam Gross (Weidenfeld and Nicolson Ltd, 1971).

Richard Mayne
George Orwell in Parijs

> 'In het voorjaar van 1928 ging ik naar Parijs om er goedkoop te leven, onderwijl enkele romans te schrijven - het spijt me te moeten zeggen dat ze nooit gepubliceerd werden - en er ook Frans te leren. Een van mijn Parijse vrienden vond een goedkoop hotel voor me in de arbeiderswijk die ik in het eerste hoofdstuk beschrijf - iedere uitgeslapen Parijzenaar zal de wijk ongetwijfeld herkennen. In de zomer van 1929 had ik twee romans geschreven, maar de uitgevers hadden ze niet geaccepteerd en ik was zo goed als platzak en zocht naarstig naar een baantje. In die tijd was het voor de in Frankrijk levende buitenlanders geen illegale - althans geen ernstige illegale - zaak om er werk te zoeken en het leek toch handiger te blijven waar ik was en niet naar Engeland terug te gaan, waar toen zo'n tweeëneenhalf miljoen werkelozen waren. Dus bleef ik in Parijs en de gebeurtenissen die ik in het boek beschrijf speelden zich aan het eind van de herfst van 1929 af.'

Dit is een fragment uit George Orwells inleiding tot *La Vache enragée* ('Roughing It'), de Franse uitgave van *Down and Out in Paris and London.* Als de inleiding enigszins stijfjes aandoet, komt dat omdat het een terugvertaling is, gebaseerd op de nog kreupelere versie in Orwells *Collected Essays, Journalism and Letters:* het Engelse origineel, als dat er ooit geweest is, heeft het niet overleefd. Maar er zitten een paar dingen inde inleiding die deze de moeite waard maken er nader op in te gaan. Orwells Parijs en hoe hij er in zijn werk gebruik van maakte, werpen misschien ook op Orwell zelf een ander licht.

Ten eerste, de zakelijkheid. Na Orwells dood hebben zowel zijn lasteraars als zijn verdedigers de nadruk - en naar mijn mening veel te veel - op zijn schuldgevoelens en zijn *nostalgie de la boue* gelegd. Sommigen hebben in hem net zo'n drang tot zelfvernietiging verondersteld als ook aan Ernest Hemingway wordt toegeschreven. Misschien was die in beide gevallen tegen het eind van hun leven inderdaad aanwezig. Maar zelfs Orwells besluit om zich op de Hebriden te vestigen was voor een deel een kwestie van zelfbehoud; en zijn verblijf in Parijs in zijn jonge jaren was beslist zowel begrijpelijk als voor hem typerend. Zoals hij dat ook zelf in zijn essay over Henry Miller zegt:

> 'Tijdens de jaren van hoogconjunctuur, toen er dollars in overvloed waren en de wisselkoers van de Franse frank heel laag was, werd Parijs door een zwerm artiesten, schrijvers, studenten, dilettanten, toeristen, losbollen en leeglopers overstroomd zoals de wereld waarschijnlijk nog nooit had beleefd.'

Orwell was weliswaar twee jaar te laat voor de gouden tijd van 1926 toen de frank naar 178 voor één pond daalde en daarna nog tot bijna 250 kelderde, maar toen hij in Parijs woonde stond de frank nog op 120 en het leven was er allesbehalve duur. Parijs is zelfs nu nog een uitstekende plek om te schrijven als je het je kan veroorloven; dus waarom zouden we naar geheime, verboden motieven zoeken? Toch blijven de critici Orwells praktische zin in twijfel trekken. 'Hij gaat naar Parijs,' schrijft Tom Hopkinson in zijn brochure over Orwell voor de British Council, 'zogenaamd om er boeken en artikelen te schrijven, maar niemand heeft behoefte aan boeken en artikelen van een onbekende schrijver in een vreemd land en het is

duidelijk dat zijn werkelijke motief ergens anders moet hebben gelegen.' Wat voor motief? 'Om zichzelf in het destructieve element te storten dat hij in zijn opvoeding had leren vrezen: om mislukking en ellende in de meest zuivere vorm aan den lijve te ondervinden; om met het laagste en smerigste soort mensen in aanraking te komen; om openlijk de geldzucht van de huidige samenleving aan de kaak te stellen en in het bijzonder die van hen die rijker zijn dan hijzelf en door wie hij in zijn schooltijd omringd was geweest.' Hopkinson voegt hier nog drie andere motieven aan toe: identificatie met de verdrukten, de opluchting niet langer tegen de allerdiepste armoede te hoeven vechten, en het verborgen verlangen nieuwe ervaringen op te doen. Dit alles wordt, lijkt me, veel aannemelijker als men van Orwells harde strijd om het bestaan in Engeland uitgaat; maar om te suggereren dat hij naar Parijs ging om er verloedering en mislukking te zoeken gaat toch echt te ver. Wonen in het buitenland is een manier om tijd, vrijheid en isolement te kopen. Vijfentwintig jaar na Orwells verblijf in Parijs ging ik naar Rome 'zogenaamd om er boeken en artikelen te schrijven'. Omdat ik 'een onbekende schrijver in een vreemd land' was, zat ook ik een tijdje zonder geld en had ik de vreemdste baantjes; maar dat hebben ontelbare jongeren tussen de twintig en dertig jaar gedaan, en ze doen het nog steeds.

Ten tweede, Orwells uitdrukking 'een arbeiderswijk'. In het vermeende origineel kan hier heel goed 'een arme wijk' hebben gestaan - wat veel accurater, hoewel toch iets te kras is. Orwells straat in Parijs, die in het boek de 'rue du Coq d'Or' heet, was in feite de rue du Pot de Fer in het *5ième arrondissement.* Deze liep van de rue Mouffetard naar de rue Lhomond en het somberklinkende Monge was het dichtstbijzijnde metrostation.

'Het was een buitengewoon smalle straat,' vertelt Orwell,

> 'een ravijn van lange, melaatse huizen, die in rare houdingen naar elkaar overhingen, alsof ze allemaal tijdens het vooroverallen bevroren waren. Alle huizen waren hotels en zaten tot de nok toe vol met kamerbewoners, veelal Polen, Arabieren en Italianen. Onderin deze hotels bevonden zich kleine *bistros*, waar je je voor de tegenwaarde van één shilling kon bedrinken. Op zaterdagavond was ongeveer een derde deel van de manlijke bevolking van de wijk dronken. Er werd om vrouwen gevochten en de Arabische grondwerkers die in de goedkoopste hotels woonden, hielden er vaak de meest geheimzinnige vetes op na en vochten die met stoelen en soms ook revolvers uit. 's Nachts waagden politieagenten zich alleen met zijn tweeën in de straat. Het was een tamelijk losgeslagen buurt. En toch woonden er temidden van de herrie en de troep ook normale Franse winkeliers, bakkers, wasvrouwen en dergelijke lieden, die zorgvuldig onder elkaar bleven en kalm bescheiden kapitaaltjes opbouwden. Het was een typische Parijse achterbuurt.'

Niet, naar ik vermoed, volgens de maatstaven van Belleville, Ivry of La Villette. Orwell woonde in wat Hemingway eerder 'het beste (d.w.z. meest kenmerkende) deel van het Quatier Latin' had genoemd; en het is karakteristiek dat het merendeel van de mensen die hij noemt Noordafrikanen, gastarbeiders, immigranten of doorreizenden zijn - geen gewone Franse vertegenwoordigers van het industriële proletariaat. Terug in Engeland waren het de zwervers, wiens leven hij deelde en bestudeerde; zelfs in *The Road to Wigan Pier* liet hij zich meer met mijnwerkers dan met fabrieksarbeiders in en het was kenmerkend voor hem dat hij het typische in uitersten zocht. Een kwaadwillende criticus zou hem van 'romantisme' kunnen beschuldigen en er schemerde inderdaad iets van de bohémien in zijn verder realistische weergave van Parijs door. De rue du Pot de Fer is, dat moet worden toegegeven, in de laatste veertig jaar erg veranderd. Het hele *5ième arrondissement*

is een oord voor de studenten geworden die door de toeristen en de stijgende prijzen uit Saint-Germain-des-Prés zijn verjaagd. Vlak naast Orwells oude hotel op nummer 6 is nu een van de vele bescheiden, maar uitstekende restaurants gevestigd, die met hun kaarsverlichting altijd drukbevolkt zijn. Het hotel is een kantoor en werkplaats geworden met erboven etage- en eenkamerwoningen; er zijn in Orwells straat een paar nieuwe winkelgevels gekomen, een paar vierkante meter frisse verf. Maar de kleine winkeliers zijn nog altijd klein, hoewel hun kapitaaltjes wel gegroeid zullen zijn; en de eigenlijke gebouwen zijn onveranderd - niet bijzonder overhellend, niet

'melaatser' dan de afgebladderde, hoge ouderwetse ramen en donkergrijze loden daken in de rest van René Clairs Parijs. Aan het ene eind van de straat is een kazerne: en niet ver van het andere eind is - en was - de Ecole Normale Supérieure. Het Panthéon en de Jardin des Plantes zijn vlakbij. Zoals hij dat in de inleiding al gesteld had, beweerde Orwell dat hij 'niets had overdreven, afgezien van het feit dat iedere schrijver door zijn keuze al overdrijft'. In feite twijfel ik ook niet aan zijn woorden: in zijn tijd was het inderdaad een vrij beruchte buurt. Maar het uiterlijk voorkomen is een heel andere zaak. In dit opzicht geloof ik dat iets van de sfeer die Orwell in Parijs vond zijn eigen zeer Engelse reactie op een Franse norm was. 'Koortsachtig pauperisme' was de tamelijk rake omschrijving die een andere schrijver - Peter Green in *The Expanding Eye* - gebruikte om aan zijn eerste indruk van Parijs uitdrukking te geven. Delen van de stad komen bij de Engelse of Amerikaanse bezoeker nog altijd als zowel 'melaats' als 'losgelaten' over; maar dat maakt ze nog lang niet allemaal tot 'typische achterbuurten'.

'De gebeurtenissen die ik in het boek beschrijf speelden zich aan het eind van de herfst van 1929 af.' In die tijd was Orwell achttien maanden in Parijs. Zoals hij zelf zegt, was hij er niet helemaal alleen. Een andere Engelsman, in het boek 'R.' genaamd, bracht de helft van het jaar in hetzelfde hotel met het drinken van vier liter wijn per dag door; de andere helft van het jaar was hij bij zijn ouders in Putney. De samenstellers van *Collected Essays, Journalism and Letters* wijzen erop dat Orwells tante, Nellie Limouzin, gedurende zijn hele verblijf in Parijs eveneens in deze stad woonde. In de zomer van 1928 bevonden de Scott Fitzgeralds, al heeft hij dat misschien niet geweten, zich op nog geen twintig minuten lopen van hem vandaan in de rue Vaugirard op nummer 58 tegenover de Jardin de Luxembourg. Een jaar later deden de Hemingway's op hun terugreis uit Spanje Parijs aan: eerder in de jaren twintig had Hemingway zo'n vijfhonderd meter van Orwells straat gewoond; en Jake Barnes, de verminkte verteller van *The Sun Also Rises*, liep er in hoofdstuk 8 zelfs doorheen. Henry Miller, die door George Orwell wegens zijn portrettering van de Parijse verloedering en zijn 'opmerkelijke poging de denkende man van zijn kille voetstuk te halen', zeer werd bewonderd, kwam pas nadat Orwell al naar Engeland was teruggegaan: hun latere ontmoeting was volgens Millers vriend Alfred Perlés vervelend en terughoudend. Maar Elliot Paul woonde toen nog in zijn eigen 'smalle straat', de rue de la Huchette, in hetzelfde *arrondissement* aan de oever van de rivier bij de Place Saint-Michel; en op een keer in 1928 dacht Orwell bij de Deux Magots dat hij James Joyce zag. In *Down and Out in Paris and London* blijkt hier maar weinig van: Orwells leven lijkt zich in volledige afzondering af te spelen. En dat kan ook heel goed zo geweest zijn, want hij had het buitengewoon druk. Tegen de zomer van 1929 had hij niet alleen zijn twee ongepubliceerde - nu verdwenen - romans geschreven, maar ook een 'ballade', op zijn minst drie korte verhalen en een stuk of twaalf artikelen, waarvan er verscheidene in het Frans verschenen. Dat kan nauwelijks de productie zijn van iemand die erop uit is 'mislukking aan den lijve te ondervinden': en ook was Orwells doel voor zover we daar nu over kunnen oordelen niet in de eerste plaats politiek gericht. Op latere leeftijd gaf hij toe dat hij misschien graag een ouderwetse plattelands dominee had willen zijn en in zijn *Coming Up For Air* komt een lofzang op de plattelandsjeugd voor. Als veel politiek gerichte schrijvers voelde hij de kracht van de 'zuivere', haast Georgiaanse literatuur. In Parijs zou hij best het een en ander in die stijl geschreven kunnen hebben. Daar werd voor het eerst iets van hem gepubliceerd; een artikel over 'La Censure en Angleterre' in het blad Monde van Henri Barbusse zou je 'politiek-literair' kunnen noemen; evenals een artikel over Galsworthy. In Progrès Civique schreef hij over werkeloosheid, zwervers, bedelaars en Birma; in G.K.'s

Weekly, waarin zijn werk voor het eerst in het Engels verscheen, viel hij een zogenaamd spotgoedkoop dagblad, het rechtse Ami du Peuple, aan. Maar terwijl dergelijke stukken al voorboden van zijn latere werk zijn, suggereren de verloren gegane 'ballade' en de titels van de eveneens verloren gegane verhalen iets heel anders - 'The Sea God', 'The Petition Crown' en 'The Man in Kid Gloves'. Zelfs *Down and Out in Paris and London* gaat voor het belangrijkste deel met een grote boog om de nationale politiek heen. Toen Orwell in Parijs verbleef, werd de Maginot Linie een feit, trad Poincaré af, kwam Aristide Briand met zijn voorstel voor een Verenigd Europa en schudde de wereld door de Wall Street krach op zijn grondvesten; maar hoewel Orwell Franse kranten las en voor Franse kranten schreef, bleef hij aan de wereld die hij kende gehecht. Uiteindelijk kon hij niet meerom de politiek heen: zijn gevoel voor menselijkheid was te sterk. Maar dat was niet het enige waar zijn politieke artikelen hun kracht en helderheid aan ontleenden - dat kwam ook doorzijn 'literaire' zorg voor de taal en zijn 'subjectieve' scherpe, waakzame waarneming van de dingen om hem heen. In dit opzicht was zijn leertijd voor romanschrijver allesbehalve verspild. En toch bleef hij als gewoon romanschrijver amateuristisch: hoewel de zeggingskracht van zijn ideeën en zijn persoonlijkheid in al zijn romans de verzonnen karakters en 'intriges' verre overleefden, vinden we zelfs in *Nineteen Eighty-Four* en *Burmese Days* iets van de zwakte van *A Clergyman's Daughter en Keep the Aspidistra Flying* terug. Het is heel goed denkbaar dat Orwell deze verkeerde weg verder zou zijn gevolgd in zijn streven een 'Georgiaanse' schrijver te zijn die desalniettemin toch dringende zaken over politiek en samenleving te zeggen heeft, als zijn Parijse ervaringen hem er niet toe hadden gedwongen zich veel directer uit te drukken.

Als zo vaak vond ook hij zijn *métier* door wat in die tijd pure pech leek te zijn. In februari 1929 liep hij verzwakt door koude, overmatig werken en waarschijnlijk ook ondervoeding een longontsteking op en werd in het dichtbijgelegen Hôpital Cochin opgenomen. Hij lag er verscheidene weken. Deze beproeving beschreef hij zeventien jaar later in 'How the Poor Die' - de bureaucratische opnemingsprocedure, de gevangenisachtige onverschilligheid, de slonzige verpleegsters, het abominabele eten, de viezigheid, het ongedierte en de stank. Hij vertrok er zo snel hij kon. In de herfst daarna volgde een tweede klap die in *Down and Out in Paris and London wordt* beschreven: volgens zijn zeggen werd hij van zo'n 200 frank beroofd, die hij met schrijven en het geven van Engelse lessen gespaard had. Zevenenveertig frank, dat was alles wat hij nog bezat. Dit was het moment, zoals hij later schreef, waarop zijn ervaring met de echte armoede begon.

Dit duurde ongeveer tien weken - te kort in vergelijking tot zijn achttien maanden durende comfortabele bestaan tegen een maandelijkse huur van zo'n 35 shilling. Maar de intensiteit kan de korte duur compenseren: D.H. Lawrence schreef zijn *Sea and Sardinia* tenslotte na een verblijf van nog geen week op het eiland. En Orwells ervaringen waren net zo akelig als gedurende zijn periode in het Hôpital Cochin: het knagende gevoel van echte honger; de lichamelijke zwakte en vertwijfeling; het vernederende ophouden van de schijn dat er niets aan de hand was; en ten slotte zijn vettige heil als bordenwasser in een chic hotel en later in een duur restaurant. Toen *Down and Out in Paris and London* was uitgekomen, schreef een zekere Humbert Possenti, diezichzelf 'een *restaurateur en hôtelier* met veertig jaar ervaring' noemde, naar The Times om zich namens de Franse horeca te beklagen. Orwell antwoordde nogal vormelijk dat hij alleen had weergegeven wat er in dat ene hotel en dat ene restaurant daadwerkelijk was voorgevallen. Het restaurant is vermoedelijk allang verdwenen, maar het is goed mogelijk dat het hotel nog bestaat. Hoe het er in werkelijkheid toeging, daar kunnen we nu alleen nog naar gissen. Het hotel lag 'in de buurt van de Place de la Concorde' en dus vlakbij - of misschien wel in - de rue de Rivoli. Als 'een van de twaalf duurste hotels van Parijs' was het 'een enorme, grootse gelegenheid met een klassieke voorgevel en aan de ene kant een smalle,

donkere gang die als een rattehol de dienstingang moest voorstellen.' Voor verscheidene, nu nog bestaande etablissementen zou deze beschrijving misschien nog opgaan, maar uit angst voor aanklachten wegens smaad verhulde Orwell zijn sporen uiterst zorgvuldig en het lijkt me het beste dat zo maar te laten. In die tijd was zijn weergave van het leven in de keuken ongetwijfeld zeer nauwgezet - hoewel deze door zijn eigen weerzin, zoals door zijn vergelijking met het rattehol al wordt aangegeven, enigszins gekleurd was.

Totdat ik het boek om erover te schrijven herlas, had Orwells 'Hôtel X' bij mij altijd het beeld opgeroepen van de gebraden kip die per ongeluk in de liftkoker werd gegooid. Hij kwam op 'een laag afval van hompen brood, papiersnippers en

dergelijke terecht' - werd vervolgens schoongeveegd en weer naar boven gestuurd om met veel ceremoniële omhaal naar de wachtende gasten te worden gebracht. Toen ik dit gedenkwaardige verhaal opnieuw bestudeerde, merkte ik dat het slechts een bijkomstigheid met een dubbelzinnige betekenis was en dat ik de scene met de kip die met extra veel omhaal wordt opgediend om zijn ongelukkige voorgeschiedenis te verhullen in feite verkeerd had ingeschat. Bij nader inzien leek het gebeuren ook lang zo afschuwelijk niet meer: dergelijke ongelukjes gebeuren thuis maar al te vaak. Waarom was deze episode me dan zo levendig in herinnering gebleven? Dat komt geloof ik omdat de scene symbolisch is. Hij geeft een zeer bondige opsomming van Orwells kennis uit de eerste hand, het genot waarmee hij de vunzigheden achter de schermen onthult, en het zonderlinge en karakteristieke samengaan van zijn minachting voor de rijke gasten met de verontwaardiging die hij namens hen voelt. De kracht van het verhaal ligt in onze eigen meegenietende afschuw; en dat geldt voor een groot deel van Orwells latere werk. Hij lichtte altijd de deksel van de dingen op - armoede, salon-socialisme, het leven in een kolenmijn, de tirannie op de voorbereidingsscholen, het Britse Rijk, de Spaanse burgeroorlog, de Russische revolutie en het politieke misbruik van de taal. Hij zou het beslist met deze uitspraak van W.H. Auden eens zijn geweest: 'Ik heb alleen een stem/Om de geboeide leugen te ontketenen'. Maaral was hij van dezelfde generatie, het ontbrak hem aan Audensof Graham Greene's gevoel voor het noodlot: hij had nog hoop genoeg om geschokt te kunnen zijn. Hoe 'laag' hij ook zou zinken, hij bleef voor een belangrijk deel met de hotelgasten meevoelen en reageerde zoals zij zouden doen op het vloeken en de stank.

Het lijkt me dus billijk om Orwells verblijf in Parijs als de beslissende fase uit zijn leven als 'gewoon soldaat uit betere kringen' te beschouwen - en het is verleidelijk om te suggereren dat er daarom iets dilettantistisch in zijn armoede stak. Hij werkte inderdaad in de dienstverlenende sector en niet in een fabriek, en hij stapte er inderdaad aan het eind met een lening van vijf pond van een vriend in Engeland uit. Sommige critici hebben veel waarde aan deze feiten gehecht. Maar het loont de moeite hier op te merken dat het bewijsmateriaal in beide gevallen van Orwell zelf komt. Hij huichelde niet; en zelf geloof ik niet dat hij zijn armoede opzettelijk overdreef. Hij was wat hij was - een ontwikkelde, kieskeurige man met een standvastig geweten die er op uittrok om te schrijven en voornamelijk door pech achtervolgd arm werd. Later heeft hij het in de Franse inleiding tot *Down and Out in Paris and London* over Parijs als 'een stad waaraan ik heel dierbare herinneringen heb'. Deze opmerking vindt een dubbele rechtvaardiging. In Parijs had hij niet alleen een intense persoonlijke ervaring opgedaan; hij was er eveneens bijna letterlijk in de zorgen ondergedompeld die hem zijn carrière als schrijver mogelijk maakten. Tot dan toe was hij een potentiële moderne Galsworthy geweest die vanuit een kamer in Notting Hill op East-End 'expedities' ging. Nu had hij het leven dat hij had bestudeerd ook aan den lijve ondervonden. In dit opzicht hielp Parijs hem, al koos hij zijn schrijversnaam pas drie jaar later, van Eric Blair George Orwell te worden.

Vertaling: Pieter Cramer

Uit: *The world of George Orwell, -* edited by Miriam Gross; George Weidenfeld and Nicolson Limited, London

Jaap T. Harskamp
‘Down and out’: Orwell in paradoxen

> ‘... no desease of the imagination is so difficult of cure, as that which is complicated with the dread of guilt.’ (*The Road to Wigan Pier*)

Onlangs bracht ik een bezoek aan Southwold, een stadje aan de oostkust van Suffolk. Het is een rustig en gracieus plaatsje dat maar via één weg te bereiken is, men ademt er ruimte. De huizen onder de witte vuurtoren zijn statig en in ‘Edwardian’ stijl. Alles suggereert de weelde van rust, de rust van weelde. Sinds het begin van onze eeuw hadden zich hier talloze oudkolonialen gevestigd.

Eric Blair's vader was ambtenaar bij het Opium Departement van het Brits bestuur in Bengalen. Toen Eric vijf jaar oud was keerde de familie naar Engeland terug. Eric arriveerde met zijn moeder en oudere zuster in 1908 (in datzelfde jaar werd er nog een dochter geboren), zijn vader volgde na pensionering in 1911. Na de eerste wereldoorlog vestigden zij zich in Southwold.

In 1930/2 verbleef Eric Blair opnieuw in het ouderlijk huis, werkend aan het manuscript van *Down and Out in Paris and London.* Zouden er nog mensen in het stadje wonen die zich de jonge schrijver uit die periode konden herinneren? Met die vage vraag in gedachten vertrok ik uit Oost Londen - waar Blair eens zijn afdaling in het ‘ondergrondse’ was begonnen - naar de kust.

Mijn onderzoekje leverde weinig meer op dan enkele onsamenhangende verwijzingen. De avond voor mijn vertrek raakte ik in de ‘Lord Nelson’, een karakteristieke pub die dicht aan zee is gelegen, in gesprek met een bejaarde visser. De man had een imposante grauw-grijze baard, groene rubber laarzen die tot onder de knieën reikten en hij had nagels aan de vingers die in geen jaren geknipt schenen. Hij bleek de geschiedenis van de historische kustlijn door en door te kennen en prees Michiel de Ruyter - die in 1672 voor de kust van Southwold de Slag van Sole Bay had uitgevochten tegen de verenigd Engels-Franse vloot - als een zeeheld.

Een forse man stapte binnen, groette mijn gesprekspartner en keek hem afwachtend aan. Hij drinkt Guinness, maande de visser mij. Ik begreep de toespeling en bestelde een nieuwe ronde.

‘Mag ik u even voorstellen, mijnheer, dit is een Hollander. Michiel, dit is onze burgermeester.’

Ik keek naar een man van rond de vijftig jaar, met strak-ge- spannen bretels over een bollende buik, een rood-aangelopen gelaat. Hij glimlachte vaag in mijn richting en wisselde een knipoog met de visser. Hij onderhield zich kort maar waardig met ons, liet zich nog een glas aanbieden, verontschuldigde zich en zocht ander gezelschap. Prima man, benadrukte de visser.

Hij vertelde mij dat hij zijn hele leven in Southwold gewoond en gewerkt had en de meeste bewoners kende. Ik was nieuwsgierig. Zou hij hem ontmoet hebben?

‘In de jaren dertig heeft hier een schrijver gewerkt, Eric Blair. Zijn ouders woonden in Queen Street en hij is in dit stadje opgegroeid. Hebt u hem misschien ontmoet?’

‘Natuurlijk. Je bedoelt George Orwell. Zijn zuster heeft hier een taartjeswinkel gehad. Prima gebak.’

Voor hem leek daarmee de conversatie afgedaan, het onderwerp scheen hem niet te interesseren. Maar ik drong aan.

‘Hebt u hem gekend, met hem gesproken?’

‘Praten? Nee, dat niet. Orwell liet zich niet kennen. Hij was een eenling, een afzijdige. Hij bemoeide zich met weinig mensen en bleef binnen eigen kring. Als ik

mij goed herinnerwas hij huisleraar van één van de rijke families hier. Nee, mij zou hij niet groeten.'

Toen ik de volgende ochtend vroeg vanuit het raam naar de motregen staarde, de tas gepakt, zag ik de burgermeester op zijn fiets voorbijtrappen. Hij reed de poort van Adnams, de plaatselijke bierbrouwerij, binnen om in te klokken.

Een aardige anecdote? Meer dan dat, naar mijn idee. In die periode dat Blair - direct na zijn avonturen in Londen en Parijs - in Southwold verbleef, werkte hij aan het manuscript van zijn eerst gepubliceerde boek en verdiende hij zijn inkomsten als huisleraar van de zonen van een officier bij de I ndische Politie. De koloniale banden bleven sterk in Southwold. Daarnaast begon Blair bijdragen en boekbesprekingen te leveren aan het tijdschrift The Adelphi (onder redactie van Richard Rees).

De anecdote van de visser - een zelfbewust man, een trots beroep - illustreert Blairs onmacht om werkelijke contacten te leggen met een klasse van vakbekwame arbeiders. In de troosteloze wereld van zwervers en daklozen en verschoppelingen had hij de misère gedeeld en zich met de ongelukkigen verbonden gevoeld omdat in het diepst van het diepe aspecten van achtergrond, opvoeding en accent geen enkele rol meer spelen.

Klasse-scheidingen werden (en worden) in Engeland sterk gevoeld en in de kring van geschoolde arbeiders wist Blair zich een buitenstaander, niet tot communicatie in staat. Het is één van de paradoxen in de instelling en het werk van de schrijver. In *The Road to Wigan Pier* (hoofdstuk 10) beschreef Orwell een situatie waarin het hem onmogelijk bleek om de muur te breken die de klassen van elkaar scheidde. Zijn eigen achtergrond was zo sterk bepaald door de 'middle class' dat hij niet kon afdalen tot de mijnwerkers die hij wilde leren kennen. 'I have got to alter myself so completely that at the end I should hardly be recognizable as the same person.' Impliciet leest men dat George Orwell nog evenzeer de last en het stempel van het milieu droeg als Eric Blair dat had gedaan. De naam was veranderd, de identiteit ongewijzigd.

Eric Blair was - zoals we zullen zien - een 'outsider': op school, in Eton, in Burma. De ondoordringbaarheid van de klasse-scheidingen zoals die door Orwell is geponeerd, schijnt soms een projectie van dat besef buitengesloten te zijn. In *The Road to Wigan Pier* beschreef Orwell zijn ervaringen opgedaan in het milieu van mijnwerkers in Noord Engeland. Dat milieu vormde de achtergrond voor de meeste romans en verhalen van D.H. Lawrence. Maar ook voor Lawrence - die het milieu van 'binnen' uit kende - bleek de scheiding van klassen uiterst scherp. In *Lady Chatterley's Lover* bijvoorbeeld (hoofdstuk 2) leest men deze passage: 'Gulf impassable, breach indescribable, such as is perhaps non-existent south of the Trent. But in the Midlands and the industrial North gulf impassable, across which no communication could take place. You stick to your side, I'll stick to mine! A strange denial of the common pulse of humanity.'

In Southwold schreef Eric Blair over een bestaan in de sloppen van Parijs en Londen, maar hij vermeed het contact met de werkende klasse in het stadje aan de zee. Diezelfde tweeslachtigheid in de houding van Blair is aangegeven door Humphrey Dakin (echtgenoot van Erics oudste zuster).

Tegen het einde van 1930 voltooide Blair de eerste versie van het manuscript van *Down and Out in Paris and London.* Twee uitgevers weigerden het boek. T.S. Eliot, in zijn functie als 'reader' voor Faber and Faber, sprak zijn waardering uit voor het werk maar vroeg om uitbreiding van het manuscript dat in druk nog geen honderd pagina's zou tellen.

In de tijd dat Blair die taak op zich nam, verbleef hij in het huis van zijn zwager en zuster in Bramley (nabij Leeds), het hart van het industriële noorden. Dakin was juist een nieuwe baan begonnen na een periode van werkeloosheid toen Eric voor drie maanden bij de familie onderdak vond. In de arbeiderswijk waar Blair verbleef

was hij een buitenstaander, een afzijdige. Soms vergezelde hij zijn zwager naar de ‘Cardigan Arms’, een buurtpub van arbeiders. Blair zocht geen contact, koos een hoek en sprak met niemand. Hij was afstandelijk en

eenzelvig juist in het milieu waarnaar zijn sympathie uitging. Blair maakte gemakkelijker contact met de verstotenen en gehoonden van de wereldsteden dan met de arbeiders van Lancashire.

Diezelfde onmacht tot communicatie komt in *The Road to Wigan Pier* tot uitdrukking. Het meest opmerkelijke verschil van dit boek met *Down and Out in Paris and London* is dat in de beschrijving van armoede en massa-werkeloosheid in het noorden van Engeland, van een benadering van het individu geen sprake meer is. Orwell schrijft in algemene termen, hij argumenteert en poneert, maar het werkelijke contact met individuen ontbreekt. Er blijkt een onoverbrugbare kloof tussen de auteur en de mensen die hij wilde leren kennen en beschrijven.

Aan de grond in Londen in de twintiger jaren.

Dat neemt niet weg dat Orwell het lot van de werkeloze indringend heeft beschreven. Zijn kracht lag vooral in het doorbreken van de vooroordelen die hij in het eigen milieu had bespeurd: een zwerver is geen ijdele levensgenieter, een werkeloze zou bovenal willen werken - beiden zijn slachtoffers van economische verhoudingen die hen naar de afgrond hebben gedreven. Ironisch is daarbij dat Blair bewust afstand had genomen van de hierarchische structuur waardoor zijn klasse werd bepaald om in *Down and Out* te ontdekken dat onder de slaaf-arbeiders in de hotels en de zwervers in de straat het besef van rangen en standen al even sterk leefde.

De aanwezigheid van Eric Blair in het huis legde een zware druk op de familie van Dakin. Hij probeerde Eric aan te sporen om werk te vinden en het schrijven te beperken tot de vrije tijd. Blair echter wenste alleen het schrijverschap, ‘he was determined to be a writer, come what may’ (Encounter, juli 1959).

Afstandelijkheid en koelheid waren aspecten van het karakter van de schrijver, zelfs zijn meest intieme vrienden - Arthur Koestler deed dat bijvoorbeeld - klaagden overOrwells defensieve instelling: hij stond niemand toe hem van nabij te leren kennen. Maar de jonge Blair doorleefde na zijn terugkeer uit Burma een periode van conflict en verwarring die hem in de innerlijke wereld terugwierp. Zijn strijd was die voor het schrijverschap. *Down and Out in Paris and London* werd primair geschreven met een literaire ambitie. Blair zocht niet de taak van de journalist of de politiek denker, maar hij droomde zich een loopbaan als die van Emile Zola. In deze

vroege fase van zijn schrijverschap had hij minder oog voor het 'sociale vraagstuk' dan men wel heeft aangenomen. De boodschap in zijn werk was belangrijk, maar het streven naar literair meesterschap domineerde.

De Blairs waren van Schotse afkomst, maar al enkele generaties verbonden met het Brits koloniaal bestuur. Eric werd op 25 juni 1903 in Motihari in Bengalen geboren. Eenmaal terug in Engeland zou hij opgroeien in het benauwde, besloten en snobistische milieu van ex-kolonialen. Men bewaarde er een streng besef van rang, klasse en hiërarchie. Zijn vader was geen hoge ambtenaar geweest en in *The Road to Wigan Pier* zou Orwell het eigen milieu aanduiden als 'lower-upper-middle- class'.

In een dergelijke familie leefde men in 'verborgen' armoede en onder de druk voortdurend de schijn van voorspoed te moeten ophouden. De droom van de ouders was om de kinderen (tenminste de zoons) naar een public school te zenden. Maar die scholing kostte een fortuin en de ouders van Eric konden de kosten daarvan niet dragen. Hij werd daarom naar een 'preparatory' school gezonden (Crossgates) aan de zuidkust van Engeland, een privé-internaat waar hij via uiterst selectieve examens zou moeten proberen een beurs te winnen voor een plaats in een public school. Eric slaagde daarin en won zowel een plaats voor Winchester als Eton. De keuze viel op Eton, de meest geprivilegieerde school in Engeland.

In het essay 'Such, Such Were the Joys' heeft Orwell verslag gedaan van het harde regime aan een "prep" school. De titel van het essay is ontleend aan Blake's gedicht The Echoing Green';

> 'Such, such were the joys,
> When we all, girls and boys,
> In our youth time were seen
> On the Echoing Green.'

Maar van vreugde voor de jonge Blair bleek weinig. De leerlingen aan het internaat werden behandeld naar status en afkomst en het lagere milieu van waaruit Eric stamde was aanleiding tot vernederingen die hij van leraren en leerlingen moest verdragen. Op de school handhaafde men de gedachte dat het leerproces door lijfstraf bevorderd zou worden (enkele weken geleden sprak de katholieke kerk in Engeland zich uit tegen tuchtingen in de school: we maken voortgang, maar het neemt tijd in beslag). Eric verafschuwde zijn schooljaren, rebelleerde, maar wist zich toch zo aan te passen dat hij de examens glansrijk aflegde.

Anthony West heeft specifieke betekenis gehecht aan Blairs onvermogen zich in zijn jeugd te schikken naar het strikt gereglementeerde regime van de 'prep' school. In zijn essay over Orwell - opgenomen in de bundel *Principles and Persuasions* (1958) - benadrukte de criticus dat de nachtmerrie van *Nineteen Eighty-Four* een in talloze opzichten infantiel karakter behoudt en een projectie zou zijn van de pijn waaronder de jonge Eric in Crossgates had geleden. De parallel overigens tussen de school en de futuristische staat was niet origineel en schijnt al te zijn getrokken in een radiogesprek dat met de schrijver plaatsvond kort na de publikatie van de roman. Orwell zou daar geantwoord hebben dat de tucht in dergelijke scholen de Engelsman wellicht het meest concrete idee zou verschaffen van de repressie die inherent is aan een totalitair systeem.

Waar dan zou die Engelsman zich een idee van werkelijke democratie kunnen vormen? In de goot, antwoordde Orwell in *The Road to Wigan Pier.* Onder de zwervers van de achterbuurten had hij de volmaakte maar droevige gelijkheid gevonden: 'It is a sort of world-within-a-world where everyone is equal, a small squalid democracy - perhaps the nearest thing to a democracy that exists in England'.

Eton was een nieuwe en superieure wereld. Temidden van aristocratische jongeren was de bursaal Blair een uitzondering. De school bereidde de jongelingen voor op leidende functies in de samenleving, in de politiek of geestelijkheid (een loopbaan in het bedrijfsleven werd nog als minderwaardig beschouwd). In de school legde

men nadruk op de waarden van hiërarchie, etiquette en wedijver (die zich uitte in een cultus van sport: daaruit is een jargon ontsproten dat men dikwijls zal terugvinden in de kolommen van The Times). Koel-

heid en gereserveerdheid werden als deugden gezien, men moet nooit tonen wat men is, emoties worden onderdrukt (de passie wordt achter dikke muren uitgeleefd), conformiteit is van meer belang dan individualiteit (het Engelse individualisme uit zich in excentriciteit) - het bestaan achter een masker. Het is nauwelijks verwonderlijk dat de goedkope pers in Engeland geobsedeerd is door het privé, d.i. geheime leven van vooraanstaande figuren. Zelfs de buitengewone voorkeur van de literaire kritiek voor de biografie hangt hiermee samen. Er is iets afstotelijks in het voortdurende gegraaf in leven en verleden van kunstenaars dat dikwijls nauwelijks meer samenhangt met een poging het inzicht in het werk van het 'slachtoffer' te verdiepen.

Orwell heeft Eton nooit met de stelligheid afgewezen waarmee dat door sommige andere schrijvers is gedaan. Hij zou naar de school blijven terugzien met een mengeling van afkeer en respect. Afkeer vooral omdat hij zich opnieuw gevangen wist in een ijzeren hiërarchie: de bursalen bevonden zich in een positie van ondergeschiktheid.

In 1922 beëindigde Blair zijn studie in Eton, hij was negentien jaar oud. De school had een stempel op hem gedrukt waarvan hij zich niet of nauwelijks zou kunnen bevrijden. In *The Road to Wigan Pier* (hoofdstuk 9) zag Orwell terug naar de tijd dat Blair zeventien/achttien jaar oud was. Hij was een snob zoals alleen een public school die kan voorbrengen én een revolutionair. Hij had alle werken van Shaw, Wells en Galsworthy gelezen en deze schrijvers werden in die tijd nog beschouwd als 'gevaarlijk' progressief. Hij noemde zich socialist zonder te weten wat het socialisme inhield of zelfs maar te beseffen dat de 'working class' uit levende individuen bestond. Zijn ideeën waren aan boeken ontleend, zijn medeleven was gewekt door de lectuur van Jack Londons *The People of the Abyss.*

Blair ging niet naar de universiteit, maar koos een functie die in het eigen milieu van hem werd verwacht. Hij tekende voor de koloniale politie in Burma. Merkwaardige paradox: de jongeman die op school tot rebellie neigde, die zich tot de literatuur aangetrokken voelde, koos een positie als gezagshandhaver in een tijd dat het koloniaal bestuur door velen niet langer als vanzelfsprekend werd aanvaard.

De keuze is moeilijk te verklaren. Er moet een element van vlucht in die keuze hebben gelegen, de wil te ontsnappen aan een milieu dat hem in toenemende mate benauwde en teleurstelde. De koloniën boden een jongeman nog altijd een voorgevoel van avontuur, een wereld zoals die door Kipling was beschreven (romans die door Blair waren verslonden). Misschien zocht Blair het avontuur om wille van het avontuur, het stoïsch activisme dat talloze Britse auteurs naar de koloniën had gedreven.

De jaren in Burma vielen hem zwaar. De geslotenheid van de Engelse gemeenschap, het rasvooroordeel, de bekrompen instelling en het snobisme van de kolonialen, wekten een intense afkeer. De aard van het werk dat hem was opgedragen, de repressie van de inheemse bevolking, veroorzaakten schuldgevoelens bij hem. In 1927 keerde Blair naar Engeland terug en nam ontslag uit de koloniale dienst.

De Burmaanse jaren zijn beslissend geweest voor de loopbaan van Blair. In *Burmese Days* heeft Orwell in fictieve vorm verslag gedaan van een koloniale sfeer die hij diep was gaan haten.

Mr. Flory, de hoofdpersoon in deze roman, is in vele opzichten een zelfportret van Blair. Flory verafschuwt een systeem van onderdrukking waarvan hij deel uitmaakt. Zijn landgenoten vrezen slechts de autoriteit over de inheemse bevolking te verliezen en zijn bang dat de vervloekte geest van de democratie ook Burma zal doordringen. Zij beschouwen Flory als een *Bolshie* (een woord dat weer in het Engelse jargon is teruggekeerd) omdat zijn denkbeelden genuanceerder zijn dan

de hunne en omdat hij begrip toont voor de gerechtvaardigde verlangens van de bevolking.

In die wereld van machtswellust, verveling en drankzucht ('booze as the cement of empire') was het individuele denken aan de strengste censuur onderhevig. 'You are free to be a drunkard, an idler, a coward, a backbiter, a fornicator, but you are not free to think for yourself' (hoofdstuk 5).

Flory trekt zich in zijn eigen wereld terug. Hij haat het systeem, maar mist de vrijheid (en de moed) van kritiek. Flory vlucht in de wereld van boeken (hoofdstuk 5):

> 'So he had learned to live inwardly, in books and secret thoughts that could not be uttered... But it is a corrupting thing to live one's real life in secret. One should live with the stream of life, not against it.'

Flory's afkeer van het imperialistisch regime dwong hem tot 'Innere Emigration'. Eric Blair zelf moet deze innerlijke ontwikkeling hebben doorgemaakt nadat hij begon te twijfelen aan de rechtvaardiging en rechtvaardigheid van het Brits regime in Burma. Hij ging verder. Ideeën begonnen zich te vormen - concrete plannen zelfs - om zich te bevrijden van een maatschappelijke orde die hij als verrot beschouwde en van het milieu waarop die orde steunde.

In *The Road to Wigan Pier* (hoofdstuk 8) heeft Orwell beschreven in welke geestestoestand Eric Blair uit Burma terugkeerde. Zijn hoofd was vol anarchistische ideeën en hij moest zich bevrijden van de schuld die op hem drukte. Vijf jaar lang had hij deel uitgemaakt van een regime van onderdrukking, om daarvoor te boeten zou hij het lot van de onderdrukte moeten delen. Zonder belangstelling voor socialisme of welke economische theorie dan ook, zocht hij het contact met zwervers en verschoppelingen. Zij waren slachtoffers van het systeem, net zozeer als de inheemsen van Burma dat waren.

Zijn tocht naar de sloppen was in detail voorbereid. De doelstelling van de queeste was deze: 'how one could sell everything, give everything away, change one's name and start out with no money and nothing but the clothes one stood up in'. Het - irrationele - vermoeden was dat zodra hij tot in het diepste was afgedaald, hij zijn zuiverheid zou terugwinnen, 'part of my guilt would drop from me'. In de verkenning van de afgrond, van de *abyss*, zou Blair voor het eerst van een pseudoniem gebruik maken: de zwerver Eric Blair tekende zijn naam als P.S. Burton.

Burtons eerste ervaring met de zelfkant vond plaats in Oost Londen, in het beruchte Limehouse, gelegen langs de Theems (thans een buurt van beter aanzien: woonplaats o.a. van David Owen, de leider van de sociaal-democraten). Een aspect van toneelspelerij is door Orwell in *Wigan Pier* zelf benadrukt:

> 'It meant masquerading and I have no talent for acting... I got hold of the right kind of clothes and dirtied them in appropriate places... One evening, having made ready at a friend's house, I set out and wandered eastward till I landed up at a common lodging-house in Limehouse Causeway.'

Burton verbleef drie dagen in dat huis, wendde zich aan de levensomstandigheden om zich daarna 'serieus' op weg te begeven. In die smerige wereld - dat theater - van zwervers onderging Blair een gevoel van bevrijding en *avontuur* (slot van hoofdstuk 9).

Na de ervaringen in Burma en zijn schuld en schaamte voor de rol die Blair daar had gespeeld, moest hij zich van het eigen milieu ontdoen. Bewust zocht hij het vuil om zich te zuiveren, in verloedering zou hij zich vernieuwen, de onderdrukker moest lot en leven van de vertrapte delen. Maar het avontuur - het woord valt bijna terloops in de retrospectieve, selectieve en gerationaliseerde beschouwing van zijn wijze

van handelen in die periode van zwerverschap - speelde stellig een rol voor een jongeman die, zonder politieke overtuiging of expliciet humanitaire beginselen, het schrijverschap ambieerde.

In die periode tussen de terugkomst uit Burma en de publikatie van *Down and Out in Paris and London* werd Blair innerlijk bewogen door twee vragen. Hoe kon hij zich bevrijden van een drukkend schuldgevoel? Hoe zou hij zich als schrijver kunnen manifesteren?

In *The Road to Wigan Pier* ligt alle nadruk op de eerste vraag - maar de tweede en kwellende vraag is door Orwell volkomen (bewust?) verwaarloosd. Het schrijverschap was zijn eigen zaak, zonder de wijdere politieke of morele implicaties die hem waren gaan bezighouden. In *Wigan Pier* heeft de auteur zorgvuldig en gestileerd het 'ware' licht willen werpen op zijn ontwikkeling van Blair naar Orwell: dat in het verslag het probleem van de creativiteit volledig is verdrukt, lijkt op zijn minst merkwaardig.

Zou het kunnen dat in de periode dat Orwell aan *The Road to Wigan Pier* werkte, hij heeft beseft dat de droom van het grote schrijverschap onvervuld zou blijven, dat hem de verbeeldingskracht tekortschoot? Zijn vriend en literair adviseur

Richard Rees zag weinig toekomst voor Orwell als romanschrijver. Een toon van teleurstelling schijnt in *Wigan Pier* op te klinken. Orwells aanval op de 'highbrow' literatuur van zijn tijd is amusant (hoofdstuk 10) maar niet gerechtvaardigd: 'The modern English literary world, at any rate the highbrowsection of it, is a sort of poisonous jungle where only weeds can flourish'. Ook in de literaire wereld bleef Orwell - in de tijd dat hij deze woorden neerschreef - een buitenstaander.

Blairs afdaling in het ondergrondse was stellig geen toeval of veroorzaakt door de dwang van omstandigheden (zoals Orwell het doet voorkomen in de beschrijving van zijn ervaringen in *Down and Out*). Zijn tocht werd bewust ondernomen uit een psychologische noodzaak tot boetedoening èn de wil om ruw en origineel materiaal te verzamelen waarvan hij zich als schrijver zou kunnen bedienen.

Toen hij zijn ervaringen te boek stelde domineerde het streven een verhaal te scheppen, de ambitie van de literator. Het aspect van 'zuivering' dat Orwell later zo zou benadrukken komt in het boek niet tot uitdrukking. Daar is een man aan het woord die het schrijverschap begeert, hij klaagt aan, op fragmentarische wijze analyseert hij de wantoestanden die hij heeft geobserveerd en ondergaan, maar bovenal: hij zoekt de rol van verteller. Dat blijkt mede uit de titels die hij voor het manuscript aan zijn uitgever had voorgesteld: *Lady Poverty* of *In Praise of Poverty* en vooral: *The Confessions of a Dishwasher.* De uiteindelijke titel werd door de uitgever, Gollancz, gekozen.

In het voorjaar van 1928 trok Blair naar Parijs. Hij droomde van het schrijverschap en Parijs was de stad voor kunstenaars. Hij leefde van bescheiden middelen op een kamer in de Rue du Pot de Fer, een straatje niet ver verwijderd van de Ecole Normale Supérieure vanwaar de Boulevard St. Germain lopend bereikbaar was. De wijk die hij bewoonde was een kleine wereld van kleur en armoede, van arbeiders, studenten, hoeren, kunstenaars en omlaaggestorte Russische edellieden en officieren. Parijs was nog altijd bevolkt door een horde van Engelse en Amerikaanse artiesten, maar er is geen enkele aanwijzing dat Blair met hen contact zocht (hij meende eens het voorrecht genoten te hebben de rug en hoed van James Joyce te zien, maar was daar niet zeker van). Blair zwoegde aan zijn scheppend werk.

In de inleiding tot de Franse vertaling van *Down and Out* die op 8 mei 1935 bij Gallimard verscheen onder de titel van *La vache enragée*, meldde Orwell dat hij in Parijs twee romans had geschreven die beide door uitgevers waren geweigerd en daarna door hem vernietigd.

In Parijs publiceerde Eric Blair - onder eigen naam - enkele artikelen voor het tijdschrift Le progrès civique en een stuk journalistiek werk voor Le monde. Financieel redde hij het niet in Parijs en leed ontberingen. In februari 1929 liep Blair longontsteking op en kwam te liggen in de armenzaal van een ziekenhuis. De weerzinwekkende toestanden daaren de inhumane behandeling zou bij hem een blijvende afkeer voor doktoren wekken (vastgelegd in het bijtende essay 'How the Poor Die'). Toen hij volledig zonder geld kwam te zitten, moest - of liever: wilde - Blair in Parijs werk vinden. Hij zou in een hotel als bordenwasser, *plongeur*, worden aangenomen. Na zes weken leende hij geld van een kennis en keerde naar Engeland terug.

Blair begon zijn ervaringen vast te leggen, allereerst over het Londense bestaan van de zwerver Burton. In augustus 1929 had hij een stuk naar The Adelphi gezonden - een tijdschrift met linkse sympathieën - dat in 1931 onder de titel van 'The Spike' gepubliceerd zou worden. In gewijzigde vorm vond dit stuk een plaats in *Down and Out.* De invloed van Jack London valt onmiddellijk op: in *The People of the Abyss* komt een hoofdstuk onder dezelfde titel voor.

Voor de New Statesman and Nation (3 september 1932) beschreef Blair de schadalige toestanden die hij had waargenomen in een 'casual ward', een slaapgelegenheid voor zwervers waarin de mensen van vrijwel al hun burgerrechten waren beroofd. Blair schreef weliswaar voor een overwegend linksgeoriënteerd publiek, maar van een persoonlijke band met het socialisme was nog geen sprake. Hij noemde zich in die tijd een 'Tory-anarchist'.

Orwells eerste boek verscheen in januari 1933 nadat Gollancz enkele veranderingen in het manuscript had geëist. Het onderwerp van de schrijver was in zekere opzichten 'gevaarlijk' en de uitgever wilde namen gewijzigd zien en scheld- en vloekwoorden gematigd. De censuur in Engeland was nog uitermate repressief.

De meeste veranderingen zouden plaatsvinden in het hoofdstuk (32) waar de schrijver aandacht besteedt aan het Londens *slang.* Ongetwijfeld bewonderde Orwell de vitaliteit van een jargon waarmee hij nooit tevoren in contact was gekomen, maar hij deed ook een poging om de lezers - die hij grotendeels uit net eigen milieu zou trekken - door verbale ruwheid voor de schenen te schoppen. Talloze woorden zijn uit de tekst verwijderd en door een streepje vervangen.

Aan de Penguin uitgave van *Down* and *Out* is door Gollancz een naschrift toegevoegd. Het manuscript en de drukproeven waren verloren gegaan en de originele tekst kon daardoor niet meer achterhaald worden. Had de uitgever in 1933 de volledige tekst gedrukt, dan zou hij zonder twijfel in moeilijkheden zijn geraakt. Gollancz citeert een strofe van een gedicht, een waarschuwing aan schrijvers, dat in de jaren dertig in literaire kringen gewaardeerd werd. De tekst is van Gerald Gould:

> '... Once aboard the lugger
> Straight from the quarter-deck the fiat falls:
> You may say bloody but not say bugger,
> You may say bottom but not say balls.'

Zelfs van de geruchtmakende wijze waarop de censuur het werk van D.H. Lawrence enkele jaren tevoren had onderdrukt, scheen men in Engeland nog weinig te hebben geleerd.

Het taalgebruik van Orwell is in zijn eerste boek niet vrij van tweeslachtigheid. In algemene termen heeft hij het milieu dat hij wilde schilderen stilistisch bekwaam weten te treffen, maar er zijn momenten dat de pen in de hand van de Etonian geglipt schijnt. Zij die een scherp oog - of beter: een gevoelig oor - voor het gebruik van Engels hebben, zullen zich storen aan het frekwente gebruik van het woord *beastly* (een woord dat de public school verraadt en dat men zal aantreffen in Agatha Christie's beschrijvingen van aristocratische kringen of in de wijze waarop de Brangwen meisjes in Lawrence's *Women in Love* gilletjes slaken).

Als de *ik* van het verhaal een 'casual ward' binnenkomt en bemerkt dat de zwervers daar gedwongen zijn op de grond te slapen, dan ontsnapt hem een kreet waarvoor geen enkele Etonian zich zou schamen: 'But I say, damn it, where are the beds' (hoofdstuk 27).

In het voorafgaande hoofdstuk beschrijft Orwell een liefdadige instelling waar zwervers en daklozen een kop thee en een broodje uitgereikt krijgen, indien zij het kunnen opbrengen naar een lange preek te luisteren. De mannen, koud en hongerig, ondergaan de strafoefening lijdzaam maar tonen geen enkele dankbaarheid voor de gift. De *ik* identificeert zich met zijn makkers, maar de wijze waarop hij de ervaring verhaalt is paradoxaal:

> 'And yet it was excellent tea, as different from coffee shop tea as good Bordeaux is from the muck called colonial claret... so in fairness we ought to have been grateful - still, we were not.'

Wat Orwell op zijn tocht scherp blijkt te hebben ingezien, is dat de behoeftige zijn weldoener een diepe haat toedraagt.

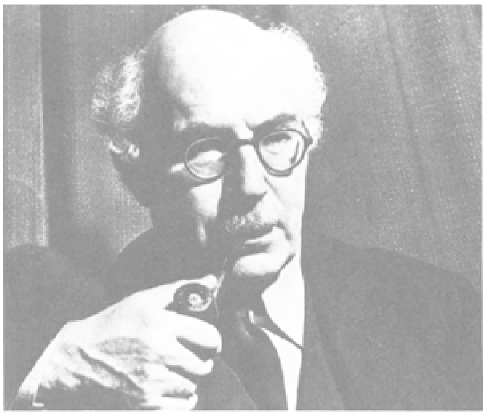
In *Down and Out in Paris and London* maakte Eric Blair voor het eerst gebruik van het pseudoniem George Orwell. Het weinige werk dat hij tevoren had gepubliceerd, was onder zijn eigen naam verschenen. De Orwell is een rustiek riviertje dat door Suffolk stroomt. Hij koos voor George omdat hij de Engelse connotatie van die naam boven een Schotse verkoos (er is in Engeland een merkwaardig snobisme verbonden aan een Schotse afkomst, men wijst graag op het Schotse bloed dat door de aderen stroomt, al is het maar een druppel).

Waarom maakte Eric Blair van een pseudoniem gebruik? Aan zijn uitgever verschafte hij een louter praktische reden. Hij bleek zelf allerminst met zijn boek ingenomen en vreesde dat het werk zou mislukken. Mocht het door de critici worden vernietigd, dan zou zijn eigen naam voor het journalistieke werk onaangetast blijven.

Daarnaast was er de familie. De schrijver wilde ongetwijfeld moeilijkheden met en voor de familie uit de weg gaan omdat het onderwerp van zijn boek in bepaalde kringen als schok-

kend zou worden ervaren. Een opleiding in Eton legt een zware druk op de schouders van een jongeman, de verwachtingen van hem zijn hoog gespannen (en corresponderen met de kosten van de opleiding). Toen Blair uit Burma was teruggekeerd en zijn ouders meedeelde dat hij ontslag had genomen, waren zij diep geschokt. Hij had een zekere en respectabele loopbaan opgegeven voor de gril van het schrijverschap. Na de publikatie van zijn boek - de herinneringen zijn van Avril, Erics jongere zuster - zou hij zijn moeder hebben verteld een pseudoniem te gebruiken om de familienaam niet in opspraak te brengen.

Deze praktische overwegingen zouden door Orwell in *The Road to Wigan Pier* tot een fundamenteel denkbeeld gerationaliseerd worden. Na zijn terugkeer uit Burma wilde hij volledig breken met het eigen milieu, met zijn achtergrond en zijn bevoorrechte positie. Eric Blair was in Burma gestorven en George Orwell was - dankzij de avonturen van Burton in Londen en Parijs - opgestaan.



Victor Gollancz, Orwell's eerste uitgever.

Aan Gollancz gaf hij vier mogelijke schuilnamen en liet de keuze aan de uitgever over: P.S. Burton, Kenneth Miles, George Orwell en H. Lewis Allways. Gollancz herdoopte Blair tot Orwell en verschafte het boek zijn titel. De schrijver die een nieuwe identiteit zocht waarmee hij zich van het verleden wilde bevrijden, toonde een vreemde disinteresse voor de naam waarmee hij de aandacht van de wereld zou trekken.

Orwells eerste boek valt in twee helften uiteen, het Parijse deel verschilt sterk in sfeer van het Londen dat door hem is beschreven. Dat laatste deel is minder avontuurlijk, er ‘gebeurt’ minder, de toon is somberder. De bitterheid waarmee Orwell de wantoestanden in en de Victoriaanse hypocrisie van de filantropische instellingen in Londen beschrijft, verschilt in geen enkel opzicht van Jack Londons sombere verhaal van zijn belevenissen in de East End. Sinds 1902 waren de sociale voorwaarden nauwelijks verbeterd en de economische crisis had velen naar de rand van de afgrond geduwd.

Parijs is een andere wereld. Waren de straten voor de zwerver in Londen een straf, zijn lotgenoot in Parijs vond er genoeg leven en licht en avontuur. De zwerver Burton moet het bestaan in eigen land als oneindig veel moeilijker hebben ervaren als dat in Parijs. In Parijs werd men niet voortdurend gegeseld door de zweep van het moralisme. De verschillen tussen beide zullen in dat opzicht reëel genoeg geweest zijn, maar de werkelijke oorzaak van de scherpe tegenstelling in de beide delen van *Down and Out* is een literaire.

Welk beeld had Blair van Parijs? Voor hem was Parijs de stad van de literatuur. Hij trok naar de stad omdat hij aspiraties als literator had, hij bewonderde Zola en was vertrouwd met het werk van Baudelaire en Proust. Hij wilde de cultuurstad van

binnen uit leren kennen (het is veelzeggend dat in het werk van de afstandelijke schrijver de frase ‘van binnen uit leren kennen’ zo dikwijls terugkeert).

In het intellectueel isolement waaronder hij in Burma leed, moet Blair de gedachte aan een verblijf in Parijs hebben gecultiveerd. In een wat karikaturale vorm heeft Orwell in *Burmese Days* die droom verwoord. In die passage richt Flory zich tot Elizabeth Lackersteen, een jongedame die vanuit Parijs - haar moeder had er een studio aan Montparnasse - in Burma is gearriveerd (hoofdstuk 6):

> ‘Paris! Have you really lived in Paris? ... I've never seen it. But, good Lord, how I've imagined it! Paris - it's all a kind of jumble of pictures in my mind; cafés and boulevards and artist's studios and Villon and Baudelaire and Maupassant all mixed up together. You don't know how the names of those European towns sound to us, out here. And did you really live in Paris? Sitting in cafés with foreign art students, drinking white wine and talking about Marcel Proust?’

De passage zelf geeft de naïeve bewondering aan waarmee Flory naar de cultuurstad verwijst. Voor de jonge Eric Blair moet Parijs een soortgelijke aantrekkingskracht gehad hebben, ook al waren de gloriejaren van Zola en Villiers en Mallarmé voorbij.

Het beeld dat Blair van Parijs had, was door de literatuur gevoed. In de eerste decennia van de twintigste eeuw was de Engelse belangstelling voor de Franse cultuur sterk toegenomen. Het idee van de ‘splendid isolation’ werd verdrongen door een diepgaande Europese gezindheid. Indien Engeland ooit heeft deel uitgemaakt van een waarachtig intellectuele Europese gemeenschap, dan is het voor en tijdens de eerste wereldoorlog geweest. In de jaren tussen 1900 en 1920 beleefden schrijvers als Hugo, Balzac, Anatole France, Daudet, e.a., een overweldigend succes in Engeland.

Rond 1890 staken de eerste francofielen het Kanaal over. Het woord ‘French’ impliceerde voor hen kunst en cultuur, avant-garde en vernieuwing. In de kritische geschriften benadrukte men de tegenstelling tussen Londen en Parijs: snobisme, academisme, afstandelijkheid, ernst, pose en moralisme werden gesteld tegenover straatleven, natuurlijkheid, individualisme, sensualisme, paganisme en artistieke vrijheid. De Engelse kunstenaars trokken naar Parijs om zich uit te leven in de *cabarets artistiques* en om te leren van de vernieuwingen die de kunstwereld bijna dagelijks in oproer schenen te brengen.

Ook de Bloomsbury-groep, Lytton Strachey, Clive Bell, Roger Fry, Virginia Woolf, e.a., was sterk Frans georiënteerd. In de tijd dat Blair naar Parijs trok, leefde de legende van het artistieke Parijs nog onder de Engelse intelligentsia, ook al was de werkelijke situatie veel minder aantrekkelijk geworden (een realistisch beeld van Parijs werd door Orwell gegeven in zijn essay ‘Inside the Whale’).

Blair zocht het Parijs van de grote romanschrijvers. De eerste zin van *Down and Out in Paris and London* bepaalt de sfeer: ‘The Rue du Coq d'Or, Paris, seven in the morning’ - dit is welhaast de stereotype wijze waarop Balzac of Zola een verhaal zouden beginnen.

Het Parijse deel van Orwells eerste boek is het meest literaire en er zijn daar diverse invloeden aan te wijzen. De taferelen van straat- en kroegleven schijnen gekleurd door Murgers *Vie de Bohème.* Het mooie verhaal van Roucolle, de gierige geldschraper, is regelrecht aan Balzac ontleend. Boris, de verdwaalde Rus en leidend persoon in het eerste deel van het boek, herinnert aan de verbeeldingswereld van Jacques Deval.

Een van de meest opmerkelijke en literaire karakters in Parijs is Charlie. Deze eigentijdse en vulgaire Axel vertelt zijn verhaal in het tweede hoofdstuk van het boek. Daarmee is overigens de structuur van *Down and Out* getypeerd: de auteur introduceert zijn meer of minder schilderachtige karakters en zij vertellen hun verhaal

- een techniek zo oud als de *Duizend en één nacht* (in één van de verhalen doolt kalief Haroen al Raschid daar onopgemerkt als zwerver verkleed door de sloppenbuurt).

Uit Charlie's verhaal blijkt hoe gevoelig Blair was geweest voor de invloeden van symbolisme en decandentie die sinds 1890 werkzaam waren geweest. Charlie's relaas ademt de sfeer van Villiers' *Axel* en zou kunnen wedijveren met talloze geschriften uit de periode van het ‘f in-de-siècle’.

Charlie beschrijft een avond die hij als het hoogtepunt van zijn sombere bestaan had beschouwd. Hij had geld van zijn

broer gestolen om een nacht in een bordeel te vieren. Het bordeel was een rood paleis (men denkt aan Bordewijk):

> ‘Red carpets on the floor, red papers on the walls, red plush on the chairs, even the ceiling red; red everywhere red, burning into the eyes. It was a heavy stifling red, as though the lights were shining through bowls of blood.’

Zelfs het kind-hoertje waarop Charlie zijn lusten botviert, was in rood gehuld.

Deze atmosfeer behoort volledig tot de Parijse decadentie. In Huysmans' *A rebours* komt een befaamde scène voor waarin Des Esseintes zijn vrienden een maaltijd aanbiedt. Het interieur van de kamer is volledig zwart gemaakt en het eten wordt er opgediend door naakte negerinnen.

In de tijd dat Eric Blair het manuscript van *Down and Out* voorbereidde, leefde hij in een literaire wereld. Voor The Adelphi besprak hij boeken, geen sociologische of politieke studies, maar werken van en over Melville, Pope, Carlyle en Priestley. Hij zocht vertaalwerk en de boeken die hij aan uitgevers voorstelde stamden uit de Frans naturalistisch-deca- dente sfeer: Jacques Roberti's *A la belle de nuit* bijvoorbeeld (het sombere levensverhaal van een prostituée, in de stijl van Emile Zola), of Huysmans' *Sainte Lydwine de Schiedam.*

Men heeft Orwells eerste boek op één lijn gesteld met *The Road to Wigan Pier.* Beide werken zijn als documentaires geclassificeerd. Orwells werkzaamheden zouden overeenkomst tonen met het werk van een sociograaf. Hij deelde het bestaan met zwervers en werklozen, hij leefde als en met hen, hij interviewde, raadpleegde statistieken, vergeleek inkomsten, enz. In die benadering had Orwell voorgangers gehad in schrijvers als Defoe, Corbett en Jack London.

Deze observatie is geldig voor *Wigan Pier* maar niet voor *Down and Out.* Wat wij in Orwells beschouwingen over de armoede missen, schreef de socioloog Th.J. Hooning in zijn studie over Orwell, *George Orwell in zijn tijd* (1958), is een analyse van het verschijnsel als element van de sociale structuur. Daar mogen we blij om zijn. Orwells eerste boek is krachtig gebleven, juist omdat hij het nauwelijks heeft gewaagd de taak van de sociograaf op zich te nemen. Hij bleef verteller, literator. Daar waar hij van de vertelstructuur afwijkt, is het boek weinig overtuigend. Zijn verklaringen grijpen nog terug naar wat Popper eens omschreef als de ‘samenzweringstheorie’: de zelfkant wordt in stand gehouden door de bewuste en sinistere motieven van een kleine groep van bevoorrechten die de eigen positie wil beschermen.

In *Down and Out* bespeurt men de ambivalente houding van een jong schrijver die niet zeker is van zijn doelstellingen. Zijn ambitie was literair, hij wilde een goed verhaal vertellen (en was daartoe in staat), maar hij voorvoelde dat de sociale wantoestanden die hij had aanschouwd een diepere politieke betrokkenheid van hem zouden eisen. Hij had een scherp oog voor de sociaal-psychologische effecten van de ellende die hij had gezien, maar miste het wijdere politieke kader waarbinnen hij zijn ervaringen zou kunnen plaatsen. Vandaar ook het weifelende slot van zijn boek, waarin Orwell zelf een zeker ongenoegen uitspreekt over de wijze waarop hij te werk is gegaan. De voorlaatste alinea toont zowel de scherpe kloof die hem scheidt van de karakters die hij heeft beschreven als de wil om een dieper inzicht te verwerven in de sociale verhoudingen die hen naar de zelfkant hadden gedreven. Dat Orwell de weg van het politieke engagement zou kiezen, ligt in de laatste pagina van *Down and Out* besloten. Twijfel aan het eigen talent als romanschrijver, zou hem definitief die weg doen inslaan.

[Vervolg ‘Wij’ van Zamjatin]

vervolg van pag. 72

worden - waardoor Zamjatin's boek superieur is aan dat van Huxley.

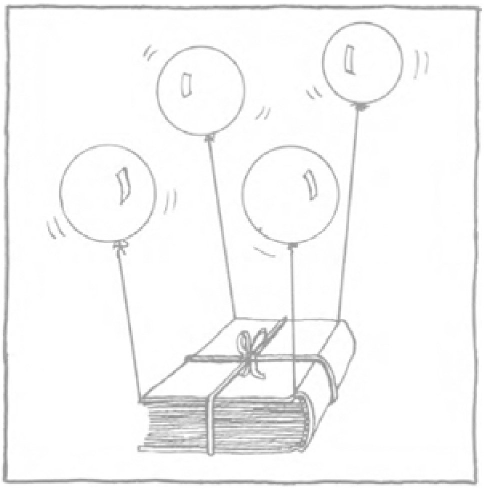
Het is gemakkelijk te begrijpen waarom de publicatie van het boek geweigerd werd. De volgende conversatie (enigszins verkort weergegeven) tussen D-503 en I-330 moet al voldoende zijn geweest om de censors aan het werk te zetten:

> ‘Realiseer jij je eigenlijk wel dat je een revolutie voorstelt?’
> ‘Natuurlijk is het een revolutie. Waarom niet?’
> ‘Omdat er eenvoudig geen revolutie meer kan zijn. *Onze* revolutie was de laatste en er zal nooit meer een andere volgen. Dat weet iedereen.’
> ‘Mijn liefste, jij bent wiskundige: vertel me eens, wat is het laatste getal?’
>
> ‘Wat bedoel je daarmee, het laatste getal?’
> ‘Nou, het grootste getal dan?’
> ‘Maar dat is absurd. Getallen zijn oneindig. Er is nooit een laatste getal.’
>
> ‘Maar hoe kun jij dan over een laatste revolutie spreken?’

Er zijn nog meer van dergelijke passages. Het is echter heel goed mogelijk dat het niet in Zamjatin's bedoeling lag om juist het Sovjet-regime tot onderwerp van zijn satire te maken. Hij schreef ongeveer ten tijde van Lenin's dood en kon dus nog niet de Stalindictatuur voor ogen gehad hebben. Maar aan de andere kant waren de omstandigheden in het Rusland van 1923 nu ook weer niet zo dat iemand daartegen in opstand zou komen omdat het leven erte veilig en plezierig zou zijn. Zamjatin lijkt niet een bepaald land op het oog gehad te hebben, maar de impliciete tendenzen van de geïndustrialiseerde wereld. Ik heb geen enkel ander boek van hem gelezen, maar Gleb Struve vermeldt dat hij verschillende jaren in Engeland heeft doorgebracht en enkele vernietigende satires op het Engelse leven heeft geschreven. Uit *Wij* blijkt duidelijk dat hij een sterke neiging naar het primitieve had. Gevangen genomen door de Tsaristische regering in 1906 en daarna door de Bolsjewieken in 1922 in dezelfde gang van dezelfde gevangenis vastgezet, had hij weliswaar reden genoeg om een afkeer te hebben van politieke regimes waaronder hij heeft moeten leven, maar zijn boek is niet alleen maar de uitdrukking van rancune. Het is in feite een studie van de Machine, de geestdie de mens zonder er bij na te denken uit de fles heeft laten ontsnappen en die niet meer teruggestopt kan worden. Dit is een boek om naar uit te zien als er een Engelse versie verschijnt.

(1946)

Vertaling: Thomas Rosenboom



George Orwell
Herinneringen aan de boekhandel

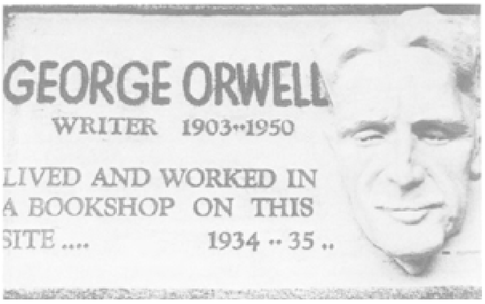
Wat me het meest getroffen heeft toen ik in een tweedehands boekwinkel werkte - als je er zelf niet werkt stel je je dat al gauw voor als een soort paradijs waar altijd en eeuwig charmante oudere heren lopen te snuffelen tussen de in kalfsleer gebonden folianten - was de zeldzaamheid van echt fervente boekenliefhebbers. Onze winkel had een buitengewoon interessante verzameling boeken, maar ik betwijfel of tien procent van onze klanten een goed boek van een slecht boek kon onderscheiden. Eerste druk-snobs kwamen veel vaker voor dan literatuurliefhebbers terwijl oriëntaalse studenten die op goedkope studieboeken kwamen afdingen nog gebruikelijker waren, maar het meest voorkomend van allemaal waren nog wel vrouwen die zonder enig idee op zoek waren naar een verjaardagscadeautje voor een neefje.

Veel van de mensen die bij ons kwamen waren van het soort dat overal al tot last is maar dat zich in een boekhandel nog eens speciaal kan laten gaan. Bijvoorbeeld, het oude dametje dat 'een boek voor een invalide zoekt' (een heel gewone vraag nog), of dat andere dametje dat in 1897 zo'n aardig boek had gelezen en zich nu afvraagt of jij haar niet aan een exemplaar zou kunnen helpen. Helaas herinnert zij zich de titel of de auteursnaam niet meer, maar wel weet zij zich nog te herinneren dat het een rood omslag had. Maar nog afgezien van deze dames zijn er ook twee bekende plagen waardoor elke handelaar in tweedehands boeken wordt achtervolgd. De ene is het verlopen type dat naar oud brood riekt en dat elke dag, soms meerdere keren per dag, langs komt om je waardeloze boeken aan te smeren. De andere is het figuur dat grote aantallen boeken bestelt waarvoor hij niet in het minst van plan is te betalen. In onze winkel verkochten wij niets op krediet, maar wel legden wij soms een boek apart of bestelden wij, indien nodig, boeken voor mensen die afspraken ze later te zullen komen ophalen. Nauwelijks de helft van de mensen die bij ons boeken hadden besteld kwam ooit terug. In het begin hield mij dat nog wel bezig. Hoe kwam men tot zoiets? Ze kwamen binnen en vroegen een of ander zeldzaam en kostbaar boek, lieten ons herhaaldelijk beloven om het voor hen achter te houden, en verdwenen vervolgens om nooit meer terug te komen. Uiteraard waren veel van deze mensen onmiskenbaar geschift. Ze praatten altijd op een hoogdravende manier over zichzelf en vertelden de meest ingenieuze verhalen om te verklaren hoe ze toevallig zonder geld het huis uit gegaan waren - verhalen die ze in veel gevallen, daar ben ik zeker van, zelf geloofden. In een stad als Londen lopen altijd heel wat ondefinieerbare idioten rond, en deze mensen hebben een neiging naar boekwinkels omdat een boekwinkel een van de weinige plaatsen is waar je een flinke tijd kan rondhangen zonder geld uit te geven. Op het laatst herken je deze lui zowat op het eerste gezicht. Ondanks al hun praats hebben ze iets stoffigs en doelloos over zich. Heel vaak, als we weer te maken hadden met zo'n duidelijke idioot, zetten we de boeken waar hij om vroeg apart om ze dan, zodra hij weg was, meteen weer terug te zetten op de plank. Het is me opgevallen dat geen van hen ooit geprobeerd heeft om boeken zonder te betalen mee te nemen; alleen het bestellen was genoeg - het gaf hun, veronderstel ik, de illusie dat ze echt geld aan het uitgeven waren.

Zoals de meeste tweedehands boekwinkels deden we er verschillende dingen bij. Zo verkochten we tweedehands schrijfmachines, en ook postzegels - gebruikte postzegels, bedoel ik dus. Postzegelverzamelaars zijn een vreemd, zwijgzaam, visachtig volkje, van alle leeftijden, maar alleen van het mannelijk geslacht; vrouwen zien er kennelijk niet de bijzondere charme van in om gekleurde stukjes papier in

een album te plakken. We verkochten ook driestuiverhoroscopen die waren samengesteld door iemand die er aanspraak op maakte de Japanse aardbeving te hebben voorspeld. Ze zaten in verzegelde enveloppen waarvan ik er nooit zelf een heb geopend, maar mensen die ze kochten kwamen vaak terug om ons te vertellen hoe 'waar' hun horoscoop geweest was. (Ongetwijfeld lijkt elke horoscoop 'waar' als hij je vertelt dat je hoogst aantrekkelijk bent voor het andere geslacht en dat je belangrijkste fout je goedgeefsheid is.) We deden ook nogal in kinderboeken, hoofdzakelijk uitgeversrestanten. Moderne kinderboeken zijn tamelijk afschuwelijke dingen, vooral als je ze ziet in grote hoeveelheden. Persoonlijk zou ik een kind eerder een boek geven van Petronius Arbiter dan *Peter Pan*, maar zelfs Barrie komt nog mannelijk en gezond over in vergelijking met sommige van zijn latere imitators. Met Kerstmis waren we zo'n tien koortsachtige dagen bezig met kerstkaarten en kalenders, wat vermoeiende dingen zijn om te verkopen maar goede handel voor zolang als het duurt. Het interesseerde me altijd om te zien met welk een grof cynisme het Christelijke sentiment wordt geëxploiteerd. De vertegenwoordigers van de kerstkaartenfirma's kwamen gewoonlijk al tegen juni langs met hun catalogussen. Een regel uit een van hun facturen blijft maar in mijn herinnering hangen. Die ging zo: '2 dozijn Kindje Jezus met konijnen'.

Maar het voornaamste dat we erbij deden was een uitleenbibliotheek - een gewone 'dubbeltjesbibliotheek zonder waarborg' van vijf- of zeshonderd banden, alleen maar fictie. Wat moeten boekendieven op dit soort bibliotheken gesteld zijn! Het is wel de gemakkelijkste misdaad ter wereld om in de ene winkel een boek te lenen voor een dubbeltje, het bibliotheeknummer er af te halen, en het vervolgens in een andere winkel te verkopen voor een gulden. Niettemin hebben boekhandelaren over het algemeen de ondervinding dat het voordeliger is om een bepaald aantal boeken te laten stelen (wij raakten meestal zo'n stuk of tien boeken per maand kwijt) dan om de klanten af te schrikken door een waarborgsom te vragen.



Gedenkplaat op de hoek van Pond St en South End Rd in Hampstead.

Onze winkel lag precies op de grens tussen Hampstead en Camden Town, en we werden gefrequenteerd door allerlei slag, variërend van baron tot busconducteur. Waarschijnlijk vormden de ingeschrevenen van onze bibliotheek een redelijke doorsnede van het Londense leespubliek. Het is daarom interessant om op te merken wie van alle auteurs van onze bibliotheek het beste werd uitgeleend. Priestley? Hemingway? Walpole? Wodehouse? Nee hoor, Ethel M. Dell, met Warwick Deeping als goede tweede en Jeffrey Farnol, volgens mij, als derde. Dell's romans worden uiteraard alleen door vrouwen gelezen, maar wel door vrouwen van allerlei soort en alle leeftijden en niet alleen, zoals men misschien zou denken, door tobberige oude vrijsters en dikke vrouwen van sigarenboeren. Het is niet waar dat mannen geen romans lezen, maar wel is het zo dat er hele takken van fictie zijn die ze vermijden. Grof gezegd, dat wat je de gemiddelde roman zou noemen - het

gewone, zwart-witte, afgetrokken Galsworthy-spul wat de norm is van de Engelse roman-dat lijkt alleen maarte bestaan voor vrouwen. Mannen lezen ofwel romans die je respectabel zou kunnen noemen, of detectives. Maar hun consumptie van detectives is ontstellend. Voor zover ik weet las een van onze ingeschrevenen meer dan een jaar lang vier of vijf detectives per week, nog afgezien van wat hij nog uit andere bibliotheken haalde. Wat me vooral heeft verbaasd was dat hij nooit een boek voor de tweede keer las. Het leek wel alsof die hele verschrikkelijke vloed van uitschot voor altijd in zijn geheugen was opgeslagen. (De bladzijden die hij elk jaar las zouden, volgens mijn berekening, zowat eenderde hectare beslaan.) Hij lette niet op titels of auteursnamen, maar hij hoefde een boek maar open te slaan of hij kon al zeggen of hij het ‘al gehad had’.

In een uitleenbibliotheek zie je de ware smaak van de mensen en niet de smaak die ze ophouden, en iets wat je dan werkelijk opvalt is hoe volledig de ‘klassieke’ Engelse schrijvers uit de gunst zijn geraakt. Het heeft eenvoudig geen enkele zin om Dickens, Thackeray, Jane Austen, Trollope enz. in een gewone uitleenbibliotheek op te nemen: niemand neemt ze mee. Alleen al bij het zien van een negentiende-eeuwse roman roepen de mensen ‘o, maar dat is wel wat oud’, om zich prompt uit de voeten te maken. Toch is het altijd tamelijk gemakkelijk om Dickens te *verkopen*, net zoals het ook altijd gemakkelijk is om Shakespeare te verkopen. Dickens is een van die schrijvers die iedereen ‘altijd van plan is’ om te gaan lezen en hij is, net als de bijbel, breed bekend uit de tweede hand. Men weet van horen zeggen dat Bill Sikes een inbreker was en dat meneer Micawber een kaal hoofd had, net zoals men van horen zeggen weet dat Mozes in een biezen mandje gevonden werd en ‘het achterste’ van De Heer heeft gezien. Een ander opmerkelijk feit is de toenemende impopulariteit van Amerikaanse boeken. En nog iets anders - uitgevers krijgen het hier om de twee of drie jaar steeds weer benauwd van - is de impopulariteit van verhalenbundels. Het type dat aan de bibliothecaris vraagt een boek voor hem uit te zoeken begint bijna altijd met te zeggen ‘maar ik wil geen korte verhalen’, of, zoals een Duitse klant van ons het placht uit te drukken, ‘ik hoef geen verhaaltjes’. Als je naar de reden hiervan vraagt leggen ze je soms uit dat het te vermoeiend is om bij elk verhaal weer aan een nieuwe groep personages te moeten wennen; ze houden er meer van om ‘helemaal in een boek te kruipen’, een boek dat na het eerste hoofdstuk geen verdere inspanning meer vergt.

Ik geloof echter dat de schrijvers hier meer schuld treft dan de lezers. De meeste korte verhalen, Engelse zowel als Amerikaanse, zijn volslagen levenloos en waardeloos, veel meer dan de meeste romans. De korte verhalen die werkelijk een verhaal *zijn*, zijn populair genoeg, *vide* D.H. Lawrence, wiens verhalenbundels even populair zijn als zijn romans.

Of ik een boekhandelaar *de métier* zou willen zijn? Over het geheel genomen - ondanks de vriendelijkheid van mijn patroon en enkele gelukkige dagen die ik in de winkel heb doorgebracht - nee.

Uitgaande van een goede ligging en een redelijk kapitaal zou elke ontwikkelde persoon in staat moeten zijn om zich met een boekwinkel van een bescheiden maar vast inkomen te verzekeren. Tenzij je je in de ‘zeldzame’ boeken begeeft is het geen moeilijke handel om te leren, en je begint al met een groot voordeel als je iets afweet van de inhoud van boeken. (De meeste boekhandelaren weten daar niets van af. Je krijgt een aardige indruk van ze als je eens kijkt naar de advertentierubrieken waarin ze om boeken vragen. Als je niet een advertentie ziet voor Boswell's *Decline and Fall*, dan is het er wel een voor *The Mill on the Floss* van T.S. Eliot.) Het is bovendien een menselijke handel die niet voorbij een zeker punt gevulgariseerd

kan worden. De winkelconcerns kunnen ook nooit de kleine, onafhankelijke boekhandelaar verdringen zoals ze de kruidenier en de melkboer verdrongen hebben. Maarde werktijden zijn erg lang - ik werkte maar part-time, maar mijn patroon was er zeventig uur per week mee bezig, nog afgezien van de constante expedities buiten de openingstijden om boeken in te kopen - en het is een ongezond leven. In de regel is het 's winters vreselijk koud in een boekhandel, want als het te warm is beslaat de etalage en een boekhandelaar leeft van zijn etalage. En dan veroorzaken boeken meer en akeliger stof dan enig ander tot nu toe uitgevonden soort van voorwerpen, en de bovenkant van boeken is de favoriete plaats van bromvliegen om dood te gaan.

Maar de werkelijke reden dat ik niet voor mijn hele leven de boekhandel in zou willen is dat ik, toen ik er in zat, mijn liefde voor het boek verloor. Een boekhandelaar moet leugens vertellen over boeken, en dat maakt dat hij er een weerzin tegen krijgt; nog erger is het feit dat hij ze voortdurend moet afstoffen en er mee heen en weer moet slepen. Ik heb een tijd gehad dat ik echt van boeken hield - ik hield ervan om naar ze te kijken, van hun geur en om ze te voelen, in elk geval wanneer ze vijftig jaar of ouder waren. Ik had nergens zo'n plezier in als om op een dorpsveiling voor een piek een partij boeken te kopen. De beduimelde, onverwachte boeken die je in zo'n collectie tegenkomt hebben een heel eigen aroma: achttiende-eeuwse minor poets, dagbladschrijvers van vroeger, rare deeltjes van vergeten romans, gebonden afleveringen van damesbladen uit de zestiger jaren. Voor terloopse lectuur - in bad bijvoorbeeld, of 's avonds laat als je te moe bent om naar bed te gaan, of in het verloren kwartiertje voor de lunch - gaat er niets boven een oud nummer van Girl's Own Paper. Maar zodra ik in de boekwinkel begon te werken ben ik opgehouden met boeken kopen. Als je ze ziet in grote hoeveelheden, vijf- of tienduizend bij elkaar, dan worden boeken vervelend en maken ze je zelfs een beetje misselijk. Ik koop nog wel eens een boek, tegenwoordig, maar alleen als het een boek is dat ik wil lezen en nergens kan lenen, en ik koop nooit meer rommel. De zoete lucht van vergaand papier trekt me niet meer aan. Het doet me te zeer denken aan idiote klanten en dode bromvliegen.

(1936)

Vertaling: Thomas Rosenboom

Chris van der Heijden
Op zoek naar kristal
Orwell in Spanje achterna

Vanuit de auto bestaat de overgang uit kleuren. Van groen via grijs-bruin naar geel. Die kleuren staan voor landschappen en die op hun beurt voor culturen, voor gebaren, geuren, geluiden... De rampzalige autoweg langs de meren van Bages en Leucate; een volksverhuizing van bleekscheten die zich uitputten om uit te rusten. Daarna het aarzelend gekronkel tussen Perpignan en Bourg Madame; zo nu en dan een verdwaasde boer. En dan, links en rechts toppen. Grijs. Bomen. Bruin. Een horizon waarin wolken, silhouetten, dennen niet uit elkaar te houden zijn. En enkel het gras dat beweegt als mijn auto voorbijstuift. Uiteindelijk beginnende droogte. Riviertjes die hun inhoud verloren hebben. Stof. En geel dat niet weet of het 't begin van de woestijn of het einde van de vruchtbaarheid moet aankondigen.

Ongeveer 100 kilometer vóór Huesca ga ik een kroegje binnen. Het is zo'n vaal ding, precies zoals het hoort. Een baas met beginnende baard snijdt ham van een varkensdij. In de hoek zit een kleine man over een glas rood gebogen. Een krakende radio op de achtergrond, snippers en peuken op de vloer, het schuimplastic puilt uit de barkrukken en de verf valt van de muren. Ik ben er weer. Spanje. Mijn eerste dag sinds jaren. Ik eet weer spaans, drink een carlos tercero, hoor muziek op dat onbeschrijflijke ritme. Bijna meteen overvalt me weer de sfeer die ik zo goed van vroeger ken. Melancholie en vrolijkheid tegelijk. Omdat ik het verloren ben, maar omdat het toch nog bestaat. Iets dergelijks.

Na een kwartier ongeveer komt een kleurig geklede vrouw de bar binnen. Ze praat hard en in een accent dat ik maar gedeeltelijk versta. De kroegbaas en man schenken nauwelijks aandacht aan haar. Maar ze gaat door. Roept, zwaait met haar armen, wijst. Dan begint ze tegen mij. Ik kijk verwonderd, maar het stoort haar niet. Onbelemmerd ratelt ze, als een vrouwelijke versie van het nationaal symbool. Op een gegeven moment begin ik te lachen, zomaar. Blijkbaar is dat goed getimed (ik versta nog steeds maar de helft), want ze werpt haar stola af en neemt een danshouding aan. Nog een en nog een. Een vertrapte schoen met hak naar voren, het achterste naar rechts, een arm omhoog. De hals gestrekt, een paswisseling, een huppeltje. Andere arm, achterste naar links. Enzovoort. Ondertussen praat ze door en langzaam begin ik haar te begrijpen: ze was danseres in Cuba en kan er niet aan wennen dat ze nu oud, gerimpeld en krakend is. Iedere dag opnieuw vertelt ze het dorp van haar vroegere successen, maar de mensen luisteren natuurlijk niet meer. Alleen aan zo'n verdwaalde reiziger, die de helft verstaat, kan ze haar verhaal kwijt... Ze begint te zingen, afschuwelijk vals. Ze hupt op me toe, haalt uit haar boodschappentas een plastic roos. En met een buiging overhandigt ze me die.

Dit was het beste begin dat ik me voor m'n Spanje-reis kon wensen. Het herinnerde me even later aan een gebeurtenis die ik niet meegemaakt heb, maar talloze keren overdacht en voor me zag... Het is 1937. Maandag 5 juli. Ze zijn ergens tussen Valencia en Madrid, in een plaatsje met de poëtische naam Minglanilla. Ze..., het zijn er nogal wat. Johan Brouwer, Jef Last en Nico Rost. Anna Seghers als een van de 15 Duitsers. Neruda en Huidobro. Alberti, Machado. Malraux, Tzara, Spender en Ehrenburg. Ga zo maar door. Ze vormen een karavaan, afkomstig uit Barcelona en via Valencia op weg naar Madrid. De links-geëngageerde intelligentia van (vooral) Europa verzameld. De pen dichtgeschroefd, woede in het hart, verwachtingen in het hoofd. Enkelen staan op het balcon van het stadhuis. Beneden dansen kinderen. Even verderop bereiden de vrouwen van het stadje een arroz a la valenciana. Een plotselinge inval bij een van hen, een ontroering om schijnbaar niets. Hij begint te

zingen, de anderen vallen in. De kinderen, vrouwen, mannen van het dorp eveneens. Ongelooflijk. Engelse snobs, zuid-amerikaanse heren uit de hoogste lagen en franse literatoren van aanzien zingen samen met analfabeten de Internationale en de Joven Guardia. De vrouw van Octavio Paz barst in tranen uit. Een dorpsvrouw omklemt Spender en vraagt hem om de pajaros negros - de zwarte vogels die meestal vliegtuig heten - te stoppen; te stoppen met het bombarderen van hun mannen in het veld. Daarna neemt ze Spender en Neruda bij de hand en leidt hen haar huis binnen. Ze krijgen foto's te zien en wat eten mee voor onderweg...

Onder het geronk van de motor vloeien belevenis en herinnering samen tot de openingspassage van Orwell's boek. Die Italiaan. Die handdruk. Een vergelijkbare ontroering, jaren later voor hem nog steeds de belangrijkste gebeurtenis uit de Spaanse Burgeroorlog. Waarom? Waarom toch? Die vraag dwaalt door mijn hoofd als ik in de verte de eerste gebouwen van Huesca zie opdoemen.

Het is zo'n zuidelijke avond waar je veel bijvoeglijke naamwoorden voor nodig hebt. Woorden als loom, warm, drukkend en nog zo'n stel. Het loopt tegen de avond. De cena wordt voorbereid. Op de winkelstraat flaneren - het enige juiste woord - honderden mensen. Hier en daar staan groepjes mannen. Een vrouw laat haar achterste gevaarlijk over de stoeprand uitsteken: ik raak haar bijna. Drie meisjes op een rij, in kostschoolpak en met een ijsje in de hand. In een sukkelgangetje passeer ik ze. Vóór een groentewinkel stop ik en vraag een man met een kist appels in de hand naar Hotel Aragon. Hij kent het, hij kent het goed. 'Mijn broer... in 1969 mi cuñada...'. De kist appels wordt op de motorkap gezet en ik word ingewijd in de geschiedenis van een familie die failliet ging. Knoflook blaast in mijn gezicht, mijn brave eend wordt heenenweer geschud en waggelt op het ritme van het verhaal. Achter me begint een vrachtwagen te toeteren, de groenteman scheldt de chauffeur voor rotte peren, en ik kan niet verder met die kist appels voor mijn neus. Na veel gevloek en nog enkele details van die historia muy muy trágica kan ik uiteindelijk doorrijden.

Een uur later ongeveer wandel ik door het park dat middenin Huesca ligt. Zware bomen; mannen aan dat onbegrijpelijke kaartspel; te dikke vrouwen met onderbenen als meelstampers, uitgeblust op een bankje; en kindergeluiden, overal. Huesca is - het valt me opnieuw op - naar Spaanse begrippen een burgerlijke stad. Noordelijk en centraal genoeg gelegen om welvarend te zijn. Nergens zie je gerafelde kleren, geen zigeunervrouwen met kind op de arm, geen ezels die het verkeer ophouden. Aan de rand van het park zet ik me op een terrasje en bestel koffie. Als een echte toerist - wat wil je met zo'n hollands uiterlijk? - kijk ik rond. Opeens realiseer ik me dat ik iets doe dat Orwell maandenlang gewenst heeft. Koffie drinken in Huesca. Ik pak *Homage to Catalonia* uit mijn zak en zoek de passage erbij. Ja hoor! 'Morgen zullen we koffie in Huesca drinken' werd een standaard grapje in heel het leger. Als ik ooit naar Spanje terugga zal ik ervoor zorgen dat ik koffie in Huesca krijg'.

Net als het felle Pamplona en het statige Burgos viel Huesca binnen enkele dagen na het uitbreken van de opstand - juli 1936 - in handen van de Franquisten. Van verzet van de arbeiders, zoals in Sevilla, was geen sprake. Bijna zonder slag of stoot werd het stadje ingenomen. Maar Huesca was wel de meest oostelijke plaats die de rebellen in handen kregen. De volgende stad, het oude Barbastro, bleef regeringstrouw. En zo was de geografische lijn al een week na het begin van de Spaanse Burgeroorlog duidelijk: die liep van het midden van de Pyreneeën loodrecht naar beneden tot aan Teruel en vandaar met een grote boog noordelijk om Madrid, richting Portu-

gese grens. In de komende 2 jaar zou die lijn overal ingrijpend gewijzigd worden, steeds in het voordeel van de opstandelingen. Overal, behalve aan de noord-oostelijke grens: Huesca, Zaragoza en Teruel bleven tot het voorjaar van 1938 de uiterste steden die de nationalisten in handen hadden.

In de zomer van 1936, op het moment dat de Spaanse Burgeroorlog uitbrak, zat Orwell in het boerenplaatsje Wallington, ergens in Hertfordshire, en schreef *The road to Wigan Pier*, dat wonderlijke boek over mijnwerkers in Noord Engeland. Als je het tweede deel daarvan opnieuw leest met in het achterhoofd de strekking van *Homage to Catalonia*, dan valt op hoe gering het theoretisch verschil tussen beide boeken is. *The road to Wigan Pier* eindigt met een geloofsbekentenis: alleen een èchte vorm van socialisme kan ons redden. Maar daaraan is een felle aanval op het socialisme vooraf gegaan. 'Socialisme ruikt - op dit eiland althans - niet langer naar revolutie en de omverwerping van tirannen; het riekt naar krukkige woordspelerij, naar machine-verering en de stupide aanbidding van Rusland. Als we er niet in slagen om die geur te verwijderen - en snel - dan zou het fascisme wel eens kunnen winnen'.

Over de Spaanse Burgeroorlog schreef Orwell in de eerste maanden na het uitbreken ervan niets. Er is althans niets bekend, afgezien dan van een mededeling dat hij de gebeurtenissen intensief volgde. Maar in december vertrok hij opeens naar Spanje. Hij bracht nog een kort bezoek aan Henry Miller in Parijs, werd daar voor gek verklaard, kreeg een stevige trui mee en begaf zich vervolgens naar Barcelona. Daar kwam hij op 28 of 29 december aan. Twee dagen later - 31 december - verscheen zijn laatste artikel in een Engels blad: een bespreking van een bundel marxistische literatuurkritieken, die als 'omgedraaid chauvinisme' van tafel geveegd worden. Daarna eiste Spanje voor maanden en maanden al zijn aandacht op. Barcelona in de winter van 1936-1937. Alle getuigenissen vertellen hetzelfde. Een wereld die het imaginaire 'broederschaps-paradijs' benaderde. Klasseverschillen bestonden niet meer, ieder droeg een pet, de beleefdheidsvorm *Usted* was opgeheven, het *Buenas dias* vervangen door *salud*; overal werd muziek gemaakt, gedronken, gedanst; het gezin leek niet meer te bestaan, er werd gezamenlijk gegeten, buiten de sacrale band gevreeën en geslapen, zoals het uitkwam. Goed, het was een rotsooitje, maar dat nam je met plezier op de koop toe: een klein uitstapje in de chaos van het paradijs, met achterlating van de overgeorganiseerde kapitalistische samenleving... Alleen Auden ergerde zich, vooral aan het gebrek aan eerbied voor de kerken. Maar hij was een uitzondering. Voor de meeste intellectuelen uit het Westen was dit Barcelona een droomstaat, die hen in een roes bracht. In die stemming begaven zij zich naar het front of elders. Zo ook Orwell, de wat verlegen buitenstaander in eigen land, overweldigd door de Spaanse openheid en het gemak waarmee je in dat land vrienden kon maken.

Het was ergens halverwege januari 1937. De trein sukkelde door de kale velden van Catalonië, via Lerida richting Aragon. In Barbastro stopte hij. Vandaar werden de troepen over de verschillende 'zwaartepunten' van het front verdeeld. Orwell ging naar Alcubierre, een stadje ten noord-westen van Zaragoza. Hij bleef daar korte tijd. Daarna werd hij overgeplaatst naar Monte Oscuro, enkele kilometers verder in westelijke richting. Midden februari werd zijn contingent naar het noorden gestuurd om deel uit te maken van het leger dat Huesca onder schot hield. In die omgeving volgde ik zijn spoor.

Het deel van het Aragon-front waar Orwell vocht, wordt gevormd door de driehoek Huesca-Tierz-Montflorite. Vooral in dat laatste dorpje, op een afstand van zo'n 8

kilometer van Huesca, verbleef hij nogal eens. Het was het enige dorp ten zuid-oosten van Huesca, een centrum van activiteiten en veilig genoeg om wat rond te lopen.

Net als Tierz (dat beroemd werd door een gedicht van een andere Engelse Spanje-strijder, John Cornford) ligt Montflorite vol schapenpoep. Het is een van die duizenden en duizenden uitgestorven Spaanse dorpjes dat de hoop op voortbestaan hooghoudt door een schoongepoetst bord 'PAS OP OVERSTEKENDE KINDEREN' aan de toegangsweg te plaatsen. Ze zijn er inderdaad, die kinderen. 6 of 7, ze maken het enige geluid in heel het dorp. Met *Homage to Catalonia* in de hand ga ik - aangegaapt - voor het kerkje staan. 'Behoorlijk verwoest en gebruikt als militaire opslagplaats', schrijft Orwell. Vervallen is het kerkje nog steeds. De linkertoren is verdwenen, de rechter vol scheuren en met een stoffige, verweerde klok. Tegenover het kerkje ligt een rij lage huizen. De blinden zijn gesloten - de zon staat er pal op - de deuren potdicht. Ik loop erheen, kijk omhoog. Niets. Stilte. De kinderen zijn nog steeds verwonderd over die blonde gek die met een boek in de hand over het plein loopt. 'Oiga loco', roept een van de grootsten en holt hard weg. 'Hoor eens, gek...'. Hij heeft gelijk, denk ik. Belachelijk is het om hier te staan, in mijn eentje op zoek naar weetikveelwat. Een kerkje dat me niets zal vertellen, huizen die waarschijnlijk van latere datum zijn en kinderen die nog nooit van de Spaanse Burgeroorlog gehoord hebben. Wat doe ik hier? Puur anecdotische belangstelling? Nee, daarvoor rijd je geen duizenden kilometers. Maar waarvoor dan wel? Uit vriendschap met een man die al jaren dood is en me eveneens voor gek verklaard zou hebben? Uit een vreemde vorm van interesse voor, identificatie met een tijd, waarvan alleen nog maar een mythe over is? Oiga loco...

Ik loop op de kinderen toe, lach om ze niet af te schrikken en vraag of er geen volwassenen in het dorp zijn. 'Ja... ja...'. De mannen zijn in het veld, de vrouwen maken eten achter gesloten deuren. 'Weten jullie of er hier vroeger een ziekenhuisje was?' Een volledig overbodige vraag, maar ik moet ergens beginnen. 'El hospital? En Huesca...'. 'Ja, eh, hebben jullie wel eens van Torre Fabian gehoord?' Toros Fabian, toros Fabian?' De kinderen lachen. Een van hen roept zijn moeder die met een rommelige massa krulspelden en flinke boezem aan het raam verschijnt. Ze vraagt me wat ik zoek en voor ik iets kan zeggen, antwoorden de kinderen 'toros Fabian, toros Fabian'. 'Wacht' wordt er geroepen. Krulspelden en boezem trekken zich terug, gestommel, de deur gaat open. 'Toros Fabian?' Ze begrijpt er niets van. 'Oiga Pepe...'. De vrouw gilt over het plein. Uit een van de kleine huizen aan de overkant komt een smoezelig boertje tevoorschijn. Pepe. Hij beeft en is ongeschoren. Ze loopt op hem af en begint een verhaal met uithalen. Onderwijl wijst ze aanhoudend naar mij. Het boertje schudt zijn hoofd. Met z'n tweeën komen ze naar me toe. De kinderen gaan op plantenbakken zitten en volgen het spel in stilte.

Het Aragon-front bij Huesca. Orwell is de lange figuur rechts, aan zijn voeten Eileen.

‘Toros Fabian, toros Fabian’, zegt het boertje. ‘Ik ken geen stier die zo heet’. ‘Het moet’, zeg ik. ‘Het moet, het staat in dit boek over de Spaanse Burgeroorlog’. *Homage to Catalonia* houd ik als bewijs omhoog. Man en vrouw beginnen in een moeilijk dialect een discussie. Heel de regionale beestenstal passeert de revue. ‘Zou José...?’ ‘Een stier uit de Spaanse Bur-

geroorlog... Maar zo oud worden stieren toch helemaal niet', zegt de vrouw. Onder gelach en gepiep van Pepe wordt het misverstand opgehelderd. De kinderen hadden *toros* verstaan in plaats van het weinig gebruikte woord *rorre*, dat zoiets als landhuis betekent. 'Torre Fabian', ja dat huis kennen ze. 'En La Granja', zeg ik, 'en Torre Lorenzo. In die huizen was tijdens de Spaanse Burgeroorlog een escritor inglès gelegerd en daarom wil ik ze bezoeken. Hij schrijft ook over dit dorpje en over het ziekenhuis hier. Daar heeft hij een tijdje gelegen met een ontsteking'. 'Kijk maar...'. Ik sla *Homage to Catalonia* open en toon ze het woord Montflorite. Ik vertaal het stukje waarin Orwell over de kerk schrijft. 'No es verdad', zegt Pepe. 'Ik was hier tijdens de oorlog. De kerk is niet verwoest, maar heeft gewoon geleden door het weer. En dat ziekenhuis. Ja, kom maar met me mee. Ik heb het goed meegemaakt, hoor, zegt hij en slaat zich op de borst. Want in mijn huis, in mijn huis woonde il commandante...'.

Ik volg Pepe door het dorpje. Hij wijst, gebaart, vertelt. Ook hij was een oorlogsheld, natuurlijk. En die Inglès... Ja, hij herinnert zich iets en vertelt over een kleine dikkerd die met zijn zusje naar bed wilde. We lopen door een droog modderpad en komen bij een vervallen schuur. 'El hospital' zegt Pepe en kijkt trots. Er zitten geen deuren in, binnen is het de gebruikelijke rotzooi van papieren, een uit elkaar gevallen bank, een verroest ploegijzer. Ik speur de grond af naar een teken. Niets natuurlijk. Ook hiervan is niets overgebleven dan die ene brief aan Eileen, te vinden in de *Essays and Letters* en volgens het briefhoofd geschreven in het ziekenhuis van Montflorite. 'Als ze me zouden voorstellen om eerder met verlof te gaan, dan zou ik waarschijnlijk geen nee zeggen. Maar dat zal we niet gebeuren en ik wil het er niet op aanleggen. Ook zijn er enige aanwijzingen - ik weet niet of ze betrouwbaar zijn - dat er hier actie verwacht wordt en ik ga niet weg vlak voordat er zoiets gebeurt. Misschien kan ik nog wel van nut zijn'. Ik vertel Pepe mijn gedachten. Hij haalt zijn schouders op en samen wandelen we terug naar het plein. Daar heeft zich de voltallige dorpsbevoking rond mijn rode eend verzameld. 4 mannen, 6 vrouwen en de kinderen. Ze vragen me waar ik vandaan kom etc. Het gewone gesprek. Langzaam breng ik het onderwerp weer op de drie huizen die Orwell in *Homage to Catalonia* beschrijft: La Granja, Torre Fabian en Torre Lorenzo. La Granja blijkt vlakbij te zijn, richting Huesca, over een riviertje en dan meteen rechts. Ook Torre Fabian is bekend, al verslik ik me in de uitleg. Met één zekerheid ga ik op pad: dat Torre Lorenzo alleen nog in Orwell's boek te vinden is...

La Granja.

La Granja was het hoofdkwartier van het deel van het front waartoe Orwell behoorde. Daar werd gekookt, door sommigen geslapen en in de ongebruikte kamers gepist. 'Een omheinde tuin en bijgebouwen, vroeger een klooster geweest' staat er in *Homage to Catalonia.* Dit gebouw was het doelwit van de franquistische troepen.

Het ligt er nog in dezelfde staat. Witte tegels met blauwe letters laten daar geen twijfel over bestaan. Een hoge vaalwitte muur, een nog hoger ijzeren hek. Het is

verlaten, de ruiten zijn ingeslagen. Een trieste aanblik die de gedachte dat al die ellende zich hier afgespeeld heeft alleen maar versterkt. Ik rammel aan het hek. Het zit goed gesloten. Hier kom ik er niet over. Wellicht aan de andere kant. Ik loop om het huis heen en vind vlak aan de rivier een gat in de omheining. Met het boek nog steeds in de hand dwaal ik door de tuin die uit niet meer dan enkele kale bomen en stro-achtig gras bestaat. Een van de zijdeuren blijkt na een flinke ruk mee te geven. Ik kom in een kale keuken. Een wit aanrecht vol vuil. Een stoffige paella-pan. Een dode muis. Een muis...? Was het niet hier dat die rat...? Over een krakende trap loop ik op de tast naar boven. Ik waan me in een Italiaanse film. Boven ziet heter hetzelfde uit. Groot, kaal en vies. Hier voerde Orwell dus zijn oorlog die zo anders was dan mijn kinderboeken me wilden doen geloven. Geen bezwete mannen met gelaatstrekken van cowboys op buffeljacht, geen heroïsche sprongen, stormaanvallen, man tot man gevechten. Maar wachten, wachten. Viezigheid, flauwe grapjes, af en toe een schot. En verveling, aanhoudend verveling. Dat was de oorlog aan het stille front van Aragon.

Ik dwaal nog wat door de tuin, schop tegen een droge graspol in de hoop er een shilling onder te vinden en klim door het gat opnieuw naar buiten. Hoofdschuddend begeef ik me in de richting van Torre Fabian.

Torre Fabian.

Ongeveer een kilometer verder in de richting van Huesca ga ik een zandpad op dat de velden inslingert. Mijn auto lijkt uit elkaar te vallen. Links van me en vóór me liggen kale velden, in de verte heuvels, rechts een cementfabriekje. Razend lawaai. Ik stap uit mijn auto en klim een soort wachttoren op. Vandaar kan ik het voormalig front goed overzien. Het moet bijna onmogelijk geweest zijn om hier een strategie te voeren. Links achter me ligt La Granja. Recht vooruit, op een afstand van zo'n 5 kilometer Huesca. Daartussen hier en daar een huis, opgetrokken uit bloques - van dat moderne bouwmateriaal - en een enkele boerderij. Een daarvan moet Torre Fabian zijn, maar hoe ik daar moet komen is me een raadsel, want de weg door de velden ligt vol plassen, gevormd door een riviertje dat zijn bedding verloren is. Aan de voet van de toren verschijnt een man, die me boos toeroept. Over het lawaai van de ce-mentmolen heen schreeuw ik iets over guerra en escritor. Hij tikt op zijn

hoofd en wandelt terug naar de bouwkeet. Van aanvallen kon in dit gebied nauwelijks sprake zijn, realiseer ik me,

tenzij je over tanks of vliegtuigen beschikte. Het is allemaal zo open, zo overzichtelijk dat iedere poging tot oprukken gelijk staat met zelfmoord. Vandaar ook - ik realiseer het me dan pas - dat de enige aanval die in *Homage to Catalonia* beschreven wordt in de nacht plaatsvindt.

Ik rijd via het zandpad terug naar de grote weg en ga opnieuw richting Huesca. Misschien kan ik van die kant de boerderijen in het open veld benaderen. Het lukt me met veel moeite. Ik moet zeker vijf keer draaien, beland één keer tussen zoveel plassen dat ik uit moet stijgen om de weg te verkennen en maak met alle plaatselijke honden kennis. Het is al laat in de middag als ik eindelijk de binnenplaats van Torre Fabian oprijd.

Het eerste dat me opvalt is een grote Sint Bernard, vastgeketend in de bakkende zon. En dat zonder water. Meerdere keren roep ik het Spaanse woord voor ‘volluk’. Niets. De hond kijkt me smekend aan. Maar wat kan ik doen? Geen mensen, geen water. Torre Fabian bestaat uit twee boerderijen en wat schuren. De oudste boerderij is deels afgebroken en wordt op dit moment opgelapt. De nieuwe, die ook niet zo nieuw meer is, ziet er uit als een vervallen burgermanswoning, type jaren '60: een groene deur, gehaakte kleedjes, een sanseferia of iets dat me daaraan herinnert. Ik ga midden op de binnenplaats tussen al die bouwsels staan en sla *Homage to Catalonia* open, alleen afgeleid door de troosteloze blik van de hond. Ook hier waren - net als in La Granja - ratten. Orwell's obsessie. ‘There are rats, rats/Rats as big as cats/In the quartermaster's store’. ‘Er is niets dat ik zo verafschuw’, schrijft hij in de passage over Torre Fabian ‘als een rat die in het donker over me heenrent’. En dan, in onvertaalbaar engels: ‘However, I had the satisfaction of catching one of them a good punch that sent him flying’. Ik lees opnieuw over de enige aanval die in het boek beschreven wordt. Twee keer lees ik de passage, zittend op een ploegijzer dat middenop de binnenplaats ligt. De hond kan zijn ogen niet van me afhouden. De enige gedachte die me bij iedere regel van het verhaal door het hoofd schiet is met het woord ‘zinloos’ samen te vatten. Zinloos die actie. Zinloos ook om zo'n onderneming nu nog als zinloos te omschrijven.

De Spaanse Burgeroorlog was een beslissende ervaring in Orwell's leven. Het blijkt uit alles. Zijn biografen bevestigen het. Hij zegt het ook zelf met zoveel woorden: ‘Die jaren vormden een soort interregnum in mijn leven’. Ze waren dan misschien wel de slechtst bestede dagen van zijn leven, maar toch... In zijn isolement had hij tijd en mogelijkheid om over van alles en nog wat na te denken. ‘It was beastly while happening but it is a good patch for my mind to browse upon’.

Het resultaat van dat denkproces was een vreemde combinatie van hoop en wanhoop. Die wanhoop is voldoende bekend: Orwell werd enkele maanden na zijn verblijf in Aragon door de communisten Spanje uit gedreven; in Spanje leerde hij uit eigen ervaring hoe waarheid verkracht werd, de revolutie verraden, mooie ideeën misbruikt voor grove machtspolitiek. Dit alles vatte hij samen in een essay over Henry Miller dat hij in 1939 schreef (*Inside the Whale*): ‘Geef je over aan het wereldproces, vecht er niet langer tegen, laat de pretentie varen dat je er invloed op uitoefenen kan... Aanvaarding van de beschaving zoals die is betekent in praktijk aanvaarding van het verval’. Deze gedachte werkte hij verder uit in de boeken die hem wereldberoemd zouden maken. En zonder al te veel overdrijving zou je dan ook kunnen zeggen dat het maar enkele maanden was van 1936 naar *1984*.

Maar er is een keerzijde aan Orwell's Spanje-avontuur, dat ten onrechte zelden vermeld wordt. *Homage to Catalonia* begint zoals het essay, dat Orwell in 1943 (*Looking back on the Spanish War*) schreef, eindigt: met de Italiaan.

In de Leninbarak in Barcelona ontmoette Orwell enkele dagen na zijn aankomst in Spanje een Italiaanse arbeider die hem vriendelijk de hand schudt. Die Italiaan werd voor hem het symbool van de Spaanse Burgeroorlog, van de goede kant daarvan althans. Uit *Homage to Catalonia* wordt nog niet geheel duidelijk waarom. Orwell zegt er dat de man met zijn slordige uniform en zijn trotse, pathetische uitdrukking de atmosfeer van die tijd precies weergaf. Maar er is meer en dat blijkt uit het latere essay. Daarin wijdt Orwell aan de Italiaan een van de weinige gedichten die hij tijdens zijn leven geschreven heeft. Het eindigt als volgt:

> But the thing I saw in your face
> No power can disinherit:
> No bomb that ever burst
> Shatters the crystal spirit.

The crystal spirit: de Italiaan drukte precies datgene uit wat Orwell na veel lezen en veel leven te weten was gekomen. Het is een conclusie die bijna te flauw om op te schrijven is: 'Behave decently'. Het recht op menselijke waardigheid en die waardigheid als gedrag: dat was zijn laatste doel en bastion. In zoverre was het Spanje avontuur Orwell's afscheid van de politiek in gebruikelijke zin van het woord en het begin van zijn strijd voor een (voorlopig nog) papieren waarheid.

's Avonds eet ik alleen op een terrasje in Huesca. Honderden mensen lopen me voorbij. Pratend, lachend, ijsetend. Enkele honderden meters verder speelt een bandje derderangs muziek. De wijn maakt mijn hoofd troebel, het eten mijn bui goed. Ik stel mezelf twee eenvoudige vragen: zou ik ook bereid zijn om zoals Orwell ooit alles achter te laten en te vechten (hemeltje, wat is dat?) voor een ideaal of tegen een demon? En wat zou dan het standpunt zijn waarop ik me zou stellen? Ik kom er niet uit, die avond niet en ook in de twee volgende maanden niet als ik een lange tocht door Spanje maak 'op zoek naar de Spaanse Burgeroorlog', zoals ik mijn reis ironisch gedoopt heb. Ik kom er niet uit, heb het raadsel alleen maar vergroot. Nu vraag ik me alleen nog maar hoe lang ik me die intellectuele luxe nog kan permitteren.

[Vervolg Herinneringen aan George Orwell]

vervolg van pag. 42

weinig te krijgen rekende hij uit dat hij blij mocht zijn als de roman hem 500 pond opleverde. Ondanks zijn succes met *Animal Farm* besefte hij zich niet, of hij wilde het niet toegeven, dat hij op vijfenveertig jarige leeftijd een succesvol schrijver was en zelfs erg in de mode. In de lente van 1949 vertrokken mijn vrouw en ik naar Canada. 'Het soort land waar je wel wat plezier kunt hebben, vooral als je van vissen houdt,' merkte Orwell op toen hij van onze plannen hoorde. Onze laatste weken in Londen waren erg druk door de onafzienbare rompslomp die het vereiste in de tijd van soberheid om je huis in Engeland te verwisselen voor dat in een ander land. We waren van plan Orwell tot afscheid nog te bezoeken, maar we hadden er de tijd niet meer voor. Het was een van de nagelaten dingen waarover je spijt krijgt als het al te laat is. In Canada schreef ik nog twee of drie brieven aan Orwell. Hij was te ziek om ze te beantwoorden. Later hoorde ik van Julian Symons dat zijn toestand verslechterd was en dat hij nu in het universiteitsziekenhuis van Londen lag.

Toen tijdens een feestje in Vancouver op een besneeuwde avond in een van de eerste dagen van januari 1950, kwam er een gast binnen en vertelde mij dat het nieuws van Orwell's dood zojuist over de radio uitgezonden was. Er viel een stilte in de kamer en ik realiseerde me dat deze aardige, bescheiden en verbolgen man al een figuur geworden was uit de wereldmythologie.

Vertaling:
Reinout van der Heijden

NOTEN
Uit: George Woodcock *The Crystal Spirit; A Study of George Orwell*

George Woodcock
Herinneringen aan George Orwell

1

Als ik terugdenk aan George Orwell, zie ik weer dat lange, getekende gezicht voor me dat me zo vaak niet aan een levend mens had doen denken, maar aan de personage uit een roman. Het naderde het dichtst van wat ik ooit gezien heb de imaginaire trekken van Don Quichotte. Want Orwell was een lange, dunne, hoekige man met vermoeide Gotische lijnen, versterkt door de diepe vertikale groeven langs zijn wangen en om de hoeken van zijn mond. Zijn smalle mond werd bekrachtigd door een iel streepje van een donkere snor. Het leek een harde, bijna wrede mond, tot het moment dat hij lachte en dan verhelderde de uitdrukking van onverwachte goedhartigheid zijn hele gezicht. De verlaten triestheid werd benadrukt door de diepe kassen, waarin zijn ogen stonden, altijd een beetje droef. In tegenstelling tot het breekbare, uitgeputte van de rest van zijn uiterlijk groeide zijn haar omhoog tot een soort bruine kuif, krachtig en tot het laatst zonder 'n spoortje grijs.

De gelijkenis met Don Quichotte was op zijn plaats, want in meerdere opzichten is Orwell slechts te begrijpen als een wezenlijk Quichottisch mens. Hij betreurde het verdwijnen van de laatste sporen van het verleden dat, met al zijn fouten, hem edelmoediger en kleurrijker toescheen dan het heden. Hij verdedigde met overgave en bij wijze van principe impopulaire standpunten. Vaak zonder aandacht voor de redelijkheid kon hij uithalen tegen alles, wat zijn opvatting van goed, eerlijkheid of fatsoen aantastte. Maar zoals velen die met hem de degens kruisten kunnen weten kon hij een zeer ruiterlijk tegenstander zijn, gedreven door een besef van de regels van het spel. Dat bracht hem tot een openlijk intrekken van de beschuldigingen, die hij uiteindelijk onjuist had bevonden. Op zijn manier was hij een man van links, maar hij bestreed heilige huisjes daarvan even verwoed als die van rechts. En hoe vaak hij zich ook telkens weer in onrustig en tijdelijk samenzijn met anderen bevond, hij was uiteindelijk net zo zeer een geïsoleerd mens als Don Quichotte. Hij was afgezonderd zoals iedereen, die hardnekkig de waarheid zoekt, wat daarvan ook de gevolgen mogen zijn, voor anderen of zelfs voor hemzelf.

Maar Don Quichotte en Sancho Panza zijn, zoals Orwell zelf al aangaf, onafscheidelijke kameraden. In zijn essay over humoristische ansichtkaarten *The art of Donald McGill* stelt hij zijn lezers de vraag: ‘Als u in uw eigen geest nagaat wie bent u dan, Don Quichotte of Sancho Panza? Hij wachtte het antwoord niet af maar ging verder:

> ‘Bijna zeker bent u het alletwee. Er is een kant in u, die de held of de heilige wil zijn, maar een andere kant in u is de kleine, dikke man, die zeer duidelijk het oordeel inziet van het er heelhuids van af brengen. Hij is uw onofficiële ik, de stem van de maag die in opstand komt tegen de ziel. Zijn voorkeuren gaan uit naar veiligheid, zachte bedden, geen werk, pullen bier en vrouwen met “weelderige” vormen. Hij is het, die uw fijne manieren doorprikt en u aanzet tot het zoeken van Nummer Een, tot het belazeren van uw vrouw, tot het ontlopen van uw schulden enzovoorts enzovoorts. Of u zichzelf toestaat door hem meegesleept te worden is een andere zaak.’

Over het algemeen liet Orwell zich niet sterk meeslepen door de kleine, dikke man van binnen, tenminste niet in de grove lijnen, die hij aangaf in zijn essay. Maar er

lag in zijn werk en zijn konversatie een betrokkenheid bij stof en wezen en vooral bij de geur van lichamelijk leven, die zeker meer behoorde tot het domein van Sancho Panza dan van Don Quichotte. Dit is een manier om aan te geven, dat Orwell evenals Walt Whitman en William Blake enigszins trots de neiging had een ‘man van tegenstellingen’ te zijn. De aanwezigheid in hem van de Don en Sancho tegelijk gaf zijn persoonlijkheid een fascinerende en enigszins mysterieuze originaliteit, die na zijn dood leidde tot zoiets als een Orwell-cultus. Orwell werd toegejuicht - zoals Wilde zichzelf toejuichte - als een man in leven en werk symbolisch voor de preoccupaties van zijn tijd. Hij is ook voorgesteld als de wereldlijke heilige van het Koude Oorlog tijdperk. Maar hij was te zeer in zichzelf als persoon geïnteresseerd om blij te zijn met zijn posthume verheffing tot de onpersoonlijke status van een symbool. In zijn *Reflections on Gandhi* verduidelijkte hij zijn standpunten inzake heiligheid duidelijk genoeg om iedereen behalve de meest gevoelloze af te schrikken voor de ondankbare taak van voorganger bij zijn canonisatie.

Orwell was teveel een eenling om een symbool en te boos om een heilige te zijn. Maar hij slaagde erin een schrijver te worden die in het meest pure Engels van zijn tijd, de gedachten en fantasieën op papier zette van een individuele geest, die speelde met de alledaagse problemen van die tijd. Wat hem uitzonderlijk maakte - en meer dan een beetje excentriek in de ogen van zijn tijdgenoten - was dat hij zijn theorieën ook in praktijk probeerde te brengen en vervolgens zijn daden vorm gaf in literatuur. De drieëenheid van gedachte, daad en schrijven loopt als een rode draad door het gehele leven van Orwell als auteur. De afwisseling van deze drie is misschien niet altijd even consequent als ik lijk te suggereren, maar is nooit helemaal afwezig. En je kan je moeilijk een toekomst voorstellen, waarin critici in staat zullen zijn Orwell's werk los van zijn leven te beschouwen.

Orwell bij de BBC, voor hemzittend T.S. Eliot en geheel rechts staand William Empson.

Ik ontmoette Orwell voor het eerst tegen het eind van 1942, toen hij werkte op de Indische afdeling van de BBC in Londen. Via een wederzijdse vriend van ons, Mulk Raj Anand, stuurde hij mij een uitnodiging om deel te nemen aan een discussie over poëzie, die hij organiseerde. Eerder dat jaar waren wij slaags geraakt in een behoorlijk verhitte polemiek in de Partisan Review over een van Orwell's Londense brieven. Hierin had hij de engelse pacifisten aangevallen met het merkwaardige en - zo leek het mij - onfrisse argument, dat zij eigenlijk zonder het te willen toegeven machtsvereerders waren. In mijn antwoord had ik zeer persoonlijke opmerkingen gemaakt over Orwell's inconsequenties. Aangezien hij op papier heel kwaad had geleken, was ik verbaasd over zijn uitnodiging voor de BBC. Maar ik nam het aan vooral, denk ik, om te laten zien dat ik hem even weinig kwalijke gevoelens toedroeg als Orwell zelf scheen te doen.

Een paar dagen daarna ging ik naar de oorlogsstudio's, die

de BBC geïmproviseerd had in de kelder van een gevorderd warenhuis in Oxford street. Het panel dat Orwell bijeengebracht had was indrukwekkend voor een enkele uitzending op een buitenlands station. Mulk Raj Anand, Herbert Read en William Empson kende ik al. Edmund Blunden en George Orwell had ik nog nooit eerder ontmoet. Orwell droeg zijn zelden variërende uniform van een oud tweedjasje met leren elleboogstukken en een flodderige ribbroek. Ik was geïmponeerd door de omvang van zijn handen en voeten. Zijn voeten waren enorm - maat 47 - waardoor het moeilijk voor hem was schoenen te vinden gedurende de sobere oorlogsjaren. Hij begroette mij met zijn vlakke stem, gereserveerd maar niet onvriendelijk glimlachend. In die tijd had ik een markttuintje in Middlesex en Orwell vroeg ernaar. Hij scheen het goed te keuren, dat ik lichamelijk werk verrichtte en dat mijn handen waren gebarsten en doortrokken met aarde.

Het radioprogramma bleek een op touw gezette discussie, die Orwell behoorlijk bekwaam had voorbereid. De andere deelnemers werd de mogelijkheid gegeven tot veranderingen voor het in de lucht ging. Elk van ons had wel kleine bezwaren uit principe, maar de enige echte verandering kwam toen Orwell zelf een bundel van Byron tevoorschijn haalde en met een glimlach de cirkel rondkeek. Hij stelde voor dat wij *The Isles of Greece* zouden voorlezen, om te laten zien dat de engelse dichters traditioneel vriendschappelijk stonden tegenover het streven van onderworpen volken. In die tijd was de Britse regering sterk gekant tegen de Indische onafhankelijkheidsbeweging (Gandhi en Nehru zaten nog in de gevangenis), maar iedereen die meedeed aan de uitzending ondersteunde dit in ieder geval gevoelsmatig. Toen Herbert Read de klankvolle dichtregels van verzet voorlas, nam het programma een milde, uitdagende toon aan, die ons allen erg beviel. Orwell had, merkte ik, een zeer oppervlakkig idee van radioproduktie en zijn eigen stem was te dun om hem een effektief presentator te doen zijn.

Toen de uitzending klaar was, gingen we naar een kroeg in Great Portland street, waar vaak BBC-mensen kwamen. Hier stak Orwell een verhaal af over hoe zinloos al die inspanning was om een radioprogramma in elkaar te draaien. Hij betwijfelde of meer dan tweehonderd anglofiele Indiërs de moeite van het beluisteren zouden nemen. Hij maakte al de frustratie door van werk, dat voor het grootste gedeelte gericht was op de verspreiding van officiële propaganda.

Korte tijd nadat we elkaar begonnen te schrijven over onze uiteenlopende opvattingen, kwam ik meer te weten over zijn gevoelens hierover. De eerste brief van Orwell begon met een voor hem typerende opmerking: ‘Ik ben bang, dat ik enigszins hard heb teruggeschreven in onze Partisan review polemiek. Dat doe ik altijd, wanneer ik aangevallen word. Maar geen kwade gevoelens wederzijds, hoop ik.’

Orwell begon graag vriendschappen door elke rancune op te lossen die zijn soms onbeheerste manier van uitdrukken eventueel veroorzaakt had. Julian Symons, die hij beschuldigd had van fascistische denkbeelden, ontving bij hun eerstvolgende ontmoeting een verontschuldiging. Tegen Stephen Spender, die hij aangevallen had voordat ze elkaar voor het eerst zagen, merkte Orwell op dat hij het bij elke schrijver erg moeilijk vond een literaire vete vol te houden, nadat je hem ontmoet hebt. ‘Want als je iemand in levende lijve voor je ziet besef je direkt, dat hij een mens is en niet een karikatuur die bepaalde ideeën belichaamt’.

Later in zijn vroege correspondentie met mij besprak Orwell zijn connectie met de BBC. ‘Ik betwijfel of ik die baan nog veel langer zal aanhouden’ zei hij. ‘Toch heb ik het idee dat ik door dit werk de propaganda iets minder walgelijk heb gehouden dan het anders geweest zou zijn... Om dit te begrijpen zou je net als ik in constante aanraking moeten staan met de propaganda van As en geallieerden. Tot dat moment

besef je niet wat voor een vuiligheid en smeerlapperij er gewoonlijk door de lucht gaat. Ik vind dat ik ons kleine hoekje nog redelijk schoon heb weten te houden.'

In feite zat hij verstrikt in een typisch Orwelliaans dilemma. Zijn revolutionaire socialistische ideeën maakten hem niet minder een degelijk Engels patriot, een toegewijd verdediger van de Engelse plattelandsbevolking, zelfs al was hij van weinig nut voor de bestaande instellingen. Nadat hij medisch afgekeurd was voor de landmacht, de marine en de luchtmacht tegelijk, besloot hij te doen wat hij kon als berucht zeer inefficiënt sergeant van de luchtbeschermingsdienst en als BBC-beambte.

Zijn patriotisme daargelaten geloofde hij dat de linkse richting van het onafhankelijk socialisme, die hij in 1936 aangenomen had, slechts zou kunnen overwinnen als de Nazi's verslagen waren. Hoewel hij het gevoel had dat het direkte inwerkingstellen van zo'n soort gesocialiseerde economie in Engeland misschien een sterke stimulans kon zijn om doelgerichter te vechten. Aan de andere kant leerde zijn radio-ervaring hem hoezeer taal verkracht en zijn eigenlijke doel uiteindelijk vernietigd kon worden, wanneer het voor zelfs de meest goedbedoelende propaganda gebruikt zou worden. Het lijdt geen twijfel dat zijn ervaring bij de BBC hem uitgerust heeft met het globale basismateriaal voor de schildering van het ministerie van de Waarheid en de opzet van de propagandataal Nieuwspraak uit *Nineteen eighty-four*.

Hij was zo zichtbaar ongelukkig met de uitzendingen, dat ik niet verbaasd was toen ik eind 1943 hoorde dat hij erin geslaagd was zich los te maken van de BBC en bij Tribune was gaan werken als literair redacteur. Tribune, dat nog steeds bloeit, was destijds het orgaan van de dissidente vleugel van de Labour-partij onder leiding van Aneurin Bevan. Het stond sterk kritisch tegenover de Churchill-regering. Afgezien van de communisten die een aparte groep vormden omdat hun daden volledig werden bepaald door de eisen van de sovjetpolitiek, was de Tribune-groep de meest linkse onder de partijen die de oorlog steunden. En in hun blad vonden zowel pro-oorlog als anti-oorlogdenkbeelden een ontmoetingsplaats. Want naast de kritische houding tegenover de coalitieregering bood Tribune vooral in hun literaire pagina's de ruimte aan veel schrijvers die in hun visie veel dichterbij de onafhankelijke meningen van de anarchisten, Trotskisten en de onafhankelijke Labourpartij stonden dan bij de politiek van de officiële Labourpartij. Het was het soort blad waarin er plaats was voor een schrijver als Orwell en ik denk dat hij over het algemeen erg heeft genoten van die twee of drie jaar, dat hij erbij zat.

In die tijd zag ik Orwell weer. Ik woonde in Hampstead, op Parliament Hills Fields en ik nam vaak de bus van South End Green naar het centrum van Londen. Op een morgen, toen ik het bovenste dek van de bus opkwam, zag ik ineens Orwell's bruine kuif en zijn bekende vieze trenchcoat voor in de bus. Hij had me blijkbaar de straat over zien lopen, want toen ik bovenkwam draaide hij zich om en wuifde naar me. Ik kwam naast hem zitten. Hij begon ogenblikkelijk te praten met de haast van iemand die iets kwijt moet over onze meningsverschillen uit de Partisan Review en uit de latere correspondentie. Ik was wat verbaasd, want ik dacht dat dat wel opgelost was, maar Orwell had blijkbaar het gevoel dat enige direkte en persoonlijke verwijzing hiernaar noodzakelijk was. 'Er is geen reden waarom zo'n papieren discussie kwaad bloed zou zetten' merkte hij op. Ik had zeker de een of andere test doorstaan, die Orwell noodzakelijk vond voordat hij zijn achting kon verlenen en vriendelijk wilde zijn. Vanaf dit moment hebben we onze eerste woordenwisseling nooit meer genoemd en telkens als we van mening verschilden vond ik Orwell bot maar geniaal in de discussie.

Maar, zo ontdekte ik later, hij was niet altijd even bereid om vrede te sluiten. Op een keer wilde een communistisch dichter, die een bittere persoonlijke aanval tot hem gericht had, hem de hand drukken toen ze elkaar in Fleet street zagen. Orwell draaide zich zwijgend om. Hij was woest. Later vertelde hij mij erover. 'Wat een stinkende kleine huichelaar is die S.!' zei hij aan het eind van zijn verhaal. 'Precies

zo als de rest van zijn maten. Als hij er zijn huid bij kon redden, zou hij me met het grootste plezier van de wereld onder een bus duwen!' Na zijn ervaringen in Spanje heeft Orwell altijd een hekel blijven hebben aan Stalinisten, zowel als groep als individueel. En hij wist heel goed dat - en met goede redenen - de gevoelens wederzijds waren.

Toen de bus vertrok wees Orwell me op de grote, bouwvallige boekwinkel op de hoek van South End Green en Pond street. 'Daar heb ik zo'n jaar of tien geleden gewerkt,' zei hij vaag en wilde er blijkbaar niets meer over kwijt. De winkel stond model voor de boekwinkel waarin Gordon Comstock werkte in de eerste hoofdstukken van Keep *the Aspidistra Flying.* Terwijl de bus door de platgebombardeerde vlaktes van

Kentish Town reed, begon hij mij te vertellen over zijn ervaringen met de politie in de tijd dat hij zijn essay ‘Inside the Whaie’ over Henry Miller schreef. Op de een of andere manier - hij verdacht de communisten ervan - had de zedenpatrouille van Scotland Yard ontdekt dat hij verboden boeken van Henry Miller over de post kreeg uit Parijs. Hij moest enkele bezoekjes doorstaan en er was heel wat tussenkomst nodig van zijn Parijse relatie, voordat ze eindelijk het argument aanvaardden dat hij een serieuze literatuurstudent was en geen pornograaf, die erop uit was de jeugd te verpesten. Uiteindelijk stonden ze hem toe de boeken te houden maar deze concessie maakte zijn oordeel er niets malser op. Tegelijk met een hoop andere normen van de Britse arbeidersklasse had hij hun aangeboren wantrouwen tegen de politie overgenomen. ‘Ik voel niet zoveel voor de geïdealiseerde “arbeider” zoals de burgerlijke communist over hem droomt’, had hij een paar jaar eerder in ‘*Homage to Catalonia’* gezegd. ‘Maar als ik een echte arbeider in vlees en bloed in conflikt zie met zijn natuurlijk vijand de politieagent, hoef ik mezelf niet af te vragen aan wiens kant ik sta.’

Ik zag Orwell redelijk vaak in de tijd dat hij bij Tribune werkte. Hij stelde, nog meer dan zijn voorgangers, de recensiepagina's van dit blad open voor schrijvers van bijna elke politieke stroming. Hij was geen goed redacteur. Zijn mildheid overschaduwde te vaak zijn oordeel over schrijvers en hun kwaliteiten. Hij haalde veel goede schrijvers over om voor hem te werken. Ik herinner me artikelen van E.M. Forster, Herbert Read, Cyril Connolly en Stephen Spender. Maar hij publiceerde ook een hoop prullaria van schrijvers zonder enige belofte en hij deed dit, denk ik, eerder uit vriendelijkheid dan uit gebrek aan oordelingsvermogen. Hij vond het verschrikkelijk moeilijk een artikel terug te sturen met een kil briefje dat het geweigerd was. Meer dan eens zei hij mij, dat geen enkele schrijver die vroeger hard heeft moeten sappelen met recensies, ooit de baan van redacteur toevertrouwd moest worden.

Orwell maakte zijn tekortkomingen als redacteur goed door een eersteklas essayist te worden, die zo nu en dan schreef. En van 1943 tot 1947 was de pagina van de nieuwe Tribune die je het eerst opensloeg altijd de bladzijde waarop Orwell onder de algemene titel ‘As I please’ schreef over het leven en de letteren, over alles waar zijn pet maar naar stond. Het was in de jaren veertig het beste op het gebied van het korte essay en het meeste ervan leest vandaag de dag nog steeds verrassend gemakkelijk. Orwell's veelzijdigheid was verbazingwekkend. Het mislukte hem zelden een onderwerp te vinden - een populair liedje, een aspect van propaganda, de eerste kikker van de lente - waarover niet iets nieuws en helders te zeggen viel, dat in al zijn gemak en schijnbare nonchalance doordringend en direkt was. De jaren van boekrecensies, een vak dat een hoop veelbelovend talent ontmaskert, had niet alleen Orwell's gemak vergroot. Het had ook het vermogen gescherpt om uit boeken of situaties precies die aspecten op te diepen en uit te werken, die een onoplettend oog ontgaan, maar vaak precies aangeven wat iets echt te betekenen heeft. Soms ging ik wel eens langs bij Orwell in zijn kleine, volgestouwde kantoortje aan boulevard de Strand. Daar praatte ik met hem over en langs de stapel boeken en manuscripten op zijn bureau, waar hij zonder de ruimte voor zijn lange benen achter opgesloten leek te zitten. De typemachines ratelden vanaf aangrenzende bureau's in onze oren en de V-2's ontploften op een afstand, zoals de raketten in *Nineteen eighty-four.*

De column van Orwell in Tribune.

We gingen lunchen in het restaurant van het enigszins vervallen wijnetablissement aan de Strand, soms met Herbert Read of Julian Symons. Bij een van deze gelegenheden (tegen het eind van de oorlog, toen het eten in het Londense restaurant op zijn slechtst was) was het enige beschikbare gerecht gekookte kabeljauw met bitter raaploof (gewoonlijk veevoeder - vert.). Ik vond de combinatie walgelijk vies, maar Orwell die een kinderlijk plezier putte uit de ontberingen van die tijd verorberde de vis en groenten met smaak. ‘Ik had nooit gedacht dat het zo goed samen zou gaan!’ zei hij met een verwijtende blik naar mij, toen ik mijn bord bijna onaangeroerd terugstuurde.

2

Aan het einde van 1944 ontstond er tussen Orwell en mij een hechte vriendschapsband. Hoewel overeenkomsten in persoonlijkheid en benadering een duidelijke rol hebben gespeeld, was de onmiddellijke aanleiding een gemeenschappelijke betrokkenheid bij de strijd voor burgerrechten.

Zoals altijd in zulke situaties werden tijdens de tweede wereldoorlog de minderheden, die zich het minst konden verzoenen met de heersende politiek, soms nogal hard aangepakt. Veel pacifisten, anarchisten en linkse socialisten werden gevangengezet of op een andere manier door de autoriteiten dwarsgezeten. Dit maakte veel discussie los bij de Britse intellectuelen. Enkelen - vooral communisten en Tories - vonden dat vrijheid van kritische meningsuiting tijdelijk opgegeven moest worden, om de grotere vrijheid waar Engeland voor vocht te beschermen. Anderen - waaronder Orwell en de meeste van zijn vrienden en naaste collega's - bleven eraan vasthouden dat de vrijheid van meningsuiting en drukpers de belangrijkste rechten waren, waarvoor de oorlog nu juist gestreden werd en dat deze rechten eenmaal opgegeven misschien wel nooit meer herkregen konden worden. Ook in die tijd zag Orwell al duidelijk wat ervan kon komen als regeringen de manier van schrijven en denken bepaalden, die hun het beste uitkwamen. Zijn houding hiertegenover liep vooruit op de waarschuwingen die hij een paar jaar later opschreef in *Nineteen eighty-four.*

Het strijdpunt kwam tot een climax op een avond met dikke Londense mist, toen een speciale afdeling van Scotland Yard een inval deed in de kantoren van de

anarchistische krant War commentary en de dossiers, abonneelijsten en ander materiaal meenam. De inval leidde tot direkt protest van Londense schrijvers. Een groepsbrief, die Herbert Read en ik in omloop brachten, was onder andere ondertekend door E.M. Forster, Stephen Spender en T.S. Eliot. Orwell die de anarchisten aangevallen had in zijn Partisan Review-artikelen, sloot direkt een wapenstilstand met hen, toen ze het slachtoffer werden van mateloze pressie van de autoriteiten. Hij ondertekende een andere groepsbrief die door Paul Potts werd verspreid.

Er werd geen aandacht besteed aan deze reacties. In mei 1945, juist voor het einde van de oorlog in Europa, werden vier redacteuren onder speciale statuten tegen antimilitaristische propaganda in oorlogstijd in Old Bailey berecht. Een verdedigingscommissie was samengesteld onder voorzitterschap van Herbert Read met Aneurin Bevan als vice-voorzitter, maar

dit kon niet voorkomen dat drie aangeklaagden tot gevangenschap werden veroordeeld. Orwell, die de zaak ruchtbaar had gemaakt in Tribune, publiceerde nu samen met Dylan Thomas, George Baker en verscheidene andere schrijvers een protest. Dit protest was niet alleen gericht tegen de vooroordelingen, maar ook tegen de beslissing van de regering om dergelijke rechtzaken te voeren nu de oorlog bijna voorbij was. Hij vond dat een slecht voorteken voor de vrijheid van meningsuiting in vredestijd.

Tijdens de berechting van de redacteuren van War commentary toonde de nationale raad voor burgerrechten [National council of civil liberties] weinig actieve belangstelling in de zaak. Deze onverschilligheid van de kant van een organisatie die opgericht was om de fundamentele rechten van meningsuiting en drukpers te beschermen werd geweten - terecht of niet - aan de infiltratie van de raad door communisten en hun sympathisanten. De verschillende betrokkenen bij de verdediging in de War commentary-zaak besloten een andere organisatie op te richten. Deze organisatie met een strijdbaarder karakter was tijdelijk van opzet en moest de slachtoffers beschermen tegen vervolging onder de beperkende oorlogsverordeningen, die nog een tijdlang na het eind van de oorlog van kracht bleven.

Hiertoe werd in de zomer van 1945 de Freedom Defence Committee [de commissie ter bescherming van de Vrijheid] opgericht. Het leidde een onzeker maar actief bestaan tot 1949. De leidende figuren waren, hoewel er ook politieke kopstukken als H.J Laski, toen voorzitter van Labour en een paar parlementsleden bij waren, toch voornamelijk afkomstig uit literaire en artistieke kringen. Hier waren de gevoelens tegen de beperkingen op de vrijheid van meningsuiting het sterkst. Enkelen van de meest actieven waren E.M. Forster, Bertrand Russell, Cyril Connolly, Benjamin Britten, Michael Tippett, Henry Moore, Osbert Sittwell en Augustus John. Herbert Read was voorzitter en Orwell werd vice-voorzitter. Als lid van het uitvoerende commité werd ik erop uitgezonden om Orwell de uitnodiging voor deze positie over te brengen en ik herinner me dat hij eerst aarzelde. ‘Ik wil niet meer terug in de administratieve tredmolen’ zei hij. Hij was net bezig zich los te maken van de verplichtingen als redacteur van Tribune en wilde zich meer gaan toeleggen op het schrijven van boeken. Maar op de voorwaarde dat er niet te veel beslag op zijn tijd gelegd zou worden nam hij het aanbod aan. Hij bleek veel behulpzamer, zowel materieel als moreel, dan zijn aanvankelijke aarzeling had doen vermoeden. Toen we verhuisden naar een kantoor in een keldér op Euston Road schonk hij de typemachine van zijn overleden vrouw. Zo nu en dan, vooral toen de rechten over *Animal Farm* binnen begonnen te stromen, maakte hij aanzienlijke donaties over naar de kas. De cheques waren altijd gesigneerd met Eric Blair. Alleen in dit geval bleek hij in die tijd nog zijn echte naam te gebruiken. De aangenomen verschijning van ‘George Orwell’ had bijna volledig de overhand gekregen en hij noemde zich in conversatie en in brieven, altijd ‘George’ en nooit ‘Eric’. Orwell gaf niet alleen maar geld. Hij toonde een sterke betrokkenheid met het commissiewerk. Deze betrokkenheid heeft hij tot zijn laatste ziekte gehouden, zoals ik ontdekte toen ik zijn brieven aan mij weer doornam. Hij klampte wel eens een invloedrijk figuur uit de Labourregering aan, die wij wilden interesseren voor een geval van duidelijk onrecht. In Tribune schreef hij zijn essay ‘Freedom of the park’ om de campagne te steunen, die wij gestart waren tegen het politieingrijpen bij Marble Arch. Hier tastte de politie het traditionele recht aan van politieke minderheden om hun publicaties te verkopen aan de Marble Arch-ingang van Hyde Park.

In ieder geval één keer sprak hij in het openbaar. Hij sprak in de Conway Hall om te pleiten voor amnestie van gevangenen onder verscheidene oorlogswetten en

verordeningen die maandenlang na de oorlog nog steeds vastzaten. Orwell verscheen op het podium met Herbert Read, Fenner Brockway en enkele andere leiders van niet-partijgebonden Links. Ik denk dat hij niet blij was in zijn rol van openbaar spreker. Hij was dit niet gewend en zijn stem was verzwakt door de keelwond, die hij opgelopen had in de Spaanse burgeroorlog en droeg niet ver. Toch ben ik het niet eens met Julian Symons die, ook over deze gelegenheid, schreef dat hij een slecht spreker was. Er lag zoveel ongeveinsde overtuiging in zijn manier van doen en er zat zoveel gewoon gezond verstand in wat hij zei, dat het publiek met volle aandacht luisterde en hem een warmer applaus gaf, herinner ik me, dan de professionele redenaars van die avond.

Voor zover ik weet was het vice-voorzitterschap van de Freedom Defence commitee de enige taak, die Orwell er ooit op na heeft gehouden in zo'n soort organisatie. Ik denk dat hij tot het eind toe bij ons bleef, omdat wij erg amateuristisch werkten en nooit een bureaucratische hiërarchie of zelfs maar een organisatie zijn geworden. De commissie was tijdelijk van opzet en moest dienen voor de speciale situatie die na de oorlog ontstaan was. Nadat een paar mensen waren vrijgelaten uit de gevangenis en enkele kleine heerschappijen van politiefunctionarissen uitgeschakeld waren, stierf de commissie, zo tegen het eind van 1949, vanzelf af, zonder formele ontbinding.

Orwell hield van die informaliteit, hoewel hij zelf wel eens de neiging had tot haarkloverij in procedures. Ik herinner me, dat hij een eindeloos en koppig betoog hield over het onderscheid in betekenis tussen ‘In principe’ en ‘uit principe’ in een resolutie, waar wij nog maar net mee bezig waren.

Hij hield ook van de mensen die hij bij dit werk ontmoette. Orwell's natuurlijke plaats lag bij de radicale andersdenkenden. Hij hield van mensen die vochten voor bepaalde rechten, van mensen die opkwamen voor minderheden, van mensen bij wie de woede verder ging dan de grenzen van partijdigheid. Hij was het met veel van deze mensen oneens wat betreft de oorlog. Maar toen deze eenmaal voorbij was, nam hij meestal zijn contacten met hen weer op en de Freedom Defence Committee was een van de middelen hiervoor.

3

Ik heb wat ruimte besteed aan dit aspect van Orwell's laatste levensjaren, want behalve Julian Symons in een terugblik in de London Magazine had niemand nog wat over die openbare activiteiten van Orwell's onafhankelijk socialisme op schrift gesteld. Ik herinner me dit allemaal zo goed, omdat hierdoor Orwell en ik blijvend goede vrienden werden. Wij zagen elkaar nu ook los van het werk, buiten de sferen van burgerrechten en redactielokalen. In de lente van 1945 zagen wij elkaar ook thuis, wat in het geval van Orwell een duidelijk teken van erkenning was.

Hij bakende, zoals Symons opmerkte, zijn persoonlijke relaties sterk af, haast bij wijze van obsessie. Relatief weinig mensen die hij kende werden bij hem thuis in zijn flat in Noord Londen ontvangen. Hij slaagde er zelfs in deze ‘eerste Orwell-se-lectie’, zo kun je het wel noemen, voorzichtig op te delen, om zo de bonte verzameling mensen van elkaar gescheiden te kunnen houden. In die tijd kwam een heetgebakerde dichter vaak bij hem langs, die mij vanwege een recensie van zijn gedichten een dodelijke haat toedroeg. Orwell speelde het zo handig, dat wij elkaar nooit in zijn flat zijn tegengekomen. En nog zei je of hoorde je wel eens zeggen: ‘Ik begrijp niet wat Orwell in X ziet.’ Wat Orwell zag was ongetwijfeld de interessante individualiteit van een persoonlijkheid. Hij kon zeer kritisch zijn op papier, maar hij was tegenover de mensen die hij goed kende erg tolerant. Zoals

zijn vurig verlangen om papieren ruzies bij te leggen, wanneer hij iemand voor het eerst ontmoette, ook wel liet zien.

Wat Orwell zo'n goede journalist maakte en zijn romans vaak zo'n toon van realiteit geeft, die verder gaat dan het nabootsen ervan, was zijn sterke verbondenheid met de concrete dingen van het leven, ‘de buitenkant van het leven’ zoals hij dat noemde. Als je hem beter leerde kennen, begreep je hoezeer het schrijven voorging op zijn dagelijks leven en gesprekken.

Nu herlees ik zijn boeken en rommel wat in zijn journalistieke stukken in de Tribune en de Observer en van eerdere datum de New English Weekly. Het blijkt twintig jaar na datum nog steeds verrassend en origineel. En steeds weer word ik erdoor herinnerd aan gesprekken op avonden bij Orwell of mij thuis of op wandelingen over Hampstead Heath op een zomermiddag of soms in Soho als we uit eten gingen en daarna naar het Café Royal of naar een van de literaire cafés, de Korenschoof op Rathbone Place of Victor Berlemont York Minster (‘Het Franse Huis’) bij de

platgebombardeerde ruïne van st. Anne in Soho of het Zwitserse café in Old Compton street.

Orwell woonde met zijn zuster Avril, toen nog ongetrouwd, en zijn zoontje Richard, waar hij ongelooflijk dol op was, op een appartement in Islington. De kamers lagen op een bovenverdieping van een hoog Georgiaans huis aan de Canonbury square, destijds een kleinburgerlijke voorpost aan de rand van een grote arbeiderswijk. Orwell was zich zeer bewust van de woonomgeving van klassen. Het hele gebied met zijn gebombardeerde huizen en overgelopen kelders en bouwvallen, 's zomers rood van de wilgeroosjes, ademde iets haveloos en onverzorgds uit, wat hij zo graag beschreef in zijn boeken en wat zoveel van de sfeer bepaalt in boeken als *Keep the Aspidistra Flying* en *Nineteen eighty-four.*

Tegenover Londen was zijn houding tweeslachtig. Hij beweerde dat hij er de pest aan had en hij was zeker veel gelukkiger toen hij op het platteland woonde, maar de stad bleef hem fascineren, vooral buitenwijken als Islington en minder gerespecteerde stukken van Hampstead. In zo'n wijk te wonen gaf hem misschien het geruststellende idee dat hij dichtbij de Britse arbeider stond - iets wat hij zo vaak en tevergeefs gezocht had.

Een paar honderd meter van Canonbury square stond een grote arbeiderskroeg, een soort jeneverpaleis met ruitjes van geslepen glas en een grote tuin met tafels, waar arbeiders zaten op zomeravonden, hele families met pa en moe aan het bruine bier en kinderen op de schommels, die de kroegbaas er handig had neergezet. Orwell zat daar af en toe, met een oplettend oog om een pijnlijke ontmoeting te ontlopen met een groepje stalinistische schrijvers uit die buurt. Hij leek de vaste klanten er niet te kennen en was daar zeker niet op zijn plaats, als een afgetrapte Sahib met sjofele kleren en zo onbekommerd als een oud-leerling van Eton in zulke situaties kan zijn.

Ik heb het altijd moeilijk gevonden me voor te stellen, hoe hij zich zo gemakkelijk uit kon geven voor zwerver in de avonturen van *Down and out in Paris and London* en in *The Road to Wigan Pier.* Maar het kleine wereldje van de zwervers en de iets grotere wereld van schrijvers en schilders waren een generatie terug waarschijnlijk de enige klassenloze kringen van de Engelse maatschappij en daarom beiden vrij uitzonderlijk. Tussen de arbeider en de meest extreem-links denkende burger bleef er nog altijd een grote kloof - zoals Orwell het zo scherp zag in *The Road to Wigan Pier* - en deze kloof heeft hij nooit echt kunnen overbruggen.

Orwell's appartement gaf weer hoe hij zijn intellectualisme probeerde te verzoenen met zijn belangstelling voor de arbeiderscultuur, die bij de arbeiders zelf al aan het vervagen was. Het was er donker en haast vies met een rare Dickensachtige sfeer. In de zitkamer stond een groot bord volgeplakt met geverniste plaatjes uit tijdschriften en bovenop een uitpuilende boekenkast stond het vol met een verzameling Chinese bekers, waarop verschillende populaire feestelijkheden uit de negentiende eeuw afgebeeld waren. Hij verzamelde voorwerpen om zich heen, meer om hun curiositeit dan om hun estethische charme. Tegelijkertijd was hij erg gevoelig voor natuurlijke schoonheid, de schoonheid van landschappen, vogels en zelfs nederige schepsels als kikkers. Bij de open haard stond een hoge rieten leunstoel met een strenge, hoekige vorm, die ik nergens anders ooit ben tegengekomen en hier zat Orwell zelf altijd, als een Gothische heilige in een nis. Het kamertje dat hij zijn studeerkamer noemde leek meer op een werkplaats, met zijn timmermansbank, een rijtje beitels en de geur van pas gezaagd hout. Orwell was dol op handwerk en in Londen timmerde hij wel eens ter afwisseling van het schrijven, hoewel de simpele boekenplanken en wandsteuntjes die hij mij liet zien niet spraken van een bijzondere

handigheid. Het meeste schreef hij in feite op zijn typemachine aan de grote ronde tafel in zijn zitkamer.

Comfort liet Orwell niet geheel koud, maar hij hechtte zeker niet veel waarde aan uiterlijke schijn. Uit de tijden dat hij weinig bezat, had hij een gemakkelijke verachting overgehouden voor burgerlijke opsmuk. Zijn manier van kleden, zelfs toen hij relatief welvarend was, bleef de sjofele ribbroek, het afgesleten tweedjasje en het dikke, donkere Viyella-overhemd, een ruw dasje en nooit goed gepoetste schoenen. Hij hield van trenchcoats, breed gebreide sjaals en leren motorhandschoenen. Ik heb hem nooit in pak gezien of met een hoed, weer of geen weer.

John Morris, die een hekel had aan Orwell vanaf hun tijd samen bij de BBC, opperde in *Penguin New Writing* dat deze excentrikiteit in kleding een kinderlijk zelfbewuste opstand weerspiegelde tegen de algemene norm van beleefdheid. Volgens mij vond Orwell, eenmaal de burgerlijke conventies ontvlucht, het gewoon de moeite van het weer aanwennen niet waard.

Daarbij ontleende hij een jongensachtig plezier aan de imitatie van een paar arbeidersgewoontes. Hij goot bijvoorbeeld zijn thee soms op een schoteltje en blies er hard op voordat hij het opdronk. Als iemand dan geschokt bleek te zijn was hij enthousiast en beschouwde het allemaal als een grote grap. Een soortgelijke jongensachtigheid maakte dat hij prestaties van soberheid en volharding leverde die zijn gezondheid sterk aantastten, maar hem de stof leverde voor twee van zijn beste boeken, *Homage to Catalonia* en *Down and Out in Paris and London.* Als hij maar lang genoeg geleefd zou hebben had dit nog een prachtig verslag op kunnen leveren van de ontberingen van het boerenbedrijf op de Hebriden. Hij leek van nature bescheiden behoeften te hebben en de lange periodes van half-zelfopgelegde armoede hadden zijn eisen verminderd. Alleen als iets goeds hem ten deel viel sloeg hij het zelden af, zoals bleek na de publicatie van Animal Farm toen hij eindelijk zoiets als voorspoed genoot. Maar op dit aspect van zijn latere jaren kom ik nog terug.

Als je bij Orwell langskwam of als hij binnenkwam in ons zolderappartement in Highgate en zijn ziekelijke longen piepten van het vele trappenklimmen, was er eerst altijd een moment van stilte. Orwell was, hoewel erg op gezelligheid gesteld, ook een verlegen man. Dan na een tijdje leefde de conversatie op, bij een maaltijd - meestal een uitgebreide theemaaltijd bij Orwell - of voor een kolen- of turfvuurtje. Orwell draaide met onhandige vingers shaggies van de donkerste zware tabak die hij kon vinden en dronk thee, zo donker en bijna even dik als stroop. Soms als hij in een retrospectieve bui was kon het gesprek uitlopen op een monoloog van zijn kant. Zijn stem had nog een licht maar duidelijk spoor overgehouden van zijn Eton-accent en was vrij laag en vlak. Het had een fascinerende soort monotonie, die kleur leek te verlenen aan zijn beschrijvingen.

Orwell aan zijn werkbank: een stuk speelgoed voor zijn zoon.

Zijn monologen waren meestal gewijd aan die periodes van zijn leven die in zijn autobiografische stukken en in de halfbiografische delen van zijn romans beschreven zijn. Hij vertelde over Burma, over Parijs en Spanje en over de laagste milieu's van de Engelse samenleving, die in die tijd verder van een burgerlijk opgevoed mens vandaan stonden en nauwelijks minder exotisch leken dan het buitenland. Het was alsof je luisterde naar een kabbelend, moraliserend, maar daarom niet minder onderhoudend commentaar op zijn verschillende boeken. Op andere momenten werden we geleid door Orwell's hartstocht voor rare gevallen, praatten we over de gekste dingen, en sprongen van het ene op het andere. Hoe banaal de onderwerpen ook waren, Orwell praatte er zo grondig en humoristisch op door, dat alles van zijn oorspronkelijk saaie jasje ontdaan werd. Op die manier sprak hij over, bijvoorbeeld, thee en hoe je het moest zetten of over allerlei soorten brandstof en hun voor en tegens. Hij bracht hierbij zo'n rijkdom aan illustratie en herinneringen en zoveel rare flarden informatie naar boven, dat je er evenveel van wilde weten en er evenveel plezier aan wilde ontlenen als hij.

En dan kwam je het een week of twee later tegen als uitgangspunt voor een zeer leesbaar essay in Tribune en was de conversatie deel geworden van zijn kunst.

Ik denk dat het deze nauwe relatie tussen praten en schrijven was die maakte dat Orwell zo'n productief en tegelijk zo'n algemeen succesvol journalist werd. Zodra een idee vorm of een beetje glans gekregen had in een gesprek, was het vrij gemakkelijk om het op te schrijven. Sommige artikelen van Orwell waren, zoals hij enigszins beschaamd toegaf, eigenlijk direkt uitgetypt en in hun eerste versie gepubliceerd, zonder verandering van betekenis. Voor alles wat in boekvorm verscheen of voor de haast kolossale artikelen die verschenen in Horizon of Partisan Review of Now gaf hij zich veel meer moeite.

Op andere momenten weer besloeg het gesprek de uitgestrekte gebieden van de politiek. Orwell zette zijn angst uiteen voor de toekomst en weidde uit over de manier waarop men zich tegenwoordig steeds minder bekommerde om vrijheid en waarheid, zowel in het geweten van de meeste mensen als ook bij schrijvers en politici. Zodoende vertelde hij ons zijn grondgedachten voor *Nineteen eighty-four.* Echter in zijn typische bescheidenheid vertelde hij ons weinig over de details van zijn roman en tot het moment dat het gedrukt was had ik slechts een uiterst vage indruk over de plot, hoewel ik alle thema's uit mijn hoofd kende.

Op een keer in de lente van 1946 pakte Orwell een paperback uit zijn boekenkast. ‘Ik ben allang op zoek naar dit boek’ zei hij. ‘Maar ik kan nergens de Engelse uitgave ervan te pakken krijgen.’ Het was *Nous Autres*, de Franse vertaling van Zamjatin's *Wij.* Een paar weken later schreef Orwell een beschouwend essay over deze fascinerende anti-utopie. Maar hij heeft nooit een aanwijzing gegeven in hoeverre het toevallig in handen gekregen boek de vorm bepaald heeft van *Nineteen eighty-four*, dat toch onbetwistbare sporen draagt van Zamjatin. Als Orwell in zulke apocalyptische stemmingen sprak, schilderde hij een afschrikwekkend middeleeuws beeld van het noodlot dat ons ten deel zou kunnen vallen. Op dit punt, zoals sommige somberdere passages uit *Coming Up for Air* doen vermoeden, werd hij gedreven door langere termijnangsten. Hier hielp het lezen van *Wij* alleen maar dit in een fictioneel tastbare vorm te gieten.

In politiek opzicht was Orwell op zijn best als criticus, de beeldenstormer. In sommige opzichten - misschien dankzij het beetje Franse bloed in zijn aderen - leek hij verbazingwekkend veel op Franse schrijvers als Péguy en Proudhon. Nadat hij in 1927 in Engeland terugkeerde en zijn ontslag genomen had bij de Burmese staatspolitie, bestempelde hij zich wat vaag als anarchist en dit heeft hij jarenlang volgehouden. Zelfs nadat hij zich in 1936 socialist begon te noemen vocht hij tijdens

de Meidagen van 1937 in Barcelona veelbetekenend samen met de anarchisten in de slachting aan beide kanten tussen de communisten en hun partijloze tegenstander. Vanaf die tijd tot aan zijn dood was zijn houding tegenover de anarchisten duidelijk tweeslachtig.

Toen ik hem pas kende was Orwell aanhanger van de Labourpartij, hoewel ik niet geloof dat hij een partijkaart had. Hij was verbonden met de linkse vleugel van de partij, de vleugel geleid door Aneurin Bevan, Jennie Lee en Michael Foot. Nadat Labour in 1945 aan de macht kwam en haar programma met de strengheid van Cripps [in die tijd minister van Handel vert.] begon op te leggen, een vrij smerig voorproefje van *Nineteen eighty-four*, nam zijn enthousiasme snel en zichtbaar af.

Op grond van mijn eigen contact met hem in die tijd, geloof ik dat Julian Symons in grote lijnen gelijk had, toen hij in zijn 'London Magazine'-artikel zei dat Orwell zijn geloof in het niet-partij-gebonden socialisme tot aan zijn dood behield, maar dat op het laatst dit geloof voor hem sympathieker tot uitdrukking kwam bij de onpraktische anarchisten dan bij de socialisten-met-de-rekenlineaal, die het grootste deel uitmaakten van de Britse parlementaire Labourpartij. Dit betekent niet dat Orwell ooit een overtuigd anarchist is geworden. Maar hij ontwikkelde zich van scherpe en onmatige kritiek in oorlogstijd vanwege de anti-militaristische houding van de anarchisten tot een houding van geïnteresseerde verdraagzaamheid. Zodoende hoorden tussen 1945 en zijn dood Herbert Read, Marie-Louise Berneri en ik tot zijn beste vrienden.

Hij schreef op zijn minst een en mogelijk meer recencies voor Freedom, het weekblad dat in 1945 in de plaats kwam van War Commentary als politiek orgaan van de anarchisten. Hij werd een trouw en belangstellend ondersteuner van Now, het literaire tijdschrift dat ik in die tijd onder mijn hoede had. Hij was de eerste die een aanzienlijke cheque stuurde naar het fonds, dat ik had opgericht in de ijdele hoop de verliezen van het tijdschrift het hoofd te kunnen bieden. En voor een van de nummers uit 1946 van Now bood hij zijn prachtige en ijzingwekkende essay 'How the Poor die' aan. Dit was na de publicatie van *Animal Farm*, Amerikaanse bladen boden tegen elkaar op om zijn werk te krijgen en hij had zeker een behoorlijk bedrag kunnen vragen voor zo'n stuk proza in plaats van het miniscule symbolische bedrag dat ik te bieden had. Orwell duwde nooit de literaire ladders af waarover hij naar boven gekomen was en hij was altijd bereid, als hij de tijd had, om voor kleine tijdschriften zonder geld te schrijven.

Hij heeft altijd erg getwijfeld over anarchisme. Zijn houding verschoof van een algemene betrokkenheid in de vroege dertiger jaren naar een kritische vijandigheid in de oorlog en kwam terug tot een vriendelijke belangstelling in de laatste vijf jaar van zijn leven. Ik denk dat dit samenhing met het eigenaardige karakter van zijn eigen vorm van socialisme. Net als zijn tegenspraak en zijn neiging om als een slinger heen en weer te bewegen van extreem idealisme naar extreem gezond verstand, vertoonde dat socialisme veel meer verwantschap met Proudhon's verscheidenheid dan met die van Marx.

Een maaltijd tijdens de belegering van Huesca. Orwell tweede van rechts.

Als Orwell het meest welbespraakt was over het socialisme was dat altijd, wanneer hij bezig was te wijzen op de fouten en gevaren van de bestaande socialistische beweging. Telkens als ik met hem discussieerde over zijn opvattingen over hoe socialisme eigenlijk hoorde te zijn, was zijn credo altijd vrij eenvoudig. Het ging hem er voornamelijk om dat vrij algemene ideeën werden nageleefd, en die bracht hij onder de noemer van 'Fatsoen'; ideeën als 'broederschap', 'eerlijkheid'

en ‘betrouwbaarheid’, ideeën die hij in zich opgezogen had via schrijvers als Dickens.

Hij was niet erg bedreven in een ergens op toegespitste politieke discussie en van nature had hij een tegenzin om te denken in termen van een uitgewerkt sociaal plan of een duidelijk omschreven partijplatvorm.

Waar hij veel meer bij betrokken was dan politieke programma's waren de algemene richtlijnen voor gedrag. In het bijzonder gedrag dat andere mensen kon schaden. Dit had een lange traditie doorgemaakt bij de Engelse radicaal andersdenkenden en deze traditie verloor snel grond in de moderne politiek, in de wereld van concentratiekampen en de partijdige vervalsing van geschiedenis. Het was belangrijk om de waarheid te vertellen. Het was belangrijk om de objectiviteit van de geschiedenis te behouden. Het was vooral belangrijk om een wereld op te bouwen, waarin het recht van ieder mens op zelfrespect angstvallig nageleefd werd. Om deze redenen had Orwell zo'n hekel aan politieke dogmatici, professionele goede-daden-doeners en freaks van welke soort ook.

Hij leek vooral in verwarring gebracht wanneer hij het met mij over de Staat had, die twistappel die tweedracht zaaide in de socialistische beweging van de negentiende eeuw. Aan de ene kant was hij nog steeds gebonden door de tradities van de Sahib-klasse waarin hij geboren was, tradities van een toegewijdde ambtenarij die samenging met de heerschappij van onbetwist gezag. Aan de andere kant koesterde hij ook een anti-autoritaire gedachtengang, die nooit ver verborgen lag in zijn reacties op de gevestigde regering. Zo waren er ook momenten waarop hij sprak, in de toon die zou passen bij een bekeerde OSL-er [Woodcock gebruikt hier de naam ‘Blimp’, een reactionair stripfiguur van David Low. vert.], over uitgebreide en gedisciplineerde nationalisatie van industrieën, over staatscontrôle op brede gebieden van het sociale leven. Op andere momenten, en ik heb het gevoel dat hier zijn echte voorkeuren naar boven komen, zag hij zoiets voor zich als een gedecentraliseerde samenleving en zeggenschap van de arbeiders over de industrie, meer zoiets als de opvatting van de ‘Guild’-socialisten, met een grote ruimte voor persoonlijk initiatief. Zo redeneerde hij soms dat schrijvers door de staat onderhouden moesten worden en op andere momenten leek hij zichzelf weer tegen te spreken door vol te houden dat hoe minder een schrijver iets te maken had met een vorm van organisatie des te beter voor de schrijver en zijn werk. ‘Er zijn altijd verplichtingen’ zei hij soms en dan wist ik dat hij aan zijn tijd bij de BBC dacht.

Hoewel er genoeg te bepraten viel bij Orwell waren er bepaalde gebieden die sterk ontweken werden. Hij bezat een buitengewone geslotenheid als het ging om intieme dingen, wat Richard Rees nogal passend omschreef als ‘pudor’. Zelfs zijn woede bleef beperkt tot het papier en als hij in gezelschap was van iemand waaraan hij een hekel had, uitte hij zijn misnoegen meestal door gekweld en somber te zwijgen. Als hij diepere gevoelens voor iemand had opgevat toonde hij dit zelden, behalve aan zijn zoontje Richard aan wie hij vertederend zichtbaar verknocht was. Zijn gevoel kon zich soms uiten, in practische zin, door hulpvaardigheid en gulheid. Hij was niet ongeïnteresseerd in vrouwen - hij is tenslotte twee keer getrouwd - maar hij maakte dat nooit kenbaar. Een buitengewoon knap meisje, dat met ons alletwee bevriend was, merkte licht geïrriteerd op dat Orwell de enige van haar mannelijke kennissen was, die nooit liet merken dat hij zich van haar als vrouw bewust was. Orwell's *pudor* weerhield hem ervan een heel scala aan intieme aspecten van zijn leven te bepraten. Zo heeft hij bijvoorbeeld mij de naam van zijn eerste vrouw, Eileen maar één keer genoemd; zij was in 1944 plotseling gestorven en ik had haar nooit ontmoet. Noch hij noch zijn zuster Avril praatten veel over hun jeugd of hun familie. Als je op mijn gesprekken met hem af had moeten gaan, was hij ergens aan het

eind van zijn schooltijd in Eton geboren. Je leerde al vlug zijn geslotenheid te respecteren. Iets minder dan dat had het verlies betekend van een vriend.

Zonder twijfel had deze haast fanatieke terughoudendheid een heleboel te maken met Orwell's wens, dat er geen biografie over hem geschreven zou worden. Een wens die voor veel mensen niet in overeenstemming was met zijn keuze van de autobiografische vorm van veel van zijn boeken en de sterk autobiografische elementen van al zijn romans.

Op de lange termijn kan een biografie nauwelijks vermeden worden. Tegenwoordig met veel van Orwell's brieven gepubliceerd en met al de herinneringen aan hem van familie en vrienden, bestaat er al een soort spook-biografie. En zonder enige twijfel, als iedereen dood is die hem gekend heeft, zal iemand - waarschijnlijk de verkeerde persoon - tenslotte de uiteindelijke biografie van Orwell schrijven.

Hoe onberedeneerd zijn verzoek ook was, Orwell's vrienden hebben het gerespecteerd; hoewel zij ook gespeculeerd hebben over het verband dat er zou kunnen bestaan tussen de wens van Orwell bepaalde persoonlijke zaken buiten het voetlicht te houden en de relatie tussen Orwell en zijn alter ego Eric Blair. George Orwell, aanvankelijk slechts een nom de plume, kwam naar voren aan het begin van de dertiger jaren. Aan het eind van dit decennium ondertekende Orwell zijn brieven nog steeds met Eric en vond hij het goed als vrienden hem zo bleven noemen. In de vroege veertiger jaren was hij George Orwell geworden voor iedereen behalve de directeur van de bank.

En het was George Orwell die Eric Blair weer, onder verschillende dekmantels, in een romanfiguur veranderde en bepaalde met de willekeur van een schrijver welke eigenschappen en avonturen van zijn andere ik opgeschreven zouden worden. De ‘Ik’ van *Down and Out in Paris and London* en van *The Road to Wigan Pier* is niet meer en niet minder George Orwell dan dat de Marcel uit *A la Recherche du Temps perdu* Marcel Proust is.

Een autobiografische vorm kan bedriegelijk zijn als het te letterlijk wordt opgevat. Want Orwell vertelt zelden over zijn eigen ervaringen behalve als hij iets algemeens wil verduidelijken meestal iets van politieke of sociale aard. Orwell biecht niets - althans niet openlijk - op om het kwijt te kunnen. Maar in stukken als ‘Such, such were the Joys’ voel je een persoonlijke drang die hem drijft om, naast wat hij wil zeggen, zijn eigen ervaringen te vertellen om de tirannisering van kinderen uit naam van de opvoeding aan de kaak te stellen.

Over het algemeen was hij erg kieskeurig in de autobiografische elementen die hij in zijn romans en essays verwerkte. Er was haast niets dat opgevat kon worden als de romantische ontrafeling van de diepere ego. En het was duidelijk om te voorkomen dat anderen dit uitpluisden, dat hij verbood dat iemand een biografie zou schrijven. Zijn geschreven beweringen en zoals hij zich zo voorzichtig liet zien aan vrienden omvatten alles wat hij over zichzelf kwijt wilde.

Toch was die verborgen I k zelden afwezig en komt zeer duidelijk naar voren in de verschillende persoonlijke manieren waarop hij zich inleefde in wat hij schreef en zei.

4

Orwell was een van de zeldzame mensen waarop succes geen slechte invloed had. Integendeel, het viel op dat zijn karakter verzachtte gedurende de helaas zo korte periode tussen het succes van *Animal Farm* en het begin, in 1947, van de ziekte die voortging tot zijn dood in begin 1950. Hij was nu duidelijk minder geneigd zichzelf als slachtoffer te zien van literaire samenzweringen en het gaf hem plezier zijn geluk met anderen te delen, vooral nadat de Amerikaanse Boek-van-de-maand club *Animal*

Farm aangenomen had in 1946. In dat jaar had Orwell in antwoord op een vragenlijst verspreid door Horizon het wekelijkse inkomen van een schrijver bescheiden geschat op 6 pond als hij alleen woonde en 10 pond als hij getrouwd was. Met de rechten van *Animal Farm* en het geld van opdrachten voor tijdschriftartikels, dat binnen begon te stromen uit de Verenigde Staten, was Orwell in deze visie plotseling financieel niet slechts boven-Jan, maar zelfs duidelijk rijk.

Toen hij het nieuws kreeg van de beslissing van de Boek-van-de-maand club, belde Orwell mij op en nodigde mij uit voor een lunch om het te vieren. Tegen die tijd had hij de saaie kroegen aan de Strand gelaten voor wat ze waren en was hij begunstiger geworden van de Griekse en Italiaanse restaurants in Percy street.

Wij troffen elkaar in een kroeg in Tottenham Court road en terwijl we naar Percy street liepen, legde Orwell mij uitgebreid uit dat we naar een restaurant gingen waar hij pas sinds de vorige week kwam. De hoofdober in het restaurant waar hij

vroeger altijd lunchte had bezwaar gemaakt tegen het feit, dat hij zijn jasje uitdeed voor het eten. Ik ben vergeten welk restaurant het was waar we naar toe gingen, maar ik herinner me hoe Orwell daar stond, opvallend door zijn lengte en zijn jasje over de stoelleuning hing. Met zijn blik daagde hij mij uit zijn voorbeeld te volgen en dat deed ik. In deze tijd begonnen de oorlogsbepalingen in de restaurants te versoepelen en de lunch was uitstekend en overdadig, met aperitiefjes, wijn en cognac. Het lag een heel eind vandaan van de gekookte kabeljauw en het raaploof van de Strand en Orwell leek te genieten van de verandering.

Tijdens de lunch evalueerde hij het effect dat het succes van *Animal Farm* op zijn toekomst zou hebben. Ik vond zijn plannen op dat moment heel realistisch. Hij was van plan het meeste geld dat hij kreeg van de Boek-van-de-maand club te stoppen in een kredietfonds voor zijn zoon Richard. Er lag niets in wat hij zei van een soort voorgevoel dat hij over vier jaar dood zou zijn. Hij handelde meer uit een gevoel van voorzorg, gevoed door zijn vele ziektes. Hij wilde ook een huis kopen op de Hebriden en vertelde mij dat hij gedurende de hele oorlog al hieraan had lopen denken. Nogal cynisch zei hij dat dit voornemen gesterkt werd door de behoefte zo ver mogelijk van de dreiging van de vernietiging door de atoombom vandaan te zijn. Van wat ik weet van Orwell's koppige moed, bijna op het perverse af, betwijfel ik of dit ooit een belangrijke reden is geweest dat hij Londen wilde verlaten. De hang naar een eenvoudigere en schonere manier van leven, die zo scherp naar voren komt in *Coming Up for Air* en zelfs sommige stukken van *Nineteen eighty-four* pathos geeft, was volgens mij een veel belangrijkere reden. Afgezien van zijn eigen gevoelens wilde hij zijn zoontje liever op het platteland laten opgroeien dan in de stad. Hij was later verrukt toen Richard, nog maar vier jaar oud, enthousiast was voor het leven op een boerderij. Daarbij hoopte hij zijn journalistieke werkzaamheden te kunnen opgeven, iets waarmee hij al sinds 1940 bezig was en zijn tijd te besteden - voor zover dat te voorzien was - aan het schrijven van romans en grote beschouwende essays.

Naar de sobere normen van het Engeland van 1946 kreeg Orwell voor de lunch die dag een echt vette rekening - zo ongeveer 6 pond. Ik voelde mij verplicht om op de een of andere manier tot dit feestje bij te dragen. Ik besloot dat het iets als een echte tractatie moest wezen en ik herinnerde me dat een van de kroegen in Soho, ‘The dog and the Duck’, op een geheimzinnige manier een voorraadje echte absinth te pakken had gekregen. Dus staken we Oxford street over en kwamen in het kleine kroegje volgepropt met zuipschuiten die vlak voor sluitingstijd nog bier aan het hijsen waren.

Het barmeisje goot voor ons langzaam het water door een grote brok suiker in de melkachtige vloeistof. Sommige klanten waren nieuwsgierig en het meisje legde pijnlijk lang uit wat ze deed en snierde telkens kwaaiig naar de mensen die hun goeie geld aan lichtzinnigheden verbeuzelden. Er waren in die tijd in Londen nog veel puriteinse gevoelens over buitensporige uitgaven. Het drong tot ons door dat de gasten van ‘The Dog and the Duck’ ons bekeken met achterdochtig misprijzen, zodat wij zodra het klaar was de absinth snel opdronken en naar buiten snelden.

Onbewust had ik Orwell hiermee heel ongelukkig gemaakt. Het incident had de kloof benadrukt die er was tussen de bescheiden burgerlijke geneugten, die hij zich nu voor zichzelf en zijn vrienden kon veroorloven en de normen van de werkende klasse, waarvoor hij nog steeds een vage, maar langzaam afnemende bewondering had. Maar daarover spraken wij niet toen wij terugliepen over Frith street. Wij voelden ons allebei wat onhandig. ‘Was het niet een beetje te duur, George?’ vroeg hij bezorgd. Het had in feite maar een fractie gekost van wat hij een half uur geleden betaald had. Alleen hij wist genoeg van het leven van jonge broodschrijvers - dit

was het jaar van mijn eerste boek - om te weten dat de pond, die ik uitgegeven had, er een van de weinige was die ik bezat. Natuurlijk ontkende ik, zoals Gordon Comstock in *Keep the Aspidistra Flying.*

Het moet bijna direkt na deze ontmoeting geweest zijn dat Orwell naar de Hebriden ging en een verlaten boerderij - Barnhill - vond en kocht op het eiland Jura. Vanaf nu zagen wij hem natuurlijk veel minder, maar hij schreef vrij vaak brieven waarin hij levendig het leven daar schetste en ons op de hoogte hield van wat hij deed. Zo vond ik, terug uit Zwitserland in augustus 1946, een brief waarin hij schreef, dat hij zojuist aan een roman begonnen was die hij hoopte af te krijgen in 1947. Dit werd *Nineteen eighty-four* en het noodlot wilde, hoewel niemand van ons dat toen verwachtte, dat dit zijn laatste boek zou worden.

Mijn vrouw en ik, allebei koffiedrinkers, wisten van Orwell's passie voor thee en wij spaarden onze theebonnen voor hem op. Af en toe zonden wij hem een pakje 'Typhoo Tips', dat het donkere, krachtige brouwsel gaf waar hij zo van hield. Een van deze pakjes ontlokte een brief waarin Orwell het dagelijkse leven op Jura beschreef. Het gaf de sterke betrokkenheid weer die Orwell altijd voelde met de concrete aspekten van het leven, met name het plattelandsleven en met de typische sfeer van het sociale bestaan.

> 'Heel erg bedankt voor de thee. Het kwam precies op het juiste moment, omdat deze week iedereen van het dichtstbijzijnde dorp in vrachtwagens hierheen is vervoerd om het korenveld voor ons huis binnen te halen en de thee moet natuurlijk vloeien als water zolang het werk gedaan wordt. Wij hebben het pachtboertje die onze enige buur is geholpen met zijn hooi en koren, in ieder geval zolang de regen ons het werken niet onmogelijk maakte. Alles gebeurt hier op een ongelooflijk primitieve manier. Zelfs al wordt het veld omgeploegd met de tractor, ze zaaien het zelf uit, dan wordt er gezeist en alles in schoven gebonden met de hand. Men schijnt overal in Schotland met de hand het koren - dit is haver - uit te zaaien en ik moet toegeven dat het bijna even recht lijkt als een machine het kan. Vanwege de natheid kunnen ze het hooi niet eerder binnenhalen dan eind september of soms zelfs nog later, soms pas in november. Ze kunnen het ook niet buiten laten liggen, maar moeten het allemaal opslaan op de zolders. Veel koren is nog niet gerijpt en wordt in schoven aan het vee gevoerd als hooi. De pachtboertjes moeten erg hard werken, maar in veel opzichten zijn zij beter af en onafhankelijker dan de dorpsarbeiders. Ze zouden er wel bij varen als ze wat hulp kregen in de zin van machines, electriciteit en wegen en als zij de druk van de landheren konden verminderen en van de herten verlost werden. Deze dieren zijn op dit eiland zo gewoon dat ze een absolute plaag zijn. Ze eten de weiden leeg waar schapen in horen te staan en ze maken de omheiningen zoveel duurder dan nodig zou zijn. De boeren mogen ze niet schieten en zij zijn tijdens het seizoen van de sluipjacht constant tijd kwijt met het wegslepen van dode herten van de heuvels. Alles wordt opgeofferd aan die beesten, omdat ze een gemakkelijke bron van vlees zijn en dus winstgevend voor de eigenaars. Ik denk dat vroeger of later wel wat aan deze ei landen gedaan zal worden en dan zullen ze of veranderd worden in een prima gebied voor zuivel- en vleesproductie of ze zullen een grote bevolking van kleine boeren met visvangst en veebedrijf kunnen onderhouden. In de achttiende eeuw woonden hier 10.000 mensen, nu minder dan 300.'

In zulke brieven had je de indruk dat Orwell niet alleen maar zijn pas verworven kennis ten toon spreidde van het verre Schotse platteland en het leven daar. Hij drukte ook de overtuiging uit dat de zogenaamde vooruitgang, die al drie, vier

generaties aan de gang was, een maatschappij verstoorde in haar natuurlijke evenwicht. Hij zag wel de mogelijkheid in dat zo'n ontwikkeling een andere invulling kon krijgen. Ik zag wat hij zei als een interessante verwijzing naar het open en praktische socialisme dat hij was toegedaan, om het herstel van de boerenklasse te overwegen als mogelijke oplossing voor de sociale misstanden in agrarisch Schotland. Of misschien was het wel zijn behoefte om het verleden weer te laten herleven dat hier zijn verlangen overwon naar een socialistische toekomst. Dat zoals hij wist, indien opgebouwd door de Labourpartij van de jaren veertig, een soort gemechaniseerde en gecentraliseerde samenleving zou worden, iets wat hij met angst en beven voorzag.

Ongeveer in deze tijd had ik van Dwight McDonald, toen redacteur van Politics in New York, de opdracht gekregen een lang en beschouwend artikel over Orwell te schrijven. Ik ontdekte dat verscheidene van Orwell's boeken, die nu overal ver-

krijgbaar zijn in paperback, niet meer gedrukt werden en bijna niet meer te vinden waren. Zelfs de Londense bibliotheek had geen exemplaar van *Keep the Aspidistra Flying* en toen ik mijn vrienden ook allemaal tevergeefs was afgeweest, schreef ik Orwell of hij mij misschien het boek kon lenen. Ik kreeg de roman niet. Ik kreeg wel een antwoord waaruit duidelijk werd welke kritische maatstaven Orwell aanlegde voor zijn eigen boeken, die ondanks onvolkomenheden de tand des tijds toch aardig doorstaan hadden. Na de opmerking dat het 'zeer vleiend' was het onderwerp te zijn voor een artikel in Politics, schreef hij:

> 'Ik heb geen exemplaar van *Keep the Aspidistra Flying.* Ik heb er eentje meegenomen uit een tweedehands boekhandel een paar maanden geleden, maar ik heb het weggeven. Er zijn twee of drie boeken waarvoor ik mij schaam en niet heb toegestaan dat ze herdrukt of vertaald werden en dit is een ervan. Er is nog een slechtere: "A Clergyman's Daughter". Dit boek is slechts geschreven bij wijze van vingeroefening en ik had het niet moeten publiceren, maar ik had zo hard geld nodig; en precies zo in het geval van *Keep the Aspidistra Flying.* In die tijd had ik gewoon geen boek "in mij", maar ik verhongerde haast en moest met iets komen om 100 pond of zo in het laatje te brengen.'

Allebei de boeken zouden een normale schrijver van reisverhalen bevredigd hebben, maar Orwell nam zijn literaire vakbekwaamheid erg serieus. Het leek moeiteloos zoals hij schreef, maar dit was slechts dankzij de veeleisende discipline op zinsbouw en de woordkeus tesamen.

Mijn artikel verscheen in Politics in de winter van het jaar daarop, toen Orwell alweer terug was in Londen. Het was het eerste serieuze essay over Orwell's werk dat in druk verscheen. Op sommige plaatsen was het heel kritisch, vooral ten opzichte van de tegenspraak in gedachten die gemakkelijk bloot te leggen was in haast alles wat Orwell over politiek schreef.

De dag nadat het nummer van Politics in Engeland uitkwam ging ik naar de Freedom Bookshop en trof daar Orwell aan. Hij had net Politics gekocht en was duidelijk van plan het artikel zo snel mogelijk te lezen. Ik was een beetje bang. Ik had het met literaire vrienden in Londen al aan de stok gekregen vanwege veel minder kritische opmerkingen over hun werk.

Die avond belde Orwell mij op. Hij was blij met het artikel en vond het zo goed als een schrijver maar kon verwachten als eerste studie. Hij maakte slechts tegen een alinea bezwaar. Hierin had ik hem beschuldigd van politiek opportunisme, omdat hij beweerd had dat dienstplicht in oorlogstijd niet vermeden kon worden, maar dat dit zodra de oorlog voorbij was tegengewerkt moest worden als iets dat inbreuk pleegt op de persoonlijke vrijheid. En zelfs hier was zijn protest verrassend mild. 'Ik heb zo mijn redenen om dat te beweren.' zei hij, maar legde niet uit welke redenen dat waren.

Orwell bleef in Londen van oktober 1946 tot april 1947. Het was de strengste winter die we in jaren hadden meegemaakt en Orwell onderging verschillende zware aanvallen van bronchitis die hem weken achtereen op bed hielden. Ik herinner me dat, als ik 's middags langskwam op zijn flat, ik hem meer dan eens aantrof in pyjama en een ruige ochtendjas. Hij zag er enorm ingevallen en bleek uit, maar was aan het werk aan zijn typemachine voor een of andere recensie of artikel voor een redacteur die hij wat beloofd had en wat hij wilde nakomen.

Nadat Orwell in april 1947 naar Jura vertrokken was, hebben wij hem nooit meer gezien. Voor hem was het zijn laatste goede zomer. Hij nodigde ons uit om langs

te komen wanneer wij maar wilden en stuurde uitgebreide tijdtabellen van treinen, boten, bussen en huurauto's. Maar dat jaar konden wij ons de kaartjes voor een tweedaagse busreis vanuit Londen niet veroorloven en we moesten het doen met de brieven die in de zomer vrij regelmatig kwamen. Als ik ze nu weer doorneem, lees ik hoe Orwell details vertelt van het leven op het eiland en hoe hij het een goed plan van mij vond een boek over Oscar Wilde te schrijven. ‘Ik ben altijd erg pro-Wilde geweest’ merkte hij op. ‘Ik hou vooral van *The Picture of Dorian Gray*, absurd als het in zekere zin is.’ Ik vermoed dat Orwell's voorliefde voor Wilde voornamelijk grondt op zijn natuurlijke sympathie voor verslagen mensen, aangezien er weinig verwantschap bestaat tussen de soberheid van zijn eigen werk en de overdaad van Wilde. Een uitzondering hierop is misschien een gemeenschappelijke voorkeur om de zichtbare buitenkant in te kleuren, wat in Orwell's geval het sterkst naar voren komt in *Burmese Days.* Ondanks dat besefte Orwell, meer dan anderen, dat er een zeer serieuze kant was aan Wilde's karakter. Toen ik een nieuwe uitgave redigeerde van *The Soul of Man under Socialism*, die eind 1947 verscheen, schreef hij een artikel op de voorpagina van de Observer waarin hij sprak over Wilde's ideeën die, als een bijdrage tot de socialistische theorie, de moeite van een discussie waard waren. Wilde's niet-partijge-bonden houding lag in feite niet ver van Orwell's eigen benadering. En toch als je je zijn aanvallen herinnert op de intellectuele socialisten en op de ‘verwijfde dichters’ in de dertiger jaren, leek zijn voorliefde voor Wilde weer zo'n typische Orwelliaanse tegenstrijdigheid.

In deze tijd, in augustus, nam Orwell een beslissing die veel van zijn vrienden met bange voorgevoelens bekeken. Hij kondigde aan dat hij, op een reisje naar Londen in november na, besloten had te overwinteren op Jura. Met zijn onzekere gezondheid en gezien de kwalijke aanvallen van bronchitis tijdens de vorige winter leek het het toppunt van Quichottische dwaasheid om in het vochtige, rauwe herfst- en winterklimaat van de Hebriden te blijven. Het was een man waarbij je vante-voren al wist, dat het zinloos was hem ergens vanaf proberen te houden als hij eenmaal een besluit genomen had. Daarbij had hij genoeg redenen bedacht om te blijven en hij schreef ze mij uitvoerig in een brief. Deze brief gaf mij het gevoel dat hij in de verre en primitieve gemeenschap van Jura iets gevonden had, dat leek op het half-idyllische ‘gouden land’, zo nostalgisch naar voren gebracht in zijn romans:

> ‘Ik kan hier werken met minder onderbrekingen en ik denk dat het hier minder koud zal zijn. Het klimaat hoewel nat is niet zo koud als in Engeland en er is hier gemakkelijker aan brandstof te komen... De winter is soms behoorlijk streng en soms is men een week van het vasteland afgesneden, maar dat maakt niet uit als je het meel om brood te bakken zelf hebt. De laatste tijd is het weer haast ongelooflijk mooi en ik ben bang dat we daar binnenkort de rekening wel voor gepresenteerd krijgen. Vorige week hebben wij een boottocht gemaakt en een paar dagen doorgebracht aan de Atlantische kust van het eiland, waar helemaal niemand woont, in een lege herdershut, geen bedden, maar toch vrij comfortabel. Er zijn daar prachtige witte stranden en als je ongeveer een uurtje de heuvels op loopt, kom je bij meren die vol zitten met forel en nooit gevangen, niet te pakken te krijgen gewoon. Deze week hebben wij natuurlijk onze ruggen gebroken om het hooi binnen te krijgen... Het weer wordt na september behoorlijk ruig, hoewel ik weet dat er zelfs hartje winter nog erg warme dagen zijn.’

Het is vaak gesuggereerd na Orwell's dood dat een neiging tot zelfmoord hem naar de Hebriden dreef. Ik denk dat de getuigenis van alle brieven die hij zijn vrienden schreef vanaf die haast verlaten eilanden aantoont, dat hij daar geen zelfvernietiging zocht maar juist leven en nieuwe energie. Het was, zoals John Wain zei, een

tragische ironie dat het klimaat van Ju ra juist zijn dood nog moest bespoedigen. Uiteindelijk kwam Orwell niet meer naar Londen in november. Hij had zich bij vlagen niet goed gevoeld tijdens de zomer, hij had zijn krachten overschat in de hulp met het boerenwerk en in oktober hadden hij en Richard schipbreuk geleden tijdens een vistocht. Hij vertelde het mij:

> ‘Ja, we waren bijna verdronken, maar totaal uitgeput klauterden wij tenslotte nog op een klein eilandje, nadat we en roeispanen én motor kwijt waren geraakt en zo zaten we dus vast. Tot ons grote geluk kwamen er een paar kreeftvissers voorbij en zagen het vuur dat wij aangestoken hadden, zodat we na een paar uur weer wegkwamen. Richard genoot van elke minuut, behalve toen hij in het water lag.’

Al deze omstandigheden droegen er toe bij dat zijn zwakke gezondheid ondermijnd werd, maar in de laatste week van oktober was hij nog van plan naar Londen te gaan en hij schreef me dat ik hem rond 7 november kon verwachten. Bijna direkt nadat hij deze brief geschreven had moest hij zijn bed in. Hij was zwaar ziek met tuberculose aan zijn linkerlong. Hij bleef in bed, thuis, twee maanden lang en zijn volgende brief kwam uit het ziekenhuis op het vasteland in Lanarkshire, waar

hij veertien dagen tevoren naar toe was gebracht. Zijn ziekelijke long was buiten werking gesteld en hij merkte stoicijns op: 'Ik ben een beetje minder als de dood sinds ik hier ben.' Hij had de hoop in de zomer alweer rond te lopen en een baan te krijgen als correspondent om de volgende winter in een warm klimaat door te komen.

Zijn ziekte verminderde Orwell's interesse niet voor wat er om hem heen gebeurde. Hij kritiseerde de boeken die ik hem stuurde, praatte over negentiende eeuwse reisliteratuur van Zuid-Amerika en haar 'prachtige Arcadische atmosfeer' en raakte erg bezorgd over de publieke opinie tegenover burgerlijke vrijheden en de versie hiervan van de Labour-regering.

In Tribune was er sterk aangedrongen op een andere wettelijke behandeling van vroegere fascisten. DeLabour-partij had zich gewaagd aan een zuivering onder ambtenaren van communisten waarbij onderzoeksmethoden werden gebruikt, die verdachten niet toestonden op hun beschuldigers te reageren. Orwell's commentaar op deze twee kwesties lijken vooral verhelderend voor Orwell's bewustzijn in die tijd. Over het probleem van de ex-fascisten schreef hij in januari:

> 'Ik hoop dat de Freedom Defence Committee iets doet tegen het vogelvrij verklaren van Mosley c.s.. Tirbune's houding was volgens mij schandalig. En toen Zilliacus onlangs met de vraag kwam waar fascistische wetgeving en het scheppen van tweederangs burgers ook alweer zo op leek, had niemand een antwoord. Deze hele kwestie is gewoon een schamele vermomming van de drang om mensen te vervolgen die niets terug kunnen doen. Want die Mosley bende stelt toch geen moer voor en ze krijgen toch geen grote aanhang. Ik vind dit een zaak voor een pamflet en ik zou alleen willen dat ik sterk genoeg was om het te schrijven. Het belangrijkste is dat je je moet verenigen met het argument dat altijd opgeëist wordt door de voorstanders van een discriminerende wetgeving, namelijk dat "Je niet toe mag staan dat de democratie gebruikt wordt om de democratie ten val te brengen en dat je geen vrijheid mag geven aan hen die het slechts zullen gebruiken om de vrijheid te vernietigen." Dit is natuurlijk waar en zowel fascisten als communisten proberen inderdaad gebruik te maken van de democratie met als doel om het te vernietigen. Maar als je hier conclusies aan gaat verbinden is er geen reden om welke politieke of intellectuele vrijheid dan ook toe te staan. Daarom gaat het er dus duidelijk om een onderscheid te maken tussen een echte en een slechts theoretische bedreiging van de democratie. Niemand zou vervolgd mogen worden voor het uiten van zijn mening, hoe anti-sociaal ook en geen enkele politieke organisatie mag onderdrukt worden, behalve wanneer aangetoond kan worden dat er een *wezenlijke bedreiging* is *voor de stabiliteit van de staat*.'

Twee maanden later, in maart, schreef Orwell mij over de kwestie met de communistische ambtenaren en vroeg mij ervoor te zorgen dat de Freedom Defence Committee een bepaald standpunt innam.

> 'Het is niet gemakkelijk een duidelijk standpunt in te nemen,' gaf hij toe 'omdat wanneer je toestaat dat regeringen het recht hebben om te regeren, moet je hun ook het recht toekennen om geschikte uitvoerders te kiezen. Ik denk dat iedere organisatie, bijvoorbeeld een politieke partij, het recht heeft zichzelf te beschermen tegen infiltratie.

> Maar tegelijkertijd, de manier waarop de regering te werk gaat is enigszins verontrustend en het hele gebeuren lijkt mij deel uit te maken van een algeheel instorten van de democratische levenshouding. Nog maar een week of twee geleden riepen de communisten zelf om een behandeling van fascisten buiten de grondwet om. Nu ondergaan zij eenzelfde soort behandeling en over een jaar of twee zou een pro-communistische regering zulke methodes wel eens tegen ons kunnen gebruiken. Ondertussen blijft de algehele apathie over vrijheid van meningsuiting etc. maar gestaag groeien en dat is van veel groter belang dan wat er wel of niet in wetboeken staat.'

Deze brieven laten zien hoe echt Orwell's onafhankelijke socialisme was, als hij twee groepen verdedigt waarvan hij een afschuw had. Daarbij waren de brieven geschreven tijdens de lange onderbreking van zijn ziekte, die het schrijven van *Nineteen eighty-four* in tweeën deelde en ze geven aan wat hem in die tijd allemaal door het hoofd ging.

In de apathie van het volk, in de aantasting van primaire rechten van de mens door de Labour-regering en door de Tribune-intellectuelen, waar hij vroeger mee had samengewerkt, in dit alles zag hij het soort gevaren, dat uiteindelijk kon leiden tot een maatschappij als het fictieve Oceanië.

In de lente en het begin van de zomer van 1948 leek Orwell langzaam maar zeker te genezen. In april schreef hij mij dat de streptomycine-behandeling, op een paar nare bijwerkingen na, het zo goed leek te doen dat er geen spoor van infectie meer in zijn longen zat. In juli leek zijn herstel zo voorspoedig dat de doktoren toegaven aan zijn vurige wens om naar Jura terug te mogen op de voorwaarde dat hij heel rustig leefde en veel rust zou nemen. 'Het zal wel wat saai zijn om niet meer te kunnen vissen en zo, maar dat heb ik ervoor over. Ik vind het niet erg om in bed te liggen als ik eenmaal weer goed aan het schrijven ben.'

Op 23 juli schreef hij mij een kort, haastig krabbeltje op een blaadje uit een schrift om te vertellen dat hij het ziekenhuis nu verliet en terugging naar het eiland: 'Ze lijken van mening dat ik behoorlijk genezen ben en het er goed van af zal brengen, als ik maar niet instort in een van de komende maanden.'

De terugkeer naar Jura betekende voor Orwell de terugkeer van een soort geestelijke isolatie, wat bij ieder tuberculose-ziekenhuis schijnt te horen, naar de zorgen van alledag. Hij nam langzaam het schrijven weer op en begon zo weer die drang te voelen, die hem de afgelopen jaren zo bezield had tot het meeste van zijn werk. Meer dan een half jaar had hij niets gedaan aan *Nineteen eighty-four* en nu besloot hij dat hij het af moest maken. Hij schreef enkele korte artikelen voor de Observer en andere bladen om aan wat contanten te komen, maar daarnaast richtte hij zich volledig op het voltooien van zijn roman. Hij schreef nog maar weinig brieven in vergelijking met de aanzienlijke correspondentie die hij vanuit het ziekenhuis had gevoerd. Hij woonde ver van de dichtstbijzijnde dokter en overschatte zijn krachten gedurende de zomermaanden. Tegen september begon hij weer in te storten, maar hoewel hij zich 'afgrijselijk' voelde, kwam hij niet eerder dan december van het eiland af voor een doktersbehandeling. Hij wilde de roman persé afkrijgen. 'Deze prestatie maakte me er niet beter op' schreef hij. Hij had het over de druk van de uitgevers en over het weinige geld dat hij sinds 1947 had, maar hij had zo'n haast in zijn verlangen om het boek af te krijgen, dat ik denk dat dat alleen maar verstandelijke argumenten waren.

Nineteen eighty-four was zonder enige terughoudendheid een boek met een boodschap en zelfs al tijdens zijn ziekte, zoals de brief die ik heb aangehaald aantoont, wilde hij heel graag dat de boodschap het publiek zo snel mogelijk bereikte. Desondanks kon hij niet voorzien dat het boek zo algemeen gehoor zou vinden en op welke vreemde manieren het verkeerd opgevat zou worden.

Ook waarschijnlijk is dat, toen het in september weer bergaf met hem begon te gaan, Orwell zich sterker dan ooit realiseerde dat hij nooit meer beter zou worden en doorwerkte om het boek afgemaakt na te laten, dat zijn testament zou worden.

Ik hoorde voor het laatst van Orwell in het begin van 1949. Hij had Schotland verlaten en werd behandeld in een sanatorium in Cotswolds. Hij leek er redelijk tevreden en iets van de zwarte Orwelliaanse humor kwam weer naar boven in zijn beschrijving van de behandeling daar:

> ‘Ze geven mij hier iets dat PAS wordt genoemd. Ik verdenk het ervan een sjieke naam te zijn voor aspirines, maar ze zeggen dat het het nieuwste van het nieuwste is en goed werkt. Als dat nog nodig blijkt kan ik nog een gokje wagen met de streptomycine. Dit leek de vorige keer zeker te helpen, maar de bijwerkingen zijn zo vervelend dat het zoiets lijkt als een schip tot zinken te brengen om de ratten te verdrinken.’

Hij had nog steeds belangstelling voor de zaken van de Freedom Defence Committee, dat nu snel uit elkaar aan het vallen was. Tekenend voor hem drukte hij zijn spijt uit dat hij niet meer zo gul kon zijn als vroeger in zijn donaties aan het fonds. Hij had ontdekt dat ziek zijn duur was en totdat *Nineteen eighty-four* gedrukt was moest hij van zichzelf bezuinigen. Met de voorzichtigheid van de broodschrijver die gewend is

vervolg op pag. 32

Raymond Williams
Schrijver zijn in Orwells tijd

Wat betekende het om in Orwells generatie schrijver te zijn? De vraag zou naïef kunnen lijken. Veel mensen denken dat het schrijverschap zijn eigen, eenvoudige en vanzelfsprekende definitie bevat. Toch blijkt zo'n definitie bij nader inzien een sociale geschiedenis te hebben; het is een begrip als ieder ander. In het geval van Orwell is de definitie bijzonder belangrijk, niet alleen om zijn succes en invloed te begrijpen, maar ook om een bepaald soort literaire crisis te kunnen onderscheiden, die deel uitmaakt van een sociale crisis, die op het historische moment viel dat hij leerde schrijven.

Dat was eind jaren twintig. Zeven jaar later scheef Orwell:

> De laatste keer dat Punch een werkelijk leuke grap opleverde - en dat is maar zes of zeven jaar geleden- ging het om een portret van een onuitstaanbare jongeling die, toen hij van de universiteit kwam, zijn tante vertelde dat hij van plan was te gaan ‘schrijven’. ‘En waar ga je over schrijven, lieverd?’ informeerde zijn tante. ‘Lieve tante,’ antwoordde de jongeling vernietigend, ‘men schrijft niet *over* iets, men *schrijft* gewoon.’

Orwell zegt daarna dat de spotprent een ‘volkomen gerechtvaardigde kritiek op het gangbare literair gehuichel’ was. Maar dit is in 1936. In feite was het een probleem waarvan hij nooit helemaal zeker was, en de toestand van de literaire discussie in zijn tijd hielp hem niet dit probleem op te lossen. Hij maakte bijvoorbeeld, zelfs tegen het eind van zijn leven, waarschijnlijk altijd een onderscheid in de *bedoeling* die je hebt met het schrijven van proza en het schrijven van poëzie. Dit blijkt na onderzoek een onderscheid te zijn tussen het schrijven om het effect van de inhoud of schrijven om het effect van de woorden. In proza - al geldt dit niet voor alle proza - wordt het eerste verondersteld te overheersen.

Dit onderscheid op zich is het resultaat van een min of meer ambivalente esthetica. Taal wordt veeleer kenmerkend beschouwd als een werktuig dan als een bron van ervaring. Of, om het anders te zeggen: inhoud wordt geacht op de eerste plaats te komen, taal op de tweede. En de schrijver kan vervolgens kiezen om òf de inhoud op een directe manier bloot te leggen, òf om te werken met woorden ter wille van woorden. Zelfs al is dit een kwestie van nadruk in plaats van een rigide onderscheid, het is hoogst misleidend. Want het is altijd de relatie tussen ervaring en uitdrukking daarvan die werkelijk beslissend is. Dat gaat zowel voor de schrijver persoonlijk op als voor de taal en zijn vormen die een maatschappij eigen zijn.

Orwell kwam voortdurend terug op dit probleem, in zijn pogingen zijn ontwikkeling te sturen en te begrijpen. In ‘Why I Write’ (1946) beschreef hij zijn vroegste ontwikkeling, van fantasieën met hemzelf als held tot wat hij noemt ‘steeds meer louter een beschrijving van wat ik aan het doen was en de dingen die ik zag’. Dat ‘louter’ is veelbetekenend. Want het wordt herhaald in wat hij ziet als het volgende stadium in zijn ontwikkeling als jongeling, toen hij plotseling ‘het genot van louter woorden, d.w.z. de klanken van en associaties met woorden’ ontdekte. Louter beschrijving, louter woorden. Deze wijze van beschouwen van het literaire probleem bleef belangrijk: niet alleen in zijn ontwikkeling, maar ook als één bepaalde, karakteristieke vorm van de sociale crisis van zijn tijd, die hieraan ten grondslag lag.

Het meest kenmerkend is wel het verlangen om zichzelf te rechtvaardigen als schrijver: het probleem van de rechtvaardiging en van de ernst, naar voren gebracht

toen hij zich de grap herinnerde. Uiteindelijk leefde hij in een tijd en binnen een klasse waarin de beoefening van de schrijfkunst problematisch was. Als je het 'schrijven voor vermaak' - het vervaardigen van een geschreven produkt dat anderen zouden consumeren en, als het leuk was, waarderen even achterwege laat, zou je kunnen zeggen dat de houdingen ten aanzien van het schrijven waren verhard en zelfs gepolariseerd. De zelfverzekerde middenklasse beschouwde schrijven als een nutteloze tweederangs bezigheid, een alternatief voor 'het doen van iets wezenlijks'. Het is natuurlijk eigenaardig dat een ontsnappingsclausule werd toegestaan en wel daar waar de nutteloze activiteit nuttige effecten had: dat wil zeggen, wanneer het geld opbracht. De succesvolle auteur (een type dat nogal verschilt van de eenvoudige 'schrijver') was in die tijd een bewonderd en goedbetaald producent, als ieder ander. Maar het was niet alleen de moeilijkheid van stadia - het worden van schrijver tot succesvol auteur. Hier gold ook het feit dat de schrijver geen autonome doeleinden had als hij zich hierop zou richten: zijn definitie van succes zou van begin af aan worden gevormd door een niet eigen norm van buitenaf. Op hetzelfde moment vormde een groeiende minderheid van dezelfde sociale klasse als reactie hierop een hiermee in verband staand maar klaarblijkelijk tegenovergesteld begrip. Als het enige orthodoxe criterium van verdienste 'sociale' erkenning en succes was, dan kon hier een eenvoudige ontkenning tegenover geplaatst worden. De 'schrijver', de ware schrijver, had geen commerciële doeleinden, maar in beginsel ook geen sociale functie, en hieruit vloeit voort dat hij sociaal niets in te brengen had. Hij 'schreef' gewoon. En dan als een zelfbepaalde, herkenbare gedaante, leeft hij 'buiten' de maatschappij: onconventioneel, de 'kunstenaar'.

Deze ontwikkeling en polarisatie is werkelijke sociale geschiedenis. Het is een belangrijke fase van negentiende eeuws bourgeois leven en denken, dat in de tachtiger en negentiger jaren van de vorige eeuw, in een aanzienlijk deel van Europa haar eerste hoogtepunt bereikte. En in de twintiger jaren van deze eeuw, was dit nog steeds werkzaam hoewel verhard en bij vlagen conventioneel. Het heeft zowel in theorie als in praktijk vele gevolgen gehad. Het ligt ten grondslag aan het conventionele onderscheid tussen 'inhoud' en 'vorm' in hun effectieve, moderne betekenissen. Orwells theoretische vragen, nooit ver genoeg doorgevoerd om echte theorie te worden, zijn ook praktische reacties op de benauwende crisis met betrekking tot wat hij moest doen. Er zijn verschillende redenen voor zijn bewuste afwijzing van het conventionele leven van zijn klasse: een poging tot sociale identificatie met haar slachtoffers; het zoeken naar een identiteit buiten door de klassebepaalde vormen; het verwerpen van wat zij verstond onder succes. Maar er is tevens, althans in het begin, een eenvoudiger reactie, in de vorm van een van de bekende, alternatieve rollen. In die geest, zou ik zeggen, gaat hij naar Parijs, om 'schrijver te zijn': dat wil zeggen, 'buiten' de maatschappij te leven en te 'schrijven'. Als hij zich deze periode voor de geest haalt in 'Inside the Whale' moet hij weer denken aan de grap in Punch; hij herinnert zich de 'zwerm kunstenaars, schrijvers, studenten, dilettanten, sight-seers, losbandigen en volslagen nietsnutten', en hij beschrijft hun ideologie: 'In "beschaafde" kringen voerde het l'art pour l'art nagenoeg tot een verering van het zinloze. Literatuur werd verondersteld uitsluitend te bestaan uit gegoochel met woorden.' Dit is wellicht overdreven, in ieder geval is het een ver doorgevoerde generalisatie. Maar het is een interessante manier om de toestand van de literaire en sociale crisis te kunnen zien, als achtergrond van zijn ontwikkeling.

Zoals we nu kunnen zien week Orwells keuze als schrijver af van die nadruk zoals die in de twintiger jaren gold. Je zou kunnen zeggen dat hij inhoud boven vorm verkoos, ervaring boven woorden; dat hij eerder de sociaal bewuste schrijver van de dertiger jaren aan het worden was dan de esthetische schrijver van de twintiger jaren. Zeker, dit is in belangrijke mate zoals hij zichzelf zag. Maar net zo belangrijk is dat hij dit soms betreurde, wanneer hij zijn keuze overdacht. In 'Why I Write' bijvoorbeeld, beweerde hij dat een schrijver vier motieven heeft: puur egoïsme,

esthetische geestdrift, historisch bepaalde prikkels, politieke bedoelingen. Deze motieven spreken elkaar soms tegen en zij zullen voor alle schrijvers ver-

schillend liggen, en in direct verband staan met de tijd waarin zij leven. In een andere tijd, zei hij, zouden de eerste drie wat hem betreft het vierde op de achtergrond hebben gedrongen. Hij zou dan 'beeldrijke of louter beschrijvende boeken' hebben geschreven. Maar 'het geval is dat ik gedwongen ben een soort pamflettist te worden'. Interessant is hier het 'gedwongen'. Hij heeft een duidelijk beeld van zichzelf zoals hij had kunnen zijn in een andere tijd. Op die manier kon hij zijn eigenlijke schrijverij in sommige opzichten in tegenspraak met zijn aard zien: 'je aard beschouwend als de toestand die je hebt bereikt als je net volwassen bent'. Dit is geen hypothetische aard in een heel andere tijd. Het is een 'aard' met een exacte verwijzing naar een tijdvak, naar de tijd waarin hij net volwassen was, de twintiger jaren dus.

Wat er toen is gebeurd, als we dit relaas aannemen, is een wezenlijke inbreuk op zijn natuurlijke persoon, zijn natuurlijke schrijverij. Een inbreuk gevormd door een onontkoombare sociale en politieke realiteit. Dat hij dit als onontkoombaar beschouwt is uiteraard belangrijk. Hoe kon een man, een schrijver, zich afzijdig houden terwijl er van alles aan de hand was? De formulering van deze erkenning echter blijft interessant. Want dit vooronderstelt een situatie waarin een schrijver kon kiezen al dan niet blootgesteld te worden aan een sociale en politieke realiteit. De tragedie van de jaren dertig was dat een fatsoenlijk mens er niet voor kon kiezen buiten schot te blijven.

Maar dit is slechts een herhaling in een bepaalde vorm van zijn oorspronkelijke en naar mijn smaak hardnekkige wereldbeschouwing. Mensen hebben hun aard - niet de aangeboren aard maar hun gevormde, volwassen persoonlijkheid - waarop een sociale en politieke realiteit inbreuk pleegt. Orwells schijnbaar beperkte stelling ten aanzien van schrijven blijkt als je er over nadenkt een zeer algemene stelling ten aanzien van het individu in het algemeen en maatschappijvorming te zijn. De relatie tussen 'schrijven' en 'realiteit' is een vorm van de relatie tussen mensen en hun geschiedenis.

Eric Blair had inderdaad iemand anders kunnen worden: niet Orwell maar X. De keuze van Orwell - niet de naam maar zijn werk - werd gemaakt binnen een zeer benauwende algemene en persoonlijke geschiedenis. Hij ontwikkelde zich als schrijver tijdens jaren van depressie en fascisme. In alle opzichten stelde hij zich in deze jaren bloot aan deze feiten, in de meest directe zin. Hij werd werkloos en straatarm: gedeeltelijk als gevolg van de eerste moeilijkheden van het schrijverschap, maar ook vrijwillig, als een manier om zijn verbintenissen met een gevestigde en onaanvaardbare sociale positie te verbreken. Hij ging naar Spanje om het fascisme te bestrijden; deels, om te beginnen, bij wijze van schrijver zijn, voorts met een bepaald idee, namelijk om op die manier zijn leven tegenover een kwalijke en vernietigende sociale kracht te stellen. Zijn moed en volharding in deze herhaalde blootstelling aan de hardste feiten van zijn tijd zijn hoe dan ook opmerkelijk. Toch blijft er aan dit blootstellen een onopgelost probleem kleven: het probleem van de andere ik, de andere schrijver, die hij had willen zijn en nog steeds wilde zijn.

De kracht van het verlangen was de kern van het probleem. De loop van de geschiedenis heeft inbreuk gepleegd op de levens van veel mensen, veel schrijvers; een geschiedenis waarvoor zij niet kozen en die storend en verontrustend was, en daarbij buiten hun bereik bleef. Bij Orwell ligt dit anders. De 'inbreuk' wordt door hem daadwerkelijk gezocht en zelfs uitgenodigd. En toch schuilt daarachter - achter deze onontkoombare 'inhoud' - voortdurend een ander beeld, andere woorden; een andere manier van 'schrijver zijn'.

Uiteindelijk generaliseerde Orwell dit probleem, in het latere essay 'Writers and Leviathan':

> De invloed van politiek op literatuur kon niet uiblijven. Het had moeten gebeuren, zelfs al had het bijzondere probleem van het totalitarisme nooit de kop opgestoken, omdat wij een soort wroeging hebben ontwikkeld die onze grootouders vreemd was, een besef van de onvoorstelbare onrechtvaardigheid en ellende van de wereld. Daarnaast leeft er een met schuld beladen gevoel dat men er iets aan moet doen, en dat maakt een louter esthetische houding ten opzichte van het leven onmogelijk. Niemand zou zich nu aan literatuur kunnen wijden, alsof er niets aan de hand is, zoals Joyce of Henry James.

Deze verklaring over de inbreuk is niet zonder betekenis. Totalitarisme, actieve inmenging met schrijvers, is een probleem apart, maar hier ligt iets algemeners aan ten grondslag, en wel een sociaal geweten. Is dat dan die inbreuk? Normaal gesproken beschrijft Orwell zijn gevoelens zo nauwkeurig dat een nadere *analyse* zelden of nooit nodig is: hij lijkt duidelijk te zeggen wat hij bedoelt. Maar hier beweert hij dat het 'sociale geweten' van de schrijver, tot dan toe vrij maar nu noodzakelijkerwijs betrokken, inbreuk pleegt op 'literatuur'.

Zijn voorbeeld van Joyce gaat niet op. Joyce schreef zoals hij schreef in armoede en ballingschap. *Finnegans Wake* kwam in 1939 af. Die nadruk op het schrijven, goed of fout, was toen nog mogelijk. Mar het voorbeeld van James ligt anders, want het brengt ons terug naar de periode waarin niet dit probleem, maar deze manier van uiteenzetten van het probleem gebruikelijk werd.

Wanneer je de verklaring van Orwell snel leest, sta je wellicht helemaal niet stil bij Engelse romanschrijvers als Dickens en Elizabeth Gaskell, George Eliot en Hardy: tijdgenoten van 'onze grootouders' die zich zeer zeker bewust waren van 'de enorme onrechtvaardigheid en ellende van de wereld' en die, ieder verschillend, schreven vanuit juist dit gevoel. Engagement onder schrijvers is niet nieuw, en zeker in de negentiende eeuw nam het sterk toe, in het bijzonder onder romanschrijvers. Maar tegen het eind van de eeuw, in Engeland in verband met Henry James, werd op grote schaal geprobeerd de kloof tussen 'sociaal' en 'esthetisch' te vergroten. Niet alleen werd sociaal gevoel gezien als inhoud en literatuur als vorm; gevaarlijker was dat sociaal gevoel slechts als iets algemeens en abstracts werd beschouwd. Hiervan was het resultaat dat de definitie van literaire inhoud werd versmald tot een nadruk op abstracte 'persoonlijke verhoudingen'. Dit heeft overigens weinig te maken met het eigenlijke werk van James, waarin sociale en persoonlijke indrukken, hoewel in een beperkte wereld, naast elkaar en soms als geheel werden gezien. Maar James bekeek alles vanuit zijn visie, van binnen naar buiten en zo verwerkte hij zijn stof. Hiervoor gebruikte hij zijn techniek zo goed, dat het heel logisch leek dat hij tot zo'n abstracte esthetica gekomen was. De belangrijke twist tussen James en Wells - tussen een in elkaar gezette, zuivere, voornamelijk lijdzame kunst en nieuwe soorten van beschrijvende, betrokken, in wezen doelgerichte schrijfkunst- deed zich voor toen de ontwikkeling van de roman onder twintigste eeuwse omstandigheden een veelbesproken onderwerp was. Er was tegelijkertijd sprake van een groter bewustzijn van ingewikkelde psychologische structuren als van even ingewikkelde sociale structuren. Algemeen was een crisisbesef, maar de verschillende manieren om dit te beschrijven leidden in praktijk, elk op eigen wijze, tot radicale veranderingen in de literaire vorm; maar allemaal trokken zij aan een ander eind van het touw.

Er was in die dagen een wezenlijk en groot probleem in de esthetica; keuzen over vorm waren niet te scheiden van keuzen over inhoud. Maar dit centrale punt, waarover men nog steeds niet is uitgesproken, werd enigszins vertroebeld door een soort etikettenplakkerij, waarbij de woorden 'esthetisch' en zelfs 'literatuur' werden geassocieerd met slechts één van de mogelijke keuzen. Andere mogelijke en feitelijke keuzen werden van buitenaf omschreven met termen als 'anti-esthetisch' of

‘sociologisch’. Toen deze serieuze discussie geleidelijk aan werd overgenomen door het koor der meehuildende wolven, was er een situatie geschapen waarin zelfs iemand als Orwell kon spreken van een ‘esthetische levenshouding’, die engagement of zelfs sociaal bewustzijn als vanzelfsprekend uitsloot. De esthetische houding die er werkelijk toe deed had natuurlijk te maken met kunst; met haar reële, ernstige en verscheidene problemen. De ‘esthetische houding tegenover het leven’ was een verdrongen bewustzijn dat te maken had met een van de vele mogelijke artistieke keuzen, maar bovenal met een versie van de maatschappij; geen artistiek bewustzijn maar een vermomd sociaal bewustzijn, waarin de werkelijke banden en betrekkingen met anderen gladjes over het hoofd konden worden gezien en vervolgens goedgekeurd: een definitie van ‘het schrijverschap’ die sociaal gevoel en sociale bezorgdheid uitsloot.

Orwell probeerde uit alle macht de manier van denken van

de sociale klasse waarin hij was opgegroeid te verwerpen. In een aantal opzichten en zonder zichzelf te ontzien slaagde hij hierin. Maar, irionisch genoeg, de man die in praktijk enkele van deze litaraire problemen op doeltreffende en vaak invloedrijke wijze oploste, bleef niet alleen denken dat hij ze niet oploste (een gevoel dat men veelvuldig aantreft bij schrijvers in ontwikkeling), maar ook dat hij op een of andere manier bezig was literatuur te ontwijken en zelfs te verlaten: ‘een soort pamfletteren,’ zoals hij met een zekere hatelijkheid zei.

Zijn keuzen moesten overkoepelend zijn, want in beginsel waren zij één keuze. De ‘esthetische levenshouding’ was niet alleen een manier om een bepaald soort romans te schrijven. Het was tevens werkelijk een formule, een soort verdrag zelfs, dat juist op dat moment in de burgelijke degradatie van kunst kwam, dat zo kritiek was in de twintigste eeuwse ervaring. Terugkijkend kunnen we zien hoe gemakkelijk het was (hoe gemakkelijk het vaak nog is) om literatuur in een hoek te stoppen waarin het, om zichzelf recht te doen, zich geen zorgen hoeft te maken over de maatschappelijke werkelijkheid. Dit kwam de mensen die literatuur verachtten goed uit. Maar zij wilden in geen geval een onpartijdig, diepgaand onderzoek, in welke vorm dan ook, van de maatschappij die zij bestuurden en organiseerden. Achter de eenvoudige woorden van de bekrompen burger schuilen vaak de hardere woorden van de machthebber of de zedenmeester. Maar de schijnbare oppositie - de mensen die zeiden dat zij literatuur waardeerden - had in praktijk literatuur teruggebracht naar een veilig gebied, en bovendien was zij bezig met het uitdragen van houdingen die het nut van literatuur alleen nog maar zouden verminderen. Geen ware kunst, van welke aard ook, kon op deze manier worden ondermijnd, maar wat er echt toe deed, in het algemene bewustzijn, waren niet de werken maar de houdingen - een reeks nadrukken, weglatingen, aanmoedigingen, ontmoedigingen, adviezen, waarschuwingen. Hoe doeltreffend deze reeks was kunnen we zien bij Orwell, wanneer hij de ontwikkeling die in feite zijn verdienste was betreurt, en hij, met zijn haat voor de orthodoxe literaire wereld ondertussen blijft rondlopen met haar instructies, die zijn scheppingsvermogen belagen en verzwakken.

Er moet nog iets gezegd worden over de ‘inbreuk’, de invloed van de politieke en sociale realiteit, de met geweld veranderde definitie van ‘het schrijverschap’. Ik heb gezegd dat zijn keuzen overkoepelend moesten zijn; dat zijn sociale en politieke keuzen - zijn weigering om als imperialistisch ambtenaar, of als iemand van dien aard aan het thuisfront, te leven - nauw verbonden waren aan zijn keuzen die het schrijven betroffen. Daar lag de mislukking die ik heb geconstateerd: het kwijtraken van de veronderstellingen over literatuur die hij in praktijk tegensprak. Maar er was ook nog iets anders, zeer diep in zijn werk verscholen, dat de fundamentele reden zou kunnen zijn voor wat anders slechts een oppervlakkige mislukking was. Het zou gemakkelijk zijn om te zeggen dat bijna al het belangrijke werk van Orwell gaat over iemand die de benauwende regelmaat ontvlucht. Deze ervaring van bewustzijn, afwijzing en vlucht wordt herhaaldelijk tot uitdrukking gebracht door de hoofdpersonen van zowel *The Clergyman's Daughter* en Keep *the Aspidistra Flying*, als door die van *Coming Up For Air* en *Nineteen Eighty-Four.* Het zou de waarheid echter dichter naderen wanneer men zegt dat het meeste van Orwells belangrijke werk gaat over iemand die tracht weg te komen maar hierin niet slaagt. Die mislukking, deze ongewilde terugkeer, speelt zich af in iedere hierboven genoemde roman, al heeft de ervaring van bewustzijn, afwijzing en vlucht natuurlijk een belangrijk spoor achtergelaten.

De werkelijke paradox van Orwell zou vervolgens scherper gezien kunnen worden. Zonder het proces van bewustzijn en afwijzing zou hij waarschijnlijk helemaal geen schrijver zijn geweest. Begrijpelijk dat hij hierop de meeste nadruk legt. Maar als hij

nu eens voortdurend het gevoel had dat hij juist in dit proces gedoemd was te mislukken? En tegelijkertijd het gevoel had dat de vlucht noodzakelijk maar ook zinloos was?

Dit zou een heleboel kunnen verklaren. Want Orwell is niet alleen de man en de schrijver die een nieuwe weg bewandelt; maar is hij niet ook, hoe kan het anders, de man en de schrijver wiens ‘aard’ is belaagd door een ongewenste realiteit, die moet leven en schrijven onder deze omstandigheden maar het liever anders gezien zou hebben? Er is een blijvend beeld van wat hij geweest had kunnen zijn onder een andere naam (het pseudoniem is van cruciaal belang), terwijl wat hij is en dat wat hij gekozen heeft te zijn volslagen anders is. Noodzakelijk valt de nadruk op ‘gekozen’. Wat Orwell bewust van zichzelf heeft gemaakt onder zeer reeële druk kan worden beschouwd als een inbreuk op zijn aard: niet alleen vanwege de moeilijkheid van de keuze en het afwijken van wat hij bedoeld heeft te zijn; maar ook omdat hij voelde, en dat druist tegen veel van het bewijs in, dat hij in ieder geval zou mislukken; dat hij teruggesleept zou worden, tegen zin wil teruggekeerd zou zijn, in de machtige orthodoxe wereld. ‘Het schrijverschap’ was volgens één definitie een mogelijke uitweg geweest. Maar het zijn van de schrijver die hij was, de ware schrijver, bezorgde hem allerlei moeilijkheden en spanningen; het had geleken dat de keuze de gelegenheid bood dit te vermijden.

Vertaling: Peter Elberse

Uit: Raymond Williams, *Orwell* (1971)

[Vervolg De wraak van Eric Blair]

vervolg van pag. 66

> ing that the dominion of the Party would not endure *for* ever? (...) He took a twenty-five cent piece out of his pocket. There, too, in tiny clear lettering, the same slogans were inscribed, and on the other face of the coin the head of Big Brother. Even from the coin the eyes pursued you. (...). Always the eyes watching you and the voice enveloping you. Asleep or awake, working or eating, indoors or out of doors, in the bath or in bed - no escape. Nothing was your own except the few cubic centimetres inside your skull.’

Na wat Eric Blair op St. Cyprian's had meegemaakt, na Eton College te hebben doorlopen, waar hij zich redelijk gelukkig voelde, maar waar hij ook de vernederende raad ontving *niet* naar Cambridge te gaan, maar een baan te zoeken... *omdat hij onvoldoende geld achter zich had zitten*, na zijn vijf jaar lange diensttijd bij het politiekorps in Birma, waar hetzelfde snobisme heerste als op zijn scholen, is de obsessie van de schrijver George Orwell voor klasseverschil, geld en geldgebrek makkelijk te verklaren.

De moeder van een van mijn oudste vrienden in Nederland werd in de jaren zeventig van de vorige eeuw, als half-Duits, half-Nederlands meisje, moederloos dochtertje van een hoogbejaarde vader, op een van die beruchte, strenge ‘Mädchen in Uniform’-kostscholen in Duitsland geplaatst. Het betrof een dure, exclusieve school waar verschillende van haar klasgenoten gravinnen en baronessen waren; nog een andere schoolgenote was de dochter van de zeer welvarende Arthur Conan Doyle, de schepper van Sherlock Holmes. Haar eigen vader behoorde echter tot een van de minder welgestelde takken van een rijke familie van internationale industriëlen. Het feit dat hij niet al te veel geld bezat en dat zij niet van adel was, heeft dit meisje op die dure kostschool moeten ontgelden. (Men denke aan Orwell's woorden over de jongens op zijn kostschool met rijkere ouders dan de zijne, die

hem dit ook wel degelijk lieten voelen.) Zozeer heeft dit meisje geleden dat zij jaren later, toen zij zelf moeder was geworden, de foto - een afscheidscadeau - van de directrice uit een la heeft genomen, de ogen met een schaar heeft doorstoken en de foto aan de directrice heeft teruggestuurd. Dat was háár wraak. De wraak die Eric Blair nam voor de psychische wonden, die hem als schooljongen zijn toegebracht, ligt voor de hele wereld te boek gesteld in het uitgebreide, consequente oeuvre van George Orwell.

Eigenlijk moeten wij de verschrikkelijke ‘Sambo’ en ‘Flip’ zeer erkentelijk zijn.

NOOT

Voor het schrijven van deze bijdrage is alle secundaire literatuur over Orwell opzij gelegd. Orwells oeuvre zelf zegt ons al voldoende over Eric Blair. Bijna overal in dat oeuvre voelde ik met de auteur mee en kon hem heel gauw gelijk geven, behalve waar hij in ‘Inside the Whale’, over Henry Miller vertellend, het volgende schrijft: Miller is writing about the man in the street, and it is incidentally rather a pity that it should be a street full of brothels. That is the penalty for leaving your native land.’ Hierop kan ik alleen maar reageren met: ‘It ain't necessarily so.’

Theo D'haen
Taal en macht bij Orwell en Burgess

Elke bespreking van het werk van Anthony Burgess moet er mee beginnen te vermelden hoe veelzijdig en productief Burgess wel is. Hij publiceerde boeken over taalkunde en literaire geschiedenis, hij schreef draaiboeken en libretto's, hij is actief als vertaler, en hij draagt regelmatig stukjes en recensies bij aan dag- en weekbladen. Daarnaast is hij ook nog componist. Toch rust zijn faam vooral op de zesentwintig romans die hij sinds 1956 met de regelmaat van de klok deed verschijnen.

In dit ontzaglijke oeuvre doet zich de invloed gelden van een aantal oudere Engelse auteurs. Het nadrukkelijkst aanwezig is James Joyce, een schrijver waaraan Burgess zelf trouwens twee literair-kritische studies wijdde. Daarnaast kan men de invloed bespeuren van Evelyn Waugh, Graham Greene, E.M. Forster, en Aldous Huxley. Na dat van Joyce is echter vooral het werk van George Orwell van belang geweest voor Burgess.

Tot onlangs had men de belangstelling van Burgess voor Orwell voor een bevlieging kunnen houden, beperkt tot 1962, het jaar van *A Clockwork Orange* en *The Wanting Seed.* Met het verschijnen van *1985* (1978) en *The End of the World News* (1982) is het echter duidelijk geworden dat Burgess bezeten blijft van Orwell. Eigenlijk gaat die fascinatie trouwens reeds terug tot het begin zelf van zijn carrière als romancier. Zijn *Malayan Trilogy (Time for a Tiger, The Enemy in the Blanket*, en *Beds in the East* uit 1956, 1958 en 1959, en ook verzameld onder de titel *The Long Day Wanes*) is nauw verwant aan *Burmese Days* (1934), een vroege roman van Orwell. De trilogie van Burgess en de roman van Orwell herinneren dan weer sterk aan *A Passage to India* van E.M. Forster. Het zou dus mogelijk zijn de aanwezigheid van Orwell aan te tonen door het ganse werk van Burgess heen, maar in dit essay zal ik mij grotendeels beperken tot die romans van Burgess die duidelijk geïnspireerd zijn door *Nineteen Eighty-Four* van Orwell, en die ik gemakshalve voortaan *Orwelliaanse romans* zal noemen.

Over het algemeen is de kritiek niet mals geweest voor de Orwelliaanse romans van Burgess. De enige uitzondering vormt *A Clockwork Orange*, en zelfs bij deze roman heeft de grote aandacht die eraan besteed is vooral te maken met Stanley Kubricks suksesrijke verfilming ervan. *The Wanting Seed* kreeg nog redelijk wat kritische aandacht, maar *1985* en vooral *The End of the World News* werden eerder smalend ontvangen. Zo valt voor Michael Wood, een Engels criticus die *The End of the World News* besprak in de New York Times Book Review van 6 maart 1983, het werk van Burgess uiteen in ‘koren en kaf’, en hoort volgens hem de besproken roman duidelijk tot het kaf. Een andere recensent, Herbert Mitgang in The New York Times van 8 augustus 1983, greep gretig aan dat Burgess zelf zijn boek de ondertitel ‘An Entertainment’ had meegegeven om het boek als onbelangrijk af te doen.

Misschien vloeit dit kritisch voorbehoud voort uit de minachting die de traditionele literaire kritiek koestert voor al wat onder de algemene noemer ‘science-fiction’ valt? Of misschien laten deze critici zich (mis)leiden door Burgess zelf die in interviews vaak de indruk wekt zijn eigen werk niet al te serieus te nemen, en die er niet voor terugschrikt controversiële uitspraken te doen over dat werk? Om welke reden dan ook: het is en blijft een feit dat voor de meeste critici deze Orwelliaanse romans blijkbaar niet van centraal belang zijn voor het totale oeuvre van Burgess.

In tegenstelling met de gangbare kritische opinie meen ik dat Burgess' *fut-fic* (zijn eigen term: *toekomstromans*) wel degelijk belangrijk en waardevol is, veel meer ‘koren’ dan ‘kaf’. Ik geloof trouwens dat precies de Orwelliaanse romans van Burgess een aantal problemen aansnijden die niet alleen van centraal belang zijn voor het

werk van Burgess zelf, maar tevens voor de hele hedendaagse literatuur, en voor de hedendaagse mens. Deze problematiek ligt, zoals de titel van dit essay al aangaf, op het vlak van de verhouding tussen taal en macht.

Vanaf het begin van hun carrières stellen zowel Orwell als Burgess belang in de verhouding tussen taal en macht. In *Burmese Days* en *The Malayan Trilogy* uit dit zich in de wijze waarop de raciale en hiërarchische scheidslijnen van een koloniale maatschappij vertaald worden in termen van taalgebruik. De inboorlingen hebben er alles voor over om 'beschaafd' Engels te leren, en zo de gelijken te worden van hun vreemde heersers. Die heersers blijven er echter rotsvast van overtuigd dat de inboorlingen (ongeacht hun graad van ontwikkeling) toch nooit beter zullen kunnen dan een soort pidgin-Engels, zodat de scheidslijnen nooit echt in het gedrang komen.

In de realistische koloniale context van *Burmese Days* dient beschaafd Engels om de vreemde heersers te onderscheiden van de inboorlingen. In *Nineteen Eighty-Four* speelt Newspeak een zelfde rol om Partijleden te verheffen boven niet-Partijleden, en zelfs om verschillen aan te geven tussen Partijleden zelf. Zoals in *Nineteen Eighty-Four* 'Newspeak is Ingsoc and Ingsoc is Newspeak,' zo staat het gebruik van beschaafd Engels in *Burmese Days* gelijk met kolonialisme en kolonialisme met beschaafd Engels. Wat opgaat voor *Burmese Days* geldt ook voor *The Malayan Trilogy*, en wat geldt voor Newspeak in *Nineteen Eighty-Four* gaat ook op voor Nadsat in *A Clockwork Orange.* Telkens wordt een speciale taal gebruikt om aan te geven wie wel tot een bepaalde groep of elite behoren en wie niet. Dezelfde rol is weggelegd voor 'Workers' English' in *1985*, en voor de vaktalen van de wetenschap, de psycho-analyse en de politiek in *The End of the World News.*

Het gebruik van taalmiddelen om sociale verschillen aan te geven valt dus makkelijk aan te wijzen in het werk van Orwell en Burgess. Belangrijker echter is dat het thema van de verhouding tussen taal en macht ook op een ander niveau werkzaam is bij deze auteurs. Steeds stellen hun romans de taal als instrument in dienst van de scheppende verbeelding tegenover de taal als mechanisch en steriel gebruiksinstrument.

De Engelsman Flory is de enige blanke uit *Burmese Days* die interesse toont voor de inboorlingen, hun taal, hun cultuur en hun kunst. Hij is ook de enige die belang stelt in de literatuur en de kunsten in het algemeen. Steeds probeert hij de juiste woorden te vinden om te zeggen wat hij werkelijk denkt en voelt. Zijn medekolonialen daarentegen hanteren steevast administratieve, politieke, en sentimentele dooddoeners. Omdat hij weigert te leven volgens cliché's vervreemdt Flory de andere Europeanen van zich, en zelfs de vrouw van wie hij houdt. Uiteindelijk wordt hij het slachtoffer van een inheems ambtenaar die wel geleerd heeft de cliché's te beheersen, en ze gebruikt om de Europeanen naar zijn hand te zetten.

Victor Crabbe, de hoofdpersoon uit *The Malayan Trilogy*, is een geschiedenisdocent aan een inheemse school in Malakka. Hij houdt van literatuur en muziek. Net zoals Flory wordt hij de prooi van 'betrouwbaarder' personages, van figuren met minder verbeelding en meer zin voor realiteit.

Winston Smith, uit *Nineteen Eighty-Four*, heeft een heel courante Engelse naam. Daardoor krijgen zijn belevenissen een heel algemeen karakter. Daarnaast echter beschrijft zijn naam ook vrij nauwkeurig zijn functie in de maatschappij waarvan hij deel uitmaakt. Als specialist in het herschrijven van oude dagbladartikelen, om ze aan te passen aan de gewijzigde inzichten en doctrines van de Partij, *smeedt* Winston Smith (Smid) -letterlijk - de geschiedenis. Precies omdat hij dagelijks de geschiedenis vervalst bewaart hij echter ook - anders dan zijn medepersonages uit *Nineteen Eighty-Four* -een 'juiste' of 'ware' herinnering aan het verleden. Hij begint een dagboek bij te houden om zo het heden te maken tot controleerbaar verleden voor toekomstige generaties, en voor zichzelf. Hij houdt van de ouderwetse uitdrukkingen van de

‘proles’, en van oude liedjes en versjes. Dit alles maakt van Winston, alhoewel hij een Partijlid is en bedreven in het gebruik van Newspeak, toch een creatief taalgebruiker, een ware woord-smid. Bijgevolg is hij echter ook een bedreiging voor de Partij en wordt hij uitgeschakeld.

Het is ironisch dat het precies de door de Partij opgelegde en georganiseerde vervalsing van de geschiedenis is, en het feit dat Winston er zich door zijn werk van bewust is, die ervoor zorgen dat in *Nineteen Eighty-Four* enig besef overblijft van andere staatsvormen, van afwijkende ideologieën, van alternatieve ordeningen. Gewoonlijk is het de literatuur die dit soort besef in leven houdt. In *Nineteen Eighty-Four* echter speelt de literatuur, en vooral de roman, precies de tegenovergestelde rol. In de maatschappij waarin Winston leeft, worden romans geschreven door machines. Zij vertolken geen afwijkende meningen. Zij verwoorden geen enkel protest. Integendeel: zij verkondigen enkel en alleen het orthodoxe Partijstandpunt. Het spreekwoord zegt dat de pen machtiger is dan het zwaard. Voor Orwell echter is de machine nog veel machtiger. Winston (woord-)Smith kan onmogelijk optornen tegen de macht van de Partij-machine, in alle betekenissen die dat woord hier heeft.

Het lot van Syme, een voor de rest minder belangrijk personage uit *Nineteen Eighty-Four*, toont aan dat wat met Winston gebeurt niet toevallig verband houdt met zijn taalgevoel. Syme is een waar specialist inzake Newspeak, maar hij is te enthousiast in zijn gebruik ervan, te vindingrijk. Net zoals Winston, maar dan wel vanuit een tegengesteld ideologisch uitgangspunt, is hij een creatief taalgebruiker. Net zoals Winston wordt hij door de Partij uit de weg geruimd. Door hetzelfde lot toe te bedelen aan twee personages die in alle andere opzichten elkaars tegenpool zijn, geeft Orwell aan dat *Nineteen Eighty-Four* niet zozeer politieke orthodoxie stelt tegenover politiek verzet. De kern van het conflict in Orwells roman schuilt in de tegenstelling tussen hersenloos cliché en vindingrijke individuele variatie, geconditioneerd conformisme en persoonlijk initiatief, gelijk welk initiatief. Voor de O'Briens van *Nineteen Eighty-Four* houdt niet enkel het kritisch denken een gevaar in maar reeds het denken op zich.

De menselijke verhoudingen in *A Clockwork Orange, The Wanting Seed, 1985*, en *The End of The World News* worden gekenmerkt door soortgelijke tegenstellingen als in *Nineteen Eighty-Four.* Alex, de gewelddadige tiener uit *A Clockwork Orange*, beheerst Nadsat, de tienertaai uit het boek, tot in de finesse. Daarnaast spreekt hij echter ook vlot gewoon Engels, en zelfs archaïsche vormen van de taal hanteert hij moeiteloos. Hij heeft al even veel gevoel voor muziek als voor de taal. Zelfs bij het kiezen van zijn kleding, en in zijn uiterlijk laat hij zich leiden door aesthetische voorkeuren. Zoals Flory, zoals Crabbe, zoals Winston houdt Alex van al wat mooi is, van al wat te maken heeft met de verbeelding. En net zoals bij die andere personages wordt dit alles ook bij Alex gesymboliseerd en samengevat in zijn creatieve instelling t.o.v. de taal. Het gebruik dat in alle romans waarin deze personages optreden gemaakt wordt van de taal, is symptomatisch voor een meer algemene neiging tot creativiteit en tot verbeelding die hen onderscheidt van hun medepersonages die leven volgens cliché.

In *A Clockwork Orange* kunnen de volwassenen waarmee Alex in contact komt niet overweg met enige andere vorm van taalgebruik dan de meest geijkte en banale. Een zelfde gebrek aan verbeelding blijkt uit de onverschilligheid voor muziek, voor uiterlijke verschijning, voor omgangsvormen, zowel van Alex' mede-‘droogs’ als van de volwassenen uit de roman. Zijn grotere begaafdheid en gevoel voor al deze zaken maken Alex echter, net zoals dat het geval was met Flory, Crabbe, en Smith, ook tot slachtoffer van het systeem. Probleemloos gedijen doen enkel hersenloze

conformisten. Dat het in de praktijk weinig uitmaakt of het nu gaat om aanpassing aan de maatschappij of aan het ‘droog’-zijn - twee houdingen die theoretisch met elkaar in tegenspraak zijn - blijkt uit de carrière van Dim. Zonder enige moeite zet die stap van ‘droog’-luitenant van Alex tot geuniformeerd handhaver van orde en gezag.

Ook Tristram Foxe, uit *The Wanting Seed*, en Bev Jones, uit *1985*, verzetten zich met hand en tand tegen het geestdodende conformisme van de maatschappijen waarin zij leven. Beiden zijn geschiedenisdocenten, zoals Crabbe in *The Malayan Trilogy.* Zoals bij Winston Smith uit *Nineteen Eighty-Four* maakt hun dagelijkse omgang met de geschiedenis dat zij zich pijnlijk bewust zijn van de tekortkomingen van het heden. Ook zij dagen de geïnstitutionaliseerde machten - in *The Wanting Seed* zijn dat de homoseksuelen, in *1985* de vakbonden - uit door, letterlijk, hun stem te verheffen tegen de holle frasen van de heersende orthodoxie.

Het thema van de strijd tussen mechanisch en creatief taalgebruik bereikt een hoogtepunt in *The End of the World News.* Daarom, en omdat dit de meest recente roman is van Burgess, zal ik dit boek in iets meer details behandelen. Het thema van de verhouding tussen de taal en de macht, tussen creatief taalgebruik en mechanisch, uit zich in deze roman op verschillende niveau's en in elk van de drie verhalen die gezamenlijk *The End of the World News* uitmaken. Vooreerst is er het pseudo-libretto voor een muzikale komedie over de avonturen van Trotsky tijdens een bezoek aan New York in 1917. Trotsky zelf probeert zijn veranderende gevoelens t.o.v. Amerika, en t.o.v. een meisje waarop hij verliefd wordt, onder woorden te brengen. Een aantal personages uit zijn entourage staan er echter op dat hij zich gedraagt volgens de stereotype ideeën die zij zich van hem gevormd hebben. In de pseudo-biografie van Freud (meteen ook al de basis voor een televisie-script) gaat de strijd tussen Freud zelf, die ijvert voor de invoering van zijn nieuwe leer van de psycho-analyse, en zijn meer conservatieve medische confraters. Interessant is dat zowel de politiek als de psycho-analyse, net zoals de geschiedenis in de vorige boeken van Burgess en in *Nineteen Eighty-Four*, in hoge mate afhankelijk zijn van de taalvirtuositeit van hun beoefenaars: het zijn voor alles woord-disciplines. *The End of the World News* bevat ook een science-fiction verhaal dat als kader fungeert voor de Trotsky- en Freudverhalen. Het hoofdpersonage van dit kaderverhaal is Val (Valentine) Brodie, een Amerikaanse docent letterkunde en tevens science-fiction schrijver. Zijn tegenspeler is de briljante wetenschapper Bartlett.

Bartlett en Brodie zijn in alle opzichten tegenpolen. Bartlett is een fanaat van orde en discipline. Hij wil alles ‘wetenschappelijk’ doen. Zo wil hij zelfs de mannen en vrouwen die hij zal aanvoeren tijdens een eeuwenlange ruimtereis (de aarde staat op het punt vernietigd te worden door een botsing met de planeet Lynx) ‘wetenschappelijk’ koppelen. Hij heeft geen enkele belangstelling voor de kunsten, noch voor de literatuur. Niets wat ook maar enigszins lijkt op ‘cultuur’ wil hij mee de ruimte in nemen. Val Brodie is een heel ander man: een levensgenieter die er van houdt de dingen niet volgens het boekje te doen, maar te improviseren. Door zijn vrouw Van (Vanessa), zelf een beroemde astronome, wordt Vals naam in het geheim toegevoegd aan de passagierslijst van Bartletts ruimteschip. Lange tijd lijkt het alsof Val nooit dat schip zal halen, maar uiteindelijk slaagt hij er toch in zich bij zijn vrouw te voegen. Zijn aankomst bij het ruimteschip leidt echter ook tot een confrontatie met Bartlett.

In *The End of the World News* hangt het lot van de eenheid af van het soort maatschappij dat de aarde verlaat aan boord van het ruimteschip ‘America’. Dit lot hangt dus ook af van de ontknoping van de strijd tussen Bartlett en Brodie, tussen de taal als utilitair en pragmatisch instrument voor de wetenschap, en taal creatief gebruikt om de verbeelding gestalte te geven in de literatuur.

Samenvattend: bij Orwell en Burgess staat steeds een conflict centraal tussen een onmenselijk mechanisch systeem en de vrijheid en menselijkheid van het

individu. Beiden stellen routine, indoctrinatie en cliché tegenover vrijheid, creativiteit en verbeelding. De kern van deze tegenstellingen wordt steevast teruggevonden in het gebruik dat de personages maken van hun taal.

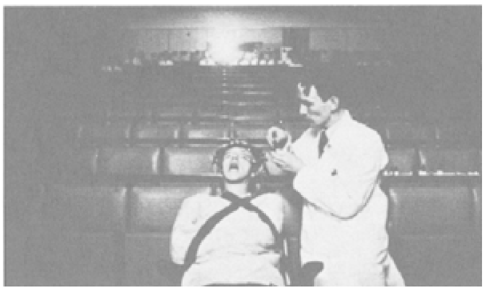
Laten wij nu nagaan welke conclusies de twee auteurs verbinden aan deze tegenstellingen, en welke oplossingen zij geven aan de conflicten die zij in hun boeken oproepen.

Nineteen Eighty-Four eindigt op een zeer grimmige noot. O'Brien heeft alle verzet uitgeroeid bij Winston. In de laatste scène van het boek zit Winston gelaten te wachten op de kogel die hem onherroepelijk eens zal treffen. Toch komt hij er net op dat ogenblik ook toe Big Brother, de verpersoonlijking van al wat hij steeds verfoeid heeft, werkelijk lief te hebben. De

ontknoping bewijst ook dat Winstons vroegere overtuiging dat 'they can't get inside you. If you can *feel* that staying human is worth while, even when it can't have any result whatever, you've beaten them.' (*1984*, blz. 136) totaal verkeerd is. *Zij* kunnen zich wel degelijk toegang verschaffen tot zijn geest, en zij doen het ook. Winston verraadt Julia pas ten volle wanneer hij de woorden uitspreekt die, naar hij hoopt, zijn foltering op haar zullen overdragen. Pas dan ook zijn zijn ondervragers tevreden en overtuigd dat Winston bekeerd is. Voor hij die woorden uitsprak was hij er zich nochtans niet van bewust wat hij ging zeggen. De taal, het medium waarop hij ooit al zijn hoop had gesteld om te overleven als individu, heeft hem in de steek gelaten en verraden! De taal blijkt niet in staat om zelfs maar het laatste greintje persoonlijkheid te vrijwaren tegenover het opdringende systeem. In de visie van Orwell heeft het systeem altijd het laatste woord: het versmacht het individu in cliché's en zuigt eerst zijn geest leeg om die daarna te vullen met de holle frasen van zijn eigen orthodoxie.

Bij Burgess liggen de zaken heel anders. Zijn hoofdpersonen worden aanvankelijk ook wel onder druk gezet door het systeem, maar gewoonlijk slagen zij er toch in zich een gewisse mate van vrijheid te verwerven, en zelfs een zeker geluk. Alex, in *A Clockwork Orange*, ondergaat een Pavloviaanse hersenspoeling en geneest zo van zijn gewelddadige neigingen. Jammer genoeg boet hij er bij deze behandeling ook zijn artistiek talent bij in. Toch herstelt het systeem, gedwongen door zijn eigen innerlijke contradicties, Alex weer in zijn oorspronkelijke karakter. De roman wordt door Alex zelf verteld, en de ontknoping ervan valt samen met het ogenblik waarop hij (tenminste toch in de oorspronkelijke versie van het boek) besluit een 'volwassener' leven te gaan leiden en hij, door middel van zijn verhaal, afscheid neemt van zijn woelige jeugd. Binnen zijn eigen opzet biedt *A Clockwork Orange* dus een afdoende bewijs dat Alex wel degelijk in het bezit blijft (of weer komt) van zijn 'talig' scheppingsvermogen, van zijn verbeelding, en van zijn persoonlijkheid.

Tristram Foxe, uit *The Wanting Seed*, brengt het er nog beter af dan Alex. Hij slaagt erin alle obstakels te overwinnen die voor Winston Smith onoverkomelijk waren. Aan alle dwang biedt hij het hoofd. Hij keert ongedeerd weer van de pseudo-oorlog waarheen de autoriteiten van Enspun (Burgess' tegenhanger van Orwells Oceania) hem gestuurd hadden. Nadat hij lange tijd, buiten zijn wil om, gescheiden is gebleven van zijn vrouw vindt hij haar weer. Na al zijn tegenslagen krijgt hij een betere baan dan die hij aan het begin van het boek verspeelde. Tenslotte begint zelfs de maatschappij waarin Foxe leeft zich wat menselijker op te stellen. Hoewel het duidelijk is dat Tristram nooit de hoogste ambten zal bekleden in Enspun blijkt *The Wanting* Seed toch best overlevingskansen te zien voor een overtuigd individualist, die er niet voor terugschrikt voor zijn opinie uit te komen.



De 'Pavloviaanse hersenspoeling' van Alex in A Clockwork Orange.

Het voortbestaan van de creativiteit, in haar meest elementaire vorm, wordt in *The Wanting Seed* onderstreept in de figuur van Beatrice-Joanna, Tristrams vrouw. Zij is zwanger, mogelijk van Tristram, maar waarschijnlijk van Derek, Tristrams broer. Voor het oog van de buitenwereld gedraagt Derek zich als een homoseksueel, omdat hij zo een hoog ambt in de wacht kan slepen in een maatschappij die geplaagd wordt door overbevolking, en waar homoseksuelen en lesbiennes dan ook meer gewaardeerd worden dan heteroseksuelen. Ondertussen echter is Derek de minnaar van Tristrams vrouw. Tegen alle wetten van Enspun in besluit Beatrice-Joanna haar zwangerschap tot haar natuurlijk einde te brengen, en zij slaagt daar ook in. Deze ontknoping, en het feit dat Tristram aan het einde van het boek best bereid lijkt de intussen geboren tweeling (!) te aanvaarden, geven voldoende aan waar de sympathieën van Burgess liggen.

Zelfs in *1985*, ongetwijfeld de grimmigste Orwelliaanse roman van Burgess (wat niet betekent dat het boek niet grappig zou zijn, want alle romans van Burgess staan bol van de humor, al is het vaak galgehumor) vergaat het Bev Jones beter dan het geval was met Winston Smith. Jones wordt door de gezagsdragers van Tucland (Trade Union Congress of 'Vakbondsland') geïnterneerd in een staatsinstelling voor dissidenten. Ogenschijnlijk vertoont zijn situatie veel overeenkomst met die van Smith aan het eind van *Nineteen Eighty-Four.* Jones echter zweert zijn 'ketterijen' nooit af. Tot het bittere einde keert hij zich tegen 'an unsane morbid slothful State philosophy' (*1985*, blz. 214). Hoewel hij beseft dat zijn verzet hopeloos is wijkt hij toch nooit voor het systeem. Anders dan Winston verkiest hij onbekeerd te sterven, 'resigning from the union of the living to join the strike of the dead' (*1985*, blz. 219).

Elk op eigen wijze betogen deze drie romans dat het individu - zo al niet lichamelijk dan toch geestelijk - kan weerstaan aan sociale druk. In *The Wanting Seed* en *1985* kunnen 'zij', letterlijk, niet doordringen in de geest van Tristram Foxe, Beatrice-Joanna, en Bev Jones. Zelfs waar dat *wel* kan, zoals in *A Clockwork Orange*, moeten 'zij' toch weer ongedaan maken wat zij oorspronkelijk aanrichtten in de geest van Alex. Het is zeker geen toeval dat een der grondthema's van *A Clockwork Orange* een pleidooi is voor de 'vrije wil'. In elk van deze romans uit de vrije wil zich - niet enkel maar wel vooral - in de manier waarop de hoofdpersonen hun taal gebruiken naar eigen inzicht en verlangen, en in tegenstelling met de cliché's die de maatschappij hen door conditionering poogt op te leggen. In het kader van de christelijke levensbeschouwing die Burgess in al zijn werk huldigt kan het nauwelijks opzien baren dat twee van zijn hoofdpersonen, Beatrice-Joanna en Bev Jones, hun 'talig' vermogen gebruiken om, aan het eind van *The Wanting Seed* en *1985*, een gebed te richten tot krachten buiten en boven de sociale dimensie van waaruit het soort conditionering afkomstig is waaraan zij zo succesrijk weerstand hebben geboden.

Met *The End of the World News* doet er zich een duidelijke ontwikkeling voor in de thematiek van Burgess. Hier gaat het niet om een conflict tussen een almachtige maatschappelijk-politieke ordening en een weerspannig individu. In *The End of the World News* confronteert Burgess twee visies op de toekomst van de mensheid met elkaar. Deze twee visies - Bartlett vs. Brodie - bestaan niet enkel binnen de context

van deze roman, maar zijn ook aanwezig in onze hedendaagse maatschappij. Niet toevallig grijpen de meeste gebeurtenissen in het boek plaats in Amerika, en is ook het ruimteschip dat de mensheid moet redden naar Amerika genoemd. Als technologisch verst ontwikkelde land ter wereld, is Amerika ook het land waar de in *The End of the World News* geschetste tegenstellingen het eerst aan bod moeten komen.

The End of the World News legt ook niet zo eenzijdig de nadruk op de triomf van de verbeelding, van het individu, als *A Clockwork Orange en The Wanting Seed*, of zelfs op een triomf

in en ondanks de nederlaag zoals 1985. Burgess' laatste roman pleit voor een verzoening tussen de werelden van wetenschap en kunst, tussen cliché en creativiteit, tussen de taal van de wetenschap en die van de literatuur.

In het conflict tussen Bartlett en Brodie heeft het er lange tijd de schijn van dat Bartlett moeiteloos de bovenhand zal halen. Wanneer puntje bij paaltje komt is het echter Brodie die overwint. Gedeeltelijk is dit omdat Bartlett zich door zijn onmenselijk beleid onmogelijk heeft gemaakt bij de bemanning van ‘America’. Belangrijker echter is dat Brodie's belevenissen doorheen *The End of the World News* hem grondig veranderd hebben, en hem zo geschikter gemaakt hebben om de leiding van de ruimtereis op zich te nemen. Indien de wetenschap en de taal van die wetenschap, zoals blijkt uit Bartletts lot, zich niet in staat toonden de mensheid te laten overleven, dan blijken ook de kunst en de literatuur op zich niet voldoende. Wanneer de botsing van de aarde met Lynx onvermijdelijk is geworden, en ‘America’ gereed staat om te vertrekken, komt Val Brodie tot het besluit dat ‘all we can reasonably salvage from our past is the game of skill or chance, which is based on the abstraction of number. All else, - literature, metaphysics, music - must be accounted mere nostalgia, nothing more’ (EWN, blz. 385). Het lijkt wel alsof al wat wij ‘Kunst’ noemen hiermee veroordeeld is verloren te gaan voor de mensheid. Toch handhaven de creativiteit en de verbeelding zich in spelvormen - later vernemen wij dat de toekomstige ruimtegeneraties schaak spelen en bridge - die zelf mengvormen zijn van ‘wetenschap’ en ‘verbeelding’.

In zekere zin had *The End of the World News* een dergelijk compromis al bepleit in het huwelijk van Val en Van Brodie: een literatuurdocent en een beroemd geleerde. Alhoewel Val soms twijfelt aan de inhoud van zijn huwelijk met Van eindigt het boek toch in een totale verzoening van de echtgenoten, en samen nemen zij de leiding van de ‘America’ op zich. Daarenboven mogen wij niet uit het oog verliezen dat een gelijkwaardig samengaan van wetenschap en verbeelding reeds aangekondigd was in de figuur van Val zelf die, alles wel beschouwd, uiteindelijk toch een schrijver van *science-fiction* verhalen is.

Nu is het zo dat *The End of the World News* zelf ook een science-fiction roman is. In het nawoord blijkt het trouwens om een verhaal te gaan dat, ver in de toekomst, verteld wordt aan een jongere generatie ruimtereizigers. Het is dus zo dat minstens deze vorm van literatuur - zij het niet zonder dat zijn status zich gewijzigd heeft, naar later nog zal blijken - ook in de ruimte nog bestaat, en daarmee ook de verbeelding en de creativiteit. Nu wordt het genre waarvan hier sprake is gewoonlijk niet tot de Literatuur gerekend. Ik denk dan ook dat het er Burgess hier om te doen is te betogen dat het niet absoluut noodzakelijk is dat het creatieve talent van de mens, en zijn verbeelding, zouden overleven door middel van wat traditioneel voor Kunst en Literatuur doorgaan. Burgess oppert dat zulks ook best mogelijk is door toedoen van minder hoog aangeschreven vormen van kunst en literatuur. In dit verband is het tekenend dat de ruimtevaarders van de ‘America’ de vernietiging van de aarde gade slaan terwijl zij de *Jupiter Symfonie* van Mozart beluisteren, het enige stuk klassieke muziek dat - heimelijk - aan boord van het ruimteschip is. De roman impliceert dat na deze gebeurtenis het bandje met de symfonie vernietigd zal worden, waardoor het einde van de aarde ook effectief samenvalt met het einde van de Muziek en de Kunst.

Twee andere bandjes echter blijven wel degelijk bestaan, en maken de ruimtereis mee: videocassettes met daarop de Trotsky- en Freudverhalen die, samen met het science-fiction kaderverhaal, het geheel van *The End of the World News* uitmaken. Het gaat hier om opnames van voorstellingen gegeven door Willett, een oude acteur en Val Brodie's spitsbroer bij diens omzwervingen. Als wij hem op zijn woord mogen

geloven, blonk Willett uit in vertolkingen van Shakespearestukken. Toch zijn de bandjes die hij aan Val nalaat wanneer hij zelf besluit achter te blijven op aarde, en aldus het lot van die aarde en van de Kunst te delen, 'populaire' producten. In een wereld zoals die van *The End of the World News* - een wereld die, zoals ik voorheen betoogde, grotendeels een extrapolatie van de onze is - kan een kunstenaar onmogelijk overleven enkel en alleen door zijn Kunst. Om zijn brood te verdienen is hij verplicht, veroordeeld haast, zich te wagen op het terrein van de populaire kunst, van het 'vermaak'. Willetts beslissing te sterven samen met de aarde stemt overeen met Val Brodie's besluit alle Kunst achter te laten op aarde.

Anthony Burgess.

Terloops kunnen wij hier merken hoe Burgess, in *The End of the World News*, gebruik maakt van Orwells voorbeeld en het tegelijkertijd omkeert. De figuur van Willett herinnert sterk aan die van Mr. Charrington uit *Nineteen Eighty-Four.* Willett brengt Val Brodie in contact met een oudere, menselijker getinte cultuur door de flarden Shakespeare die hij te pas en te onpas debiteert. Voor Winston en Julia speelde Mr. Charrington een zelfde rol door zijn kennis van oude liedjes en zegswijzen, en door de voorwerpen uit zijn winkeltje. Charrington blijkt echter een agent van de 'Thought Police' te zijn. Hij heeft Winston in de val gelokt en verraadt daardoor ook het idee zelf dat hij leek te, belichamen, nl. dat van een hogere of ware 'beschaving'. Net zoals de taal Winston op het kritieke ogenblik in de steek liet, zo verraadt ook de 'cultuur' of de 'beschaving' hem hier: inplaats van laatste redmiddelen om zijn diepste innerlijk te vrijwaren blijken zij beide slechts instrumenten geweest te zijn die hem nog verder uitleveren aan Big Brother en aan het systeem. Willett daarentegen verkiest te sterven met zijn beschaving, met de literatuur die hijzelf tot leven bracht op het toneel, zelfs al was die beschaving er een die hem dwong zijn Kunst te prostitueren. Zijn dood betekent het einde van de Shakespeare-vertolker Willett, en daardoor ook het einde van Shakespeare, want er bestaan geen bandjes van Willetts Shakespearevertolkingen. Toch overleven toneel en muziek via de Trotsky- en Freud-videocassettes: in populaire vormen die zich verhouden t.o.v. de klassieke zoals de sciencefiction zich verhoudt t.o.v. de echte Literatuur.

Door precies deze vormen en genres te laten overleven snoert Burgess een bepaalde vorm van kritiek de mond die vaak geuit wordt op zijn eigen werk. Het kan zeker geen toeval zijn dat hij er precies drie genres en vormen uitpikt die hij zelf bij herhaling gebruikt: science-fiction, geromanceerde biografie (bv. *Nothing Like the Sun, Man of Nazareth*) en musical (zo bewerkte hij E. Rostands *Cyrano* tot een Broadway-musical). Burgess' positie kan vergeleken worden met die van Willett: als iemand die van zijn kunst leeft, slaagt hij daar slechts in als hij winstgevende en dus populaire producten levert. Burgess laat echter ook verstaan dat het best mogelijk is dat precies het 'populaire' deel van zijn eigen oeuvre - en van de hedendaagse cultuur in het algemeen - voorbestemd is te overleven, net zoals Val Brodie's

science-fiction slaagt waar de ‘echte’ literatuur faalt, en net zoals Willetts videocassettes slagen waar het klassieke drama en de klassieke muziek falen.

Het nawoord tot *The End of the World News* draagt sterke bewijzen aan dat precies dit populaire werk best in staat is het voortbestaan te verzekeren van het creatieve in de mens, van zijn verbeelding. De poging van een typisch Amerikaans rondtrekkend predikant om met de ‘America’ mee te reizen en zo de godsdienst door te geven aan het nageslacht in de ruimte loopt faliekant af. Toch blijkt na eeuwen aan boord van het ruimteschip een bestel van mythen en verhalen te zijn opgebloeid dat sterk herinnert aan het christendom. Verwijzingen naar de christelijke mythologie zijn hoegenaamd niet nieuw in

het werk van Burgess. Reeds in *The Wanting Seed* maakte hij er veelvuldig gebruik van. Net zoals in die vroegere roman leggen de christelijke parallellen ook in *The End of the World News* de nadruk op het voortbestaan of de hergeboorte van wat Burgess als de meest menselijke eigenschappen beschouwt in de menselijke maatschappij. *The End of the World News* gaat echter verder dan *The Wanting Seed.*

The End of the World News zelf vraagt ons het boek te lezen als een scheppingsverhaal verteld aan toekomstige generaties ruimtereizigers. Als een mengsel van geschiedenis en mythe, en als een verklaring van hoe die toekomstige generaties kwamen waar zij zijn, krijgt *The End of the World News* allengs de allure van een ‘heilig boek’. Wanneer wij daarenboven weten dat het verhaal eindigt met de geboorte van een kind dat Joshua heet en dat de profeet van de eerste ruimtereligie zal worden, dan worden de overeenkomsten met de Bijbel wel heel opvallend. Het science-fiction gedeelte van de roman is dan een variatie op het Nieuwe Testament, en de Trotsky- en Freudverhalen lezen als versies van het Oude Testament, tot en met de volledig uitgewerkte allegorie van de strijd tussen Goed en Kwaad. *The End of the World News* is echter geen directe nabootsing van de Bijbel, maar eerder een populair-futuristische versie ervan. Met andere woorden: zelfs op dit niveau doet zich dezelfde verhouding van ‘ernstige’ tot populaire vormen gelden als voorheen reeds aangestipt.

In den beginne was het Woord, zegt Johannes. Het lijkt wel alsof voor Burgess het Woord er ook aan het eind nog zal zijn. Het zullen twee verschillende Woorden zijn, maar hun functie is wel vergelijkbaar. Zo bekeken is *The End of the World News* een uiting van geloof in de macht van het woord, in de macht van de verbeelding en de creativiteit als belichaamd in de taal, om datgene te redden wat het meest des mensen is in een wereld die voor de rest ontdaan is van alle verwijzingen naar een gemeenschappelijk menselijk erfgoed, een wereld die - letterlijk - niet meer van deze wereld is. Tegelijkertijd verantwoordt Burgess zijn eigen creatieve praktijk door zulk een belangrijke rol toe te kennen aan producten die, binnen de context van *The End of the World News* zelf, zo nauw verwant zijn aan wat hij zelf gewoonlijk brengt, en die hij in laatste instantie natuurlijk ook letterlijk zelf heeft voortgebracht.

Interessant is dat Burgess zo ook aansluiting vindt bij een belangrijke stroming in de hedendaagse letterkunde, nl. het postmodernisme. Naar Burgess zelf beweert op het omslag van zijn roman gaat *The End of the World News* over ‘the end of history as man has known it’. Deze bewering moet zowel letterlijk als figuurlijk geïnterpreteerd worden. De vernietiging van de aarde betekent ook het einde van de mens zoals die bepaald wordt door zijn verblijf en zijn verwezenlijkingen op die aarde. Zonder het daarom eens te zijn met zijn visie op het verdwijnen van de aarde zelf, geloof ik dat de meeste postmodernisten zich toch kunnen vinden in Burgess' uitspraak wat het einde van de mens in figuurlijke zin betreft. Voor de meeste postmodernisten is het verdwijnen van de mens als typisch humanistisch bepaald individu gewoon een feit. Tegenover dit schrikwekkende verlies aan individualiteit, aan ‘menselijkheid’ met al wat daarmee samenhangt aan verwachtingen en idealen, kunnen de postmodernisten slechts één reactie stellen. Enkel door het vertellen van verhalen, door het achter elkaar zetten van woorden, levert de postmoderne mens het bewijs van zijn bestaan: door een taaloefening in het luchtledige. De postmodernisten bieden wisseloplossingen voor de als ongefundeerd ervaren realistische pretentie een ‘door de mens kenbare werkelijkheid’ te beschrijven. Doris Lessing, Kurt Vonnegut, en William Burroughs brengen science-fiction verhalen. Donald Barthelme, John Barth, Robert Coover en Gilbert Sorrentino scheppen zelfverwijzende en in zichzelf besloten literaire en taalkundige werelden. Thomas

Pynchon en William Gaddis verheffen wetenschap en kunst tot mythe in breed uitgesponnen allegorieën. Richard Brautigan en Thomas McCuane schrijven gebalde parodieën op literaire stereotypes. Technisch gesproken doen postmodernisten beroep op anti-helden. Zij maken gebruik van satire, galgenhumor, en slapstick. Zij verlaten zich op creatieve imitatie en parodie, op zelfverwijzende en meta-fictionele vertelprocédé's. Vaak bevat hun werk verschillende vertellagen die op het eerste gezicht met elkaar weinig uitstaans hebben. Het zal de lezer van *The End of the World News* duidelijk zijn dat dit alles ook terug te vinden is in deze roman. Daarnaast maakt Burgess in *The End of the World News* gebruik van een aantal technische kunstgrepen die wij ook aantreffen in het werk van welbepaalde postmodernisten. Zo herinnert het voorwoord tot deze roman, waarin Burgess zijn alter ego John Wilson BA ten tonele voert (Burgess' echte en volledige naam luidt John Anthony Burgess Wilson) als 'literary executor of the author of whom this is the first published posthumous work,' sterk aan wat Vladimir Nabokov doet in *Lolita* en in *Pale Fire*, en aan John Barth's *Giles Goat-Boy.* In dat voorwoord steekt Burgess de draak met zichzelf, en ontleedt hij op pedante wijze zijn eigen boek. Ook de ironische verwijzingen naar pseudoromans doen denken aan Nabokov, maar eveneens aan Jorge Luis Borges. Vanaf het begin ondermijnt dit voorwoord het hele idee 'Kunst'. In deze zin kan het werk van Burgess, zoals dat van de meeste postmodernisten, gezien worden als een poging om, gebruik makend van Barthelme's beruchte uitdrukking, 'to get in on the leading edge of the trash phenomenon'.

In zijn roman *Snow White* merkt Barthelme op dat de statistieken aantonen dat er elk jaar meer afval komt. Uitgaande van een typisch postmodernistische il-logica besluit Barthelme hieruit dat dan weldra alles voor honderd percent uit afval zal bestaan. Daarom lijkt het hem beter de ontwikkelingen voor te blijven, eerder dan erdoor voorbijgestoken te worden. Het is deze houding van 'vlucht voorwaarts' die ten grondslag ligt aan de voorliefde die veel postmodernisten aan de dag leggen voor genres die door de literaire kritiek gewoonlijk tot de triviaalliteratuur of de lectuur gerekend worden: science-fiction, western, detective, pornografie, de romance, de pseudo-historische roman. 'Fictional dreck' (nogmaals een term van Barthelme) is de gepaste vorm van literatuur voor een maatschappij die in stijgende mate uit afval bestaat.

Paradoxaal is wel dat de 'dreck' vaak grappig is. Eerder dan zich door de staat van de maatschappij, en van de mens, zoals zij die zien, te laten terneerdrukken vinden de postmodernisten er een bron van humor in, van ironie, van verbeelding. Eigenlijk doen zij precies wat John Barth, in zijn befaamde essay 'The Literature of Exhaustion', zei dat hedendaagse schrijvers moesten doen om relevant te zijn: zij scheppen een nieuw soort literatuur op de ruïnes van de bestaande Literatuur. In de uitputting van de Kunst vinden zij onderwerpen en thema's voor een nieuwe kunst. Dat is precies wat ook Burgess doet in *The End of the World News.*

De ontologische twijfel die vreet aan de postmoderne mens kan licht tot wanhoop leiden. Integendeel stellen wij vast dat hij voor de meeste postmodernisten leidt tot schier ongekende creatieve vrijheid. Als het ware in een roes gebracht door de epistemologische macht die aan de taal toegeschreven wordt, aan het menselijk vermogen om ficties te scheppen die een even groot waarachtigheidsgehalte hebben als de uiteindelijk onkenbare 'werkelijkheid' zelf, geven zij hun verbeelding en creativiteit de vrije teugel. Voor deze auteurs is de taal werkelijk wat Burgess zelf, in zijn boek *Language Made Plain*, zegt dat zij is: 'the human glory which antecedes all others'. Enkel door zijn 'talig' scheppingsvermogen kan de mens als mens blijven voortbestaan, en het werk van al deze auteurs, 'Burgess inbegrepen, legt welsprekend getuigenis af van dit uniekever-mogen.

Dit alles betekent niet dat ik Burgess beschouw als typisch en ten volle een postmodernist. Ik heb enkel willen aantonen dat zijn werk, en meer specifiek zijn Orwelliaanse romans, wel degelijk passen in een hedendaagse literaire stroming.

Zou ik hem al een postmodernist noemen, dan toch minstens met de bedenking er bij dat hij ook, om John Gardners term te gebruiken uit zijn gelijknamige boek (1978), een schrijver van ‘moral fiction’ is, anders dan de meeste postmodernisten.

Ik denk dat het nu vrij duidelijk is waarom ik aan het begin van dit essay beweerde dat *The End of the World News*, eerder dan kaf, wel degelijk koren is, en van een hoog gehalte. *A Clockwork Orange, The Wanting Seed* en 1985 spraken, elk op hun manier, hun geloof uit in het weerstandsvermogen van het individu, zoal niet fysiek dan toch mentaal. Alle drie zagen in de taal een onverwoestbare vesting van creativiteit, van de verbeelding, en van het individuele bewustzijn. *The End of the*

vervolg op pag. 60

Frank Winter

Nieuwspraak en de proles
De politieke revolutie in Orwells 1984

Orwells *1984* staat op lektuurlijsten in het secundair onderwijs en aan de universiteiten. Het boek leent zich in zekere mate daartoe. Het is een 'goed verhaal', eenvoudig geschreven, met een heleboel gemakkelijk verklaarbare verwijzingen, die de leraar zonder al te veel moeite aan de studenten kan uitleggen. Verwijzingen naar de belangrijkste politieke ontwikkelingen op wereldvlak, naar belangrijke kulturele verschijnselen (de *ontaarding van het politiek taalgebruik*) en, uiteraard, verwijzingen naar het stalinistisch stelsel in de USSR.

Ongetwijfeld verklaart dit laatste aspekt van het boek waarom het verplichte lektuur is geworden op zo'n grote schaal en in alle onderwijsnetten. De gangbare opvatting over het boek is dat het een aanklacht is tegen de USSR en de kommunistische beweging in West-Europa, van de pen van de 'ontgoochelde' George Orwell, gewonde oudstrijder voor het republikeinse Spanje.

Het is de bedoeling van dit artikel om aan te tonen dat zo'n opvatting over *1984* een ernstige verwaarlozing inhoudt van een van de belangrijkste elementen van het boek en dat die verwaarlozing tot een interpretatie leidt die niet enkel simplistisch is, maar zelfs tegengesteld aan de boodschap die Orwell wilde overbrengen.

Ik ga natuurlijk niet trachten te bewijzen dat het boek géén aanklacht is tegen het stalinisme. Het is een bijzonder knappe aanklacht, die de misdaden en het mechanisme van de stalinistische terreur in de USSR uitlegt tot de geringste details. Een aanklacht die daarenboven bijzonder doeltreffend bij de lezer overkomt door middel van de situering van het bewind van 'Grote Broer' niet in Moskou maar in Londen, door middel van details die de lezer zelf zou kennen van de periode van rantsoenering in de tweede wereldoorlog, en door middel van de verpersoonlijking van het maatschappelijk gebeuren in het verhaal van 'Winston en Julia'. Het bewind van 'Grote Broer' wordt ongetwijfeld voorgesteld als het toppunt van brutale en onmenselijke maatschappelijke ordening, in de letterlijke zin het eindpunt in de historische ontwikkeling vanaf het begin van de beschaving tot nu. Maar wat de leraren en de kommentatoren niet in het boek zien, is dat het bewind van 'Grote Broer' ook *van voorbijgaande aard is.*

De kern van deze vaststelling is de rol in het boek van de *Nieuwspraak* - de volgens partijrichtlijnen ontworpen taal, die het onafhankelijk politiek denken onmogelijk moet maken. *Nieuwspraak* is een belangrijke faktor in het boek.

De eerste kennismaking daarmee is oppervlakkig en snel: 'Het Ministerie van Waarheid - Miniwar in Nieuwspraak - verschilde opvallend...'. De tweede verschijning van de *Nieuwspraak* (op p. 10 al) is veel moeilijker voor de lezer, want de funktie daarvan is om hem te doen steigeren:

> 'Voor wie, begon hij zich eensklaps met verbazing af te vragen, schreef hij dit dagboek? Voor de toekomst, voor de ongeborenen. Zijn geest zweefde nog een ogenblik om de twijfelachtige datum op de bladzijde, en botste toen met een schok op tegen het nieuwspraakwoord dubbeldunk. Voor de eerste keer drong de betekenis van zijn onderneming tot hem door. Hoe kon je contact hebben met de toekomst? Dat was krachtens haar aard onmogelijk.'

Het woord *dubbeldunk* is uiteraard veel minder verstaanbaar dan het woord *Miniwar*, dat onze eerste ontmoeting was met de *Nieuwspraak*, en de verklaring van het

nieuwe woord is slechts aan de hand van een - zeer vaag - voorbeeld te zoeken. Maar de steigering bij de lezer is gewild: daardoor krijgen twee belangrijke thema's de aandacht. Het eerste thema - dat aan de hand van *twijfelachtige datum* wordt aangehaald - is dat van de bestendige vervalsing van de geschiedenis en dus vernietiging van het verleden. Het is dit thema dat aanleiding zal geven tot de opstandigheid tegen het systeem vanwege het hoofdpersonage Winston Smith, het andere thema dat hier wordt aangehaald is dat van de ineenstrengeling van de politieke ideologie van de heersende ‘partij’ met de *Nieuwspraak.*

Deze ineenstrengeling wordt eerst zijdelings aangeraakt. (p. 25):

> ‘Beneden op straat flapte de wind het kapotte aanplakbiljet heen en weer, en stuipachtig verscheen en verdween het woord ENGSOC. De heilige beginselen van Engsoc. Nieuwspraak, dubbeldunk, de veranderlijkheid van het verleden.’

Maar het duurt niet lang voor we een uiteenzetting krijgen - van de *Neuwspraak*-specialist *Syme* - over de strikte binding tussen de *Nieuwspraak* en de diktatuur van de ‘partij’, (pp. 45, 46):

> ‘Begrijp je niet, dat de hele bedoeling van de Nieuwspraak is om de denkruimte in te krimpen? Uiteindelijk zullen we misdunk (ongewenste politieke gedachte, F.W.) letterlijk onmogelijk maken, omdat er geen woorden zullen zijn om die in uit te drukken. Elk begrip dat men ooit nodig kan hebben zal door precies één woord worden uitgedrukt, waarvan de betekenis streng omlijnd is, terwijl alle bij-betekenissen er van zijn uitgewist en vergeten.’ (...) ‘De revolutie zal volledig zijn wanneer de taal volmaakt is. Nieuwspraak is Engsoc en Engsoc is Nieuwspraak (...).’ (...) ‘Heel de atmosfeer van denken zal anders zijn. Feitelijk zal er geen denken bestaan in de zin, zoals wij dat nu opvatten. Rechtzinnigheid betekent: niet denken - geen behoefte hebben om te denken.’

Op het eerste gezicht is dit een herhaling in een roman, van een thema dat Orwell elders heeft uiteengezet - de verkrachting van het taalgebruik voor politieke doeleinden.[1.] En alle kommentatoren tot nu toe hebben zich hiertoe beperkt. De ‘Nieuwspraak’ wordt geïnterpreteerd als een onderdeel van Orwells aanklacht tegen het stalinisme: naast de zuiveringen, de showprocessen, de gevangenisterreur e.d., is er ook voor Orwell als schrijver de verbastering van de taal en de vernietiging van de literatuur die in de akte van beschuldiging moeten worden opgenomen. Vooral het ‘Aanhangsel’ van *1984* over ‘De Beginselen van de Nieuwspraak’ wordt in die optiek benaderd.

Dergelijke benadering is oppervlakkig. Ze staat in tegenstelling tot Orwells schrijfstijl in het algemeen, in tegenstelling tot Orwells benadering van politieke probleemstellingen, en in tegenstelling tot de natuur zelf van *1984*.

Orwell schrijft in het algemeen - en zeker in *1984* - zeer gekoncentreerd. Er is weinig ruimte voor anekdote, uitweiding of zuivere speculatie. Zelfs wat op het eerste gezicht een zuivere beschrijving is, heeft een diepere funktie in de roman. De beschrijving, b.v., van de aanloop tot de ‘Haatweek’ op p. 125, legt de grondvesten voor één van Julia's inzichten in het regime drie bladzijden later: - (p. 125)

> ‘Als om in overeenstemming te blijven met de algemene stemming, hadden de raketbommen groter aantallen mensen gedood dan gewoonlijk. Eén viel op een volle bioscoop in Stepney en begroef verscheidene honderden slachtoffers onder het puin.’ (p. 128) ‘In sommige opzichten zag zij veel scherper dan Winston en was zij veel minder toegankelijk voor

> Partij-propaganda. Toen hij een keer toevallig in een of ander verband de oorlog tegen Eurazië ter sprake bracht, gaf zij hem een schok door terloops op te merken dat volgens haar mening de oorlog niet bestond.'

De rat die Winston en Julia stoort op p. 121 is natuurlijk een

voorloper van Winstons laatste marteling tegen het einde van het boek. Zelfs een uitdrukking als 'zo zeker als 99 voorafgaat aan 100' op p. 117 is een voorloper van de folterkamer 101, die pas bijna 100 blzn. later, zijn intrede doet in het verhaal. Schrijven met dat soort koncentratie, en dan een 'Aanhangsel' van een dozijn bladzijden bijschrijven over werkwoorden en bijwoorden, naar we moeten geloven uitsluitend voor de lol... dat lijkt me tenminste inkonsekwent.

Het lijkt veel redelijker om er van uit te gaan dat Orwell het 'Aanhangsel' met een dubbele bedoeling heeft geschreven. Enerzijds geeft het hem inderdaad de mogelijkheid om zijn ideeën over de verbastering van het politiek taalgebruik nog eens uit te leggen. Maar *anderzijds heeft het een funktie in de roman als geheel.*

We weten eigenlijk al veel van de 'Nieuwspraak' af zonder het 'Aanhangsel'. We weten dat in 1984 de gangbare versie van de taal die is van het 9de Nieuwspraakwoordenboek. We weten dat de versie van het 10de woordenboek al in de 'kernpartij' circuleert. En we weten dat Nieuwspraakspecialist Syme aan het 11de en definitieve woordenboek werkt. Het streefdoel dat Syme in zijn uiteenzetting over de 'Nieuwspraak' vooropstelt is dat van de verwezenlijking van de definitieve versie van de 'Nieuwspraak' tegen het jaar 2050.

Deze gegevens worden dan nog eens in het 'Aanhangsel' verteld, in de verleden tijd: (p. 250)

> 'De "Nieuwspraak" was de officiële taal van Oceanië en zij was uitgedacht om te voorzien in de ideologische behoeften van Engsoc, het Engelse Socialisme. (...)'

We moeten dus het 'Aanhangsel' niet in 1984 situeren. *De persona* van de schrijver van het 'Aanhangsel' is *niet* Orwell-met-zijn-masker-af, maar een *denkbeeldige kommentator* in de toekomst, die schrijft *na* de feiten die zich in het boek afspelen. En die schrijver schrijft *niet* in de 'Nieuwspraak', maar - zoals hij zelf zegt - in 'de Oudspraak (of beschaafde taal, zoals wij het zouden noemen)' (p. 250). In deze benadering van de rol van het 'Aanhangsel' krijgt een alinea als de volgende een bijzondere betekenis:

> 'Wanneer de Oudspraak eens voorgoed zou zijn verdrongen, zou de laatste schakel met het verleden verbroken zijn. De geschiedenis was al herschreven, maar hier en daar bestonden nog fragmenten van de literatuur uit het verleden, die niet volledig gecensureerd waren en zo lang een mens zijn kennis van de Oudspraak onthield, was het mogelijk om die te lezen. In de toekomst zouden zulke fragmenten, zelfs als zij mochten blijven bestaan, onbegrijpelijk zijn en onvertaalbaar.' (p. 260)

De attentieve lezer moet daaruit besluiten dat de schrijver van het 'Aanhangsel' in een maatschappij leeft die een politieke breuk betekent met het 'Engsoc' van 1984 en dat deze breuk zich heeft voorgedaan reeds vóór 'de Oudspraak eens voorgoed zou zijn verdrongen'. Want de schrijver van het 'Aanhangsel' vertegenwoordigt ook de kontinuïteit met de 'beschaafde taal, zoals wij het zouden noemen'. De breuk met het totalitaire regime van 'Grote Broer' heeft dus reeds vóór het jaar 2050 plaats gevonden.

Waar komt deze schrijver van het 'Aanhangsel' - en zijn maatschappij - vandaan? Aanwijzingen zijn er genoeg in de loop van de roman zelf. De maatschappelijke ordening van 'Engsoc' is eenvoudig. Aan de sociale top staat een bevoorrechte burokratische kaste (Kernpartij), minder dan 2% van de bevolking. Daaronder de

ambtenaren van de staatsonderdrukking (Randpartij), die ook de voornaamste *slachtoffers* zijn van de staatsonderdrukking. Daaronder staan de *proles*, wellicht 85% van de bevolking, de 'stomme massa's' (p. 175) zonder historisch bewustzijn en dus wordt de aandacht in het boek herhaaldelijk gevestigd op de historische rol die de *proles* zouden kunnen vervullen:

> - 'Als er hoop bestaat, zo schreef Winston, dan schuilt die bij de proles' (p. 60, eerste zin van hoofdstuk 7, nog eens herhaald op p. 70 en p. 73).'
>
> - 'Als er hoop was, school die bij de proles! Zonder dat hij het boek had uitgelezen, wist hij dat dat Goldsteins uiteindelijke boodschap moest zijn. De toekomst behoorde aan de proles.' (p. 185).
> - 'Het programma dat er in (in het boek van Emmanuel Goldstein) ontwikkeld wordt, is nonsens. Het heimelijk verzamelen van kennis - een geleidelijke verbreiding der verlichting - uiteindelijk een proletarisch verzet - het omverwerpen van de Partij. Je wist zelf van tevoren, dat dat het was wat er in zou staan.' (woorden van O'Brien op p. 219).

Naast deze uitdrukkelijke zinspelingen op de historische politieke rol van de *proles*, zijn er ook herhaalde verwijzingen naar de *menselijkheid* van de *proles*, in tegenstelling tot de onmenselijkheid van de 'partij'. Reeds op p. 11 is het een proletarische vrouw die in de bioskoop protesteert tegen de propagandafilm waarin 'vijandelijke' vrouwen en kinderen gebombardeerd worden, terwijl er 'luid werd geapplaudisseerd in de par-tijrijen.' De noodzakelijke sexuele onderdrukking van de 'partij'-leden is niet van toepassing op de proles. Onder het venster van Winstons huurkamer is er een proletarische vrouw die bestendig zingt: 'De vogels zongen, de proles zongen, de Partij zong niet.' (p. 185). Het menselijk aspekt van de *proles* wordt zelfs aangehaald om een idee te geven van hoe en waarom ze in opstand zouden komen - om een idee te geven van hoe ze een 'motor van de revolutie kunnen worden':

> 'Waar het op aankwam, dat waren de betrekkingen van mens tot mens en een volkomen hulpeloos gebaar, een omarming, een traan, een woord, gesproken tot een stervende, kon op zichzelf waarde hebben. De proles, zo schoot hem plotseling te binnen, hadden deze toestand behouden. Zij waren niet trouw aan een partij of een land of een idee, zij waren trouw aan elkander. Voor het eerst in zijn leven voelde hij geen verachting voor de proles en dacht hij niet over hen enkel als over een logge macht, die eens tot leven zou komen en de wereld zou hervormen.' (p. 138).

De vraag naar de herkomst van de schrijver van het 'Aanhangsel' en van zijn maatschappij is dus niet moeilijk. Tussen 1984 en 2050 komen de *proles* inderdaad in het verweer, werpen ze het bewind van 'Grote Broer' omver en vestigen ze een andere maatschappelijke orde. Het derde element in de verwijzingen op deze interpretatie (naast de historisch-politieke elementen en de elementen van menselijkheid) is de vereenzelviging van de *proles* met de 'Oudspraak'. In het gesprek tussen Winston en Syme over de 'Nieuwspraak', krijgen we (op p. 46) de volgende gedachtenwisseling:

> '"Is bij jou, Winston, de gedachte wel eens opgekomen, dat er tegen het jaar 2050, op zijn allerlaatst, geen enkel menselijk wezen meer zal leven dat een gesprek zou kunnen verstaan zoals wij nu voeren?"
> "Behalve -" begon Winston weifelend en hield toen op. Hij had het op zijn lippen gehad om te zeggen: "Behalve de proles," maar hij bedwong zich,

> daar hij zich er niet helemaal zeker van voelde of deze opmerking niet op een of andere manier onrechtzinnig was. Syme had echter geraden wat hij op het punt stond te zeggen.
> "De proles zijn geen mensen," zei hij achteloos.'

Het uitgangspunt waarbij het 'Aanhangsel' als een integraal deel van de roman moet worden beschouwd, wordt dus bevestigd door tientallen verbindingselementen tussen het 'Aanhangsel' en het verhaal zelf. Het 'Aanhangsel' krijgt daarbij onvermijdelijk het aspekt van een boodschap van Orwell aan de lezer waarin Orwell als *politieke* schrijver zijn geloof bevestigt in een proletarische revolutie tegen het totalitair bewind van 'Grote Broer'. De enige vraag die overblijft is *waarom* Orwell deze omslachtige manier wilde gebruiken om dat te doen. Waarom voelde hij zich als schrijver geneigd om een fundamenteel deel van zijn roman *onrechtstreeks* - in de vorm van een 'Aanhangsel' over werkwoorden en bijwoorden - aan de man te brengen? Om dáárop te kunnen antwoorden, moeten we *1984* in een bredere kontekst bekijken.

Orwell Trotskist?

Het eerste deel van dit artikel heeft *1984* van binnenin bekeken, met een grote nadruk op de inwendige samenhang van het boek. Dit is haast onvermijdelijk wanneer men voorstelt om een belangrijk boek langs zijn appendix te benaderen, tenminste als men niet voor een gek wil doorgaan. Dit tweede deel pakt *1984* aan langs de kant van de 'ontgoochelde' oudstrijder voor het republikeinse Spanje.

Er bestaat geen twijfel dat Orwells deelname aan de Spaanse burgeroorlog een belangrijke weerslag heeft gehad op zijn boeken. Daarna behoudt hij zijn stijl (en houding) van

'objektieve waarnemer', maar het voorwerp van zijn waarnemingen is veel meer uitdrukkelijk politiek. En de *aard* van zijn waarnemingen stemt niet precies tot politiek optimisme. Indien Orwells beslissing om in Spanje te gaan vechten een *verdere trap* betekent in zijn ontwikkeling, mogen de gebeurtenissen van de Spaanse burgeroorlog zoals hij ze in *Afscheid van Catalonië* beschrijft, als een *keerpunt* worden beschouwd in die ontwikkeling. Orwells getrouwheid aan de objektieve weergave van wat er zich in Catalonië afspeelde (o.a. de aanval van de stalinistische militie op de libertaire milities in het RTT-gebouw van Barcelona) heeft hem een onpopulaire positie gegarandeerd in de politieke linkerzijde, toentertijd doordrongen met 'volksfrontisme' - een (begrijpelijke) wil tot eenheid tegenover het fascisme. Orwells kritiek op het stalinisme heeft hem in dat klimaat een reputatie bezorgd van kritikaster, reputatie die samen met zijn kleinburgerlijke sociale oorsprong makkelijk kon worden uitgebuit om hem in de linkerzijde te isoleren.

Dergelijke pogingen tot isolement (*Animal Farm*, b.v. werd geweigerd door de uitgeverijen Gollancz, Cape, Faber...) hebben niets kunnen veranderen aan Orwells politieke opstelling; links van de sociaal-demokratie, maar ook anti-stalinist. Deze opstelling doet natuurlijk de vraag rijzen van Orwells relatie tot de trotskistische politieke stroming.

De trotskistische stroming van de jaren '30 was een stroming in beweging, gaande van een positie als (vervolgde) 'Linkse Oppositie' in de Kommunistische Internationale naar een onafhankelijke positie op het politiek terrein als Vierde Internationale. De tweede wereldoorlog onderbrak deze ontwikkeling op een kruciaal punt, terwijl de Vierde Internationale (en de nationale afdelingen) te zwak was (zowel nummeriek als in haar ervaring als onafhankelijke politieke kracht) om in de oorlogsomstandigheden verder aan invloed te winnen. De trotskistische stroming die in 1945 overbleef was dan slechts een verzwakte herinnering aan de vooroorlogse politieke beweging.

In de loop van deze evolutie kwam het trotskisme echter in aanraking met een heleboel organisaties, groepen en individuën die *zelf* in beweging waren in de politieke maalstroom der 30er jaren. Ongetwijfeld moeten wij Orwell rekenen tot diegenen die op die manier met het trotskisme in aanraking kwamen. Te oordelen naar Orwells geschriften, was zijn kontakt met de trotskistische stroming zelfs betrekkelijk eng en over een aantal jaren verspreid. Orwell vocht in Catalonië in de militie van de POUM (verenigde marxistische arbeiderspartij), een partij die als 'trotskistisch' bestempeld werd, hoewel Trotski zelf in een bittere polemiek verwikkeld was met de POUM-leiding. In de verzamelde geschriften zijn er zeer veel zinspelingen op Trotski en trotskisten. In een boekbespreking (maart 1944) van een boek van Harold Laski, geeft Orwell in 'populaire' taal een haast klassieke uiteenzetting van de trotskistische 'lijn' m.b.t. de USSR:

> ... 'een staat die zeker als socialistisch mag worden beschreven (...) de motor van de socialistische beweging in ons land en overal elders (...) De USSR moet ten alle prijze verdedigd worden (...) maar Laski is blind voor de zuiveringen, de likwideringen, de diktatuur van een minderheid, de onderdrukking van kritiek, enz.'.[2.]

Hoewel er in de geschriften veel weerslag te bespeuren valt van Orwells aanraking met het trotskisme, blijft het nochtans bij een aanraking. De wortels van de Vierde Internationale lagen in de Oktoberrevolutie, de Kommunistische Internationale, de georganiseerde arbeidersbeweging... De wortels van Orwells radikalisatie lagen in zijn persoonlijke reaktie tot de tegenstellingen van het Britse imperium. Indien Orwell

als eerlijk denkend wezen bereid is om veel van de ‘trotskistische’ *analyse* te hanteren en weer te geven, blijkt hij niet geneigd om de *praktische richtlijnen* van de trotskistische beweging over te nemen. Het is deze positie die de inhoud en de vorm van *1984* bepaalt.

Het staat buiten kijf dat de figuur van Emmanuel Goldstein in *1984* op Leo Trotski geïnspireerd is:

> ‘Het was een mager joods gezicht, met een grote kroezige aureool van wit haar en een kleine geitesik (...) Hij bekladde Grote Broer, hij noemde de Partij diktatoriaal, hij verlangde dat er onmiddellijk vrede zou worden gesloten met Eurazië, hij bepleitte vrijheid van meningsuiting, vrijheid van drukpers, vrijheid van vergadering, vrijheid van gedachte, hysterisch schreeuwde hij uit dat de revolutie was verraden - (...)’ (p. 14).

Orwells houding t.o.v. Goldstein is ook dubbelzinnig, op dezelfde manier als zijn houding t.o.v. Trotski zelf: in de verzamelde geschriften van Orwell vindt men verschillende varianten van de volgende uitspraak:

> ‘(...) de koerante trotskistische bewering als zou Stalin slechts een misdadiger zijn die de revolutie naar zijn hand heeft gedraaid, en waarbij de zaken anders zouden gesteld zijn indien Lenin langer had geleefd of indien Trotski aan de macht was gebleven. In feite is er geen serieuze reden om te denken dat de hoofdlijnen van de ontwikkeling anders zouden zijn geweest.’ (boekdeel 4 van *Collected Essays, Journalism and Letters*, Penguin Books, p. 200).

Deze gedachte steekt achter de voorstelling van Goldstein als iemand die de vijand is van het regime van ‘Grote Broer’ maar tegelijkertijd ook het produkt van dat regime: de hierboven geciteerde passus (p. 14) gaat namelijk verder

> ‘(...) - en dat alles met een radde veellettergrepige rhetoriek die een soort parodie was op de gebruikelijke stijl van de sprekers van de Partij, en die zelfs Nieuwspraak-woorden bevatte: eigenlijk meer Nieuwspraak-woorden dan een partijlid ooit zou gebruiken in het gewone leven.’

Dezelfde dubbelzinnigheid komt tot uiting in ‘het boek’ van Goldstein dat Winston leest. De (lange) uittreksels uit ‘het boek’ die Orwell ons voorstelt, zijn deels geïnspireerd op de geschriften van Trotski (o.a. in de maatschappelijke kontekst waarin ‘het boek’ moet worden gezien), maar ook voor een groot deel op de geschriften van James Burnham,[3.] waartegen Orwell in verschillende artikelen polemiseerde. Burnhams uitgangspunt was dat het ‘socialisme’ van de Russische revolutie (ook het ‘nationaal-socialisme’ van Hitler, want voor hem waren de twee stelsels analoog) het resultaat was van een machtsgreep vanwege de ‘managers-klasse’ die het kollektief bezit van de produktiemiddelen had aangewend om de oude heersende klasse omver te werpen, enkel en alleen om zichzelf aan de macht te brengen. Daartegenover stelde Orwell:[4.]

> ‘Het is eigenaardig dat Burnham, in al zijn gepraat over de machtsstrijd, zich nooit afvraagt waarom men de macht wil. Hij schijnt te veronderstellen dat machtswellust, ofschoon ze overheersend is in slechts betrekkelijk weinig mensen, een natuurlijk instinkt is, zoals het verlangen naar eten, dat niet hoeft te worden verklaard.’

En later (p. 214):

> ‘Maar in elk geval zal het Russische regime zichzelf moeten demokratizeren of ten onder gaan. Het reuzegrote, onoverwinnelijke, eeuwigdurende slavenrijk waarvan Burnham schijnt te dromen, zal niet gevestigd worden, of - indien gevestigd - zal niet blijven bestaan, omdat de slavernij geen stabiele basis meer vormt voor de mensenmaatschappij.’

Orwell geeft als verklaring van deze uitspraak de fundamentele marxistische (en trotskistische) analyse van de ontwikkeling van de produktiekrachten (‘Sinds de komst van de machine is het hele patroon - de basis van de klassenmaatschappij - veranderd.’).

Wij komen hiermee duidelijk terug naar de kern van *1984*. Het bewind van ‘Grote Broer’ wordt door een van de bezielers van het regime, O'Brien, duidelijk als een ‘managerial revolution’ beschreven in de zin van Burnham (de macht grijpen omwille van de macht). Dit gebeurt op het ogenblik dat Winston zich niet langer hoeft af te vragen hoe het regime in elkaar steekt, maar wel waarom:

> ‘Nog, zo overwoog hij, was hij niet achter het laatste geheim gekomen. Hij begreep hoe; hij begreep niet het waarom.’ (p. 182),

en

> ‘Weet je nog dat je in je dagboek schreef: ik begrijp het hoe; ik begrijp niet het waarom’ (p. 218).

Het Burnham-antwoord dat O'Brien uiteindelijk en uitvoerig op die vraag geeft (pp. 218-226) is niet bevredigend, niet voor Winston (‘Het kan me niet schelen. Tenslotte zullen zij jullie overwinnen. Eerder of later zullen zij jullie in je ware gedaante zien en dan zullen zij jullie aan stukken scheuren.’) noch voor Orwell zelf (‘... omdat de slavernij geen stabiele basis meer

vormt voor de mensenmaatschappij.') Winston, die als personage omzeggens geen historisch perspektief bezit, kan zich slechts beroepen op een 'geest der mensheid' (p. 266) om zijn geloof in de voorbijgaande aard van het regime te staven. Georges Orwell, die naar mijn (naar het schijnt onorthodoxe) mening, wèl een historisch perspektief bezat, beroept zich meer op een analyse van de ontwikkeling van de produktiekrachten om hetzelfde geloof te staven. Maar auteur en personage zijn ongetwijfeld beiden overtuigd van de vergankelijkheid van het totalitair bewind. Maar geen van beiden kan zich wagen aan een voorspelling van *hoe precies* een dergelijk bewind zal worden vernietigd.

Orwell - die in aanraking met het trotskisme was geweest, maar die geen trotskist was, - gelooft niet in de politieke revolutie zoals ze door Trotski werd voorgesteld, hoewel hij wel van de historische noodzaak van iets dergelijks is overtuigd. Met een dergelijk uitgangspunt, en met de intellektuele eerlijkheid die een van de kenmerken is van Orwell als schrijver, blijft er haast geen andere mogelijkheid over dan een *onrechtstreekse* verwijzing naar de vergankelijkheid van het bewind van 'Grote Broer' in *1984.* Indien het boek zonder deze verwijzing zou zijn gebleven, was het niets anders dan een bevestiging van Burnhams visie op de totalitaire staat, een visie waartegen Orwell zich meer dan eens kantte.

Het 'Aanhangsel' van Orwells *1984* kan dus vanuit twee invalshoeken belicht worden. Vanuit de *interne logika van de roman* - met een bondige koncentratie als een van de hoofdkenmerken - blijkt het zeer onbevredigend om het 'Aanhangsel' te beschouwen als een stuk filologische spekulatie. Vanuit de *bredere logika* van Orwells geschriften en gedachten blijkt dat men de verbeelde dood van Winston op p. 249 (Winston is aan 't dagdromen) bezwaarlijk als het einde van het verhaal kan beschouwen. De twee invalshoeken leiden dus allebei tot de konklusie dat het 'Aanhangsel' inderdaad als een integraal deel van het boek moet worden beschouwd, waarvan de specifieke bedoeling is de verwijzing naar de *voorbijgaande aard* van het bewind van 'Grote Broer'.

Deze konklusie maakt van *1984* geen enthousiast revolutionair werk, maar wel een veel revolutionairder werk dan men in onze onderwijsinstellingen wil voorstellen.

Eindnoten:

1. In, bij voorbeeld, *Inside the Whale*, 1940, *Politics and the English Language*, 1946, *The Prevention of Literature*, 1945.
2. Deze bespreking werd door de liberate Manchester Evening News (Manchester Guardian) *geweigerd* als zijnde te anti-Russisch. Orwell stuurde ze daarna op naar Politics als een voorbeeld van hoe het in Engeland in 1944 met de vrije meningsuiting was gesteld, (bron: boekdeel 3 van de *Collected Essays, Journalism and Letters*, Penguin Books, p. 169)
3. James Burnham, *the Managerial Revolution*, 1940, *The Machiavellians* (1942), *The Struggle for the World*, 1945.
4. 'James Burnham and the Managerial Revolution', in boekdeel 4 van de *Collected Essays,...* (p. 211).

[Vervolg Een marxist kijkt naar Orwell]

vervolg van pag. 90

verbijsterende snelheid afwisselen - dit alles maakt het de lezer niet makkelijk, maar in de huidige toestand van de wereld, in de koude oorlog, blijft iets ervan onvermijdelijk hangen. Je zult het haast niet geloven, maar daar hoef je zelf geen moeite voor te doen, dat doet het boek voor je. Het is voldoende dat enkele vage indrukken van een onmenselijke nachtmerrie je bijblijven en door een aantal foefjes met het woord 'communist' worden geassocieerd. Het geconditioneerde antwoord, dat alleen in de hysterische toestand van een koude oorlog kan gedijen, heeft aan kracht gewonnen. In dit opzicht zijn Isaac Deutschers conclusies heel interessant:

> '*1984* is in feite niet zozeer een waarschuwing alswel een doordringende gil die de komst van een zwart millennium aankondigt, het millennium der verdoeming. De door de massamedia van onze tijd versterkte gil heeft miljoenen mensen beangstigd. Maar hij heeft hen niet geholpen een helderder inzicht in de problemen waar onze wereld mee te kampen heeft, te krijgen. Hij heeft alleen de golven paniek en haat die over de wereld rollen, doen toenemen en onschuldige lieden in verwarring gebracht... hij heeft hen alleen een monsterachtige boeman en een monsterachtige zondebok voor alle kwaden die de mensheid teisteren, getoond...'

Hierin ligt het succes van Orwell, dat niet los van de koude oorlog gezien kan worden. *1984* is zuiver een van de wapenen in de oorlog die op vele fronten tegen de progressieve beweging en de Sovjet Unie van voor en na 1945 wordt gevoerd. Het succes, de verkoopcijfers, is een graadmeter van het succes van de koude-oorlog-propaganda. Het kan niet op zichzelf gezien worden en er is ook niet één antwoord op. Boeken als *1984* komen voort uit haat en wantrouwen en de teleurstelling van de arbeidersklasse in het socialisme dat hen door de politiek van de rechtse Labourleiders wordt voorgeschoteld.

Hiervan uitgaande is er geen echt 'antwoord' op Orwell in de vorm van een artikel of een op deze leest geschoeid boek, of een nieuwe roman van Ehrenburg[2.] of Aldridge[3.], hoewel een van deze al zou helpen. *1984* komt voort uit een situatie en die situatie zal alleen veranderen door de toenemende beweging van het volk zelf tegen de koude oorlog en zijn politiek, en voor vrede en socialisme. In deze beweging speelt het geduldige en aanhoudende werk van een steeds groeiend communistisch lichaam een onontbeerlijke rol. De mensen zullen beseffen dat communisten, omdat ze hen persoonlijk als menselijke wezens kennen, geen gangsters en hypocriete intellectuelen zijn die alleen uit zucht naar macht handelen, maar normale mensen die zich op een zinnige manier voor een beter leven inzetten. *1984* begint al weg te zakken. We hebben nu nog dat extra duwtje nodig om er helemaal van af te komen.

Vertaling: Pieter Cramer
Uit: Marxist Quartely, januari 1956.[1.]

Eindnoten:

2. Ilja Ehrenburg (1881-1967) was een Russische schrijver en journalist, en een verdediger van het Stalin-regiem.
3. James Aldridge is een Australische romanschrijver en auteur van *Heroes of the Empty View* (1954).
1. R. Palme Dutt (1896-1974) was een vooraanstaande Britse communist.

Paul Chilton
Orwell's opvattingen over taal

De term ‘Newspeak’ kent sinds lang een populariteit waar geen enkele akademische linguist ooit op zou durven hopen. Misschien schuilt er in dit neologisme van Orwell - het is vreemd genoeg een min of meer letterlijke vertaling van de etymologische betekenis van het woord neologisme - een begrip dat de naoorlogse Engels sprekenden goed van pas kwam. Het woord ‘Newspeak’ werd echter in de spreektaal opgenomen, zoals met dergelijke termen vaker gebeurt, en deze tamme vorm verwijst niet meer naar de radikale ideeën die Orwell in zijn boek naar voren heeft gebracht. Tegenwoordig wordt het woord ‘Newspeak’ waarschijnlijk vooral gebruiktom elk vreemd aandoend taalgebruik te veroordelen, vooral indien dat afkomstig is van een ons minder sympathiek persoon.

Ik denk dat Orwells oorspronkelijke bedoelingen met ‘Newspeak’ wat meer om het lijf hadden en daarom wil ik deze verschillende bedoelingen eens nader bekijken. Het boek *Nineteen Eighty-Four* bevat een aantal overpeinzingen omtrent taal, die, ondanks een zekere vaagheid en tegenstrijdigheid, een reeks ideeën over taal naar voren brengt die de aandacht van linguisten zeker verdient. Het zou wel eens kunnen zijn dat het gebrek aan ‘serieuze’ belangstelling voor Orwells taalkundige opvattingen te wijten is aan het feit dat ze sommige van de orthodoxe theorieën en mythen over taal, die heersen in ons traditioneel onderwijssysteem sinds Saussure tot Chomsky, fundamenteel ondermijnen. Kortom, het is mijn bedoeling om Orwells boek (gedeeltelijk) te beschouwen als een *taalkundige theorie*, op het risico af dat hij zich omdraait in zijn graf. Misschien stelt het zijn gekwelde geest gerust als ik hier aan toevoeg dat ik eveneens van plan ben om wat men doorgaans ‘taalkundige theorieën’ noemt als fictie te behandelen - of althans als mythen die een bepaalde functie in hun historische context vervullen. Ik denk niet dat het ongerijmd is om een literair werk op deze manier te benaderen, als we er vanuit gaan dat literatuur een middel is voor een gemeenschap om met zichzelf te communiceren over dingen die haar nauw aan het hart liggen. Het verband tussen politieke macht en taal is zeker één van die dingen. Orwells boek is in dit opzicht natuurlijk geen uitzondering, en het zou zeker de moeite waard zijn om de literaire eutopia's en dystopia's waarin imaginaire talen bedacht worden opnieuw onder de loupe te nemen. Wie weet wordt er juist dáár een alternatieve taalwetenschap beoefend - en genegeerd.

Bij mijn weten bestaat er tot nu toe slechts één serieuze poging om Orwells notie van Newspeak als uitgangspunt te nemen voor een ‘Orwelliaanse taalwetenschap’ en dat is het artikel dat onder deze titel verscheen van de hand van Bob Hodge en Roger Fowler.[1.] Ondanks het ontegenzeggelijke belang van hun bijdrage blijven er twee soorten bedenkingen bestaan. Het eerste soort heeft te maken met hun verwaarlozing van een belangrijk deel van het boek: de lange Appendix over Newspeak.

Een van de hoofdzakelijke redenen die gegeven worden voor het afdanken van de Appendix is dat de ‘stem’ die er in spreekt niet die van Orwell zou zijn, maar van een fictief personage in de trant van Syme, dat wil zeggen met ‘opzettelijk beperkte ideeën’. Dit is in zekere mate waar, maar het loont toch de moeite om wat dieper op de Appendix in te gaan, vooral omdat critici er vaak esthetische bezwaren tegen hadden. Het probleem is namelijk dat de Appendix de conventies van de realistische verteltrant, waar het eigenlijke verhaal op rust, verstoort. Bijvoorbeeld door het gebruik van de verleden tijd om Newspeak te beschrijven, terwijl er tegelijkertijd gerefereerd wordt naar de *tegenwoordige* tijd van de schrijver (zinnen als ‘vandaag de dag gebruikelijk’ en ‘voorde huidige spreker’). Als we de verleden tijd letterlijk

moeten interpreteren, dan betekent dit dat de schrijver van de Appendix in een *later* tijdperk dan dat van het verhaal leeft. Op een dergelijke manier worden voetnoten gebruikt in Zamjatins *Wij* en Jack Londons *The Iron Heel.* Om een aantal redenen is dit echter een niet erg waarschijnlijke verklaring voor Orwells boek. Het gebruik van andere tijden (toekomstig of tegenwoordig) zou van de Appendix een voorspelling of (waarschijnlijk) een beschrijving van hedendaags Engels gemaakt hebben. Nú moet de Appendix eerder gelezen worden als een satire op een bepaald soort taalkundige hypotheses en op de theorieën of mythen die er aan ten grondslag liggen.

De tweede soort bedenking die tegen de Fowler-Hodge beschrijving van 'Orwelliaanse Taalwetenschap' geformuleerd kan worden is fundamenteler. Het gaat hier om hun op transformationele generatieve grammatica gebaseerd taalmodel. Deze taalkundige theorie lijkt me echter niet in overeenstemming te brengen met Orwells taaivisie, zeker niet als het er om gaat de hypothetische taalgebruiken en -misbruiken te beschrijven die Orwell in zijn boek onderzoekt. Eén van de redenen hiervoor is dat transformationele grammatica van de theoretische veronderstelling uitgaat dat de sprekers van een taal tot een homogene spraakgemeenschap behoren en over een zelfde basistaal-kennis beschikken, terwijl Orwell het juist over taalverschillen en taaiconflicten heeft. De opvattingen van Fowler en Hodge over transformationele regels is op zichzelf al op de een of andere manier niet erg bruikbaar. In de standaard transformationele theorie waar ze vanuit gaan[2.] zijn transformaties, om het grofweg te zeggen, grammaticale regels die een bepaalde grammaticale constructie omzetten in een andere d.m.v. weglating, herordening en toevoeging. Fowler en Hodge leggen de nadruk op het feit dat transformaties niet alleen de grammaticale constructie, maar ook de betekenis van uitspraken veranderen - en hier beginnen hun moeilijkheden. In deze taalkundige mal proberen Fowler en Hodge de denkbeeldige taalsituatie die in Orwells boek wordt be schreven te persen. Hun aandacht concentreert zich op de episode die verhaalt hoe Winston Smith instructies krijgt die zijn opgesteld in een telegrafische vorm van Newspeak. Ze zien er als volgt uit:

> times 3.12.83 reporting bb dayorder doubleplusungood refs unpersons rewrite fullwise upsub ante filing;

De Engelse versie die Orwell hiervan geeft is deze:

> The reporting of Big Brother's Order for the Day in The Times of December 3rd 1983 is extremely unsatisfactory and makes references to non-existent persons. Rewrite it in full and submit your draft to higher authorities before filing.

In het Nederlands:

> Het verslag van Big Brother's Orde van de Dag in de Times van 3 december 1983 is hoogst onbevredigend en maakt melding van onbestaande personen. Herschrijf het volledig en leg uw ontwerp voor aan uw meerderen vóór classering.

Waar het hier om gaat is de aard van de relatie tussen de twee taalvormen. Volgens Fowler en Hodge is de nieuwe taal systematisch verbonden met het standaard Engels d.m.v. een reeks transformaties, over het algemeen weglatingen. Het komt er op neer dat Orwells standaard Engelse versie niet meer dan de input is voor een mechanische handeling waarbij bv. lidwoorden, voorzetsels en tijdsaanduidingen worden uitgeveegd. Hier rijzen echter een paar verbijsterende vragen. Om te

beginnen, tot welke taal behoren deze veronderstelde transformaties? Zeker niet tot Oldspeak (d.w.z. standaard geschreven Engels van 1948), want Fowler en Hodge hebben het verder over de Oldspeak versie als reeds omgezet door schijnbaar andere, standaard transformaties. In ieder geval bevat de lijst van transformaties die ze geven dingen zoals de contextvrije weglating van voorzetsels en de vervanging van waardeoordelen, die zeker niet deel uit kunnen maken van een begrensde transformationele grammatica van welke vorm van

Engels ook. Het lijkt of ze opperen dat Orwells Newspeak gezien moet worden als een variant van Engels, verkregen door toepassing van een speciale stilistische reeks syntactische operaties. Dit idee kan een zeker licht werpen op de manier waarop Orwell zelf de aantekeningen en instructies in Newspeak heeft geschreven, maar het doet af aan het taalkundige hoofdthema van het boek, namelijk de aard van de relatie tussen Oldspeak en Newspeak. Het blijkt duidelijk uit de tekst van het boek dat Oldspeak en Newspeak als twee aparte *talen* beschouwd moeten worden:

> 'Je beseft niet echt wat Newspeak inhoudt, Winston', zei Syme 'Zelfs als je schrijft denk je nog in Oldspeak (...) die stukjes van je in de Times, (...) niet slecht, maar het blijven vertalingen.'

Winston vertaalt dus tussen twee verschillende talen en zet niet alleen een variatie om in een andere.

Vervolgens zetten Fowler en Hodge volgens hun transformationele regels Oldspeak om in een verkorte versie van Newspeak, maar niet omgekeerd. Het probleem van Winston (en ook van de lezer) is echter het decoderen of vertalen van Newspeak naar Oldspeak. Dit kan hij onmogelijk doen als hij *alleen* over de geboden 'transformaties' beschikt, omdat sommige onder hen hele verzamelingen taalkundige onderdelen doen verdwijnen. Als bv. alle voorzetsels zijn verdwenen kan Winston op geen enkele manier met *behulp van een regel weten* of het weggelaten voorzetsel op een bepaalde plaats in de zin *van, in* of *voor* moet zijn. Orwells vertaling van de nota kon evenmin op een dergelijke manier tot stand komen. Wederkerige transformaties zouden de plank natuurlijk misslaan omdat ze Newspeak nota's te makkelijk zouden maken. De enkelvoudige transformaties schieten echter tekort, omdat in de situatie die Orwell beschrijft Oldspeak zinnen niet zonder meer worden omgezet in Newspeak zinnen, maar alle nota's (en hetzelfde geldt voor alle Newspeak uitspraken) van meet af aan in deze vorm worden geuit. En inderdaad heeft Orwells weergave van de nota in Oldspeak alle kenmerken van een *vertaling:* verschillende varianten zijn mogelijk, zelfs in de gegeven context. Voor zover het ontcijferen van de memo's een probleem is, ligt de oplossing ervan voor Winston, Orwell en de lezer in hun kennis van Engelse woordvorming, grammaticale klassen en vooral bijkomende kennis van de context.

Fowlers en Hodge's interpretatie van het transformationele model komt uiteindelijk neer op een beschrijving van de manier waarop reeds bestaande teksten 'gecorrigeerd' worden door censuur of redactie. Als beschrijving van de nieuwsproductie in het gemiddelde persagentschap is hun visie heel plausibel en zeker juist in het licht van bepaalde aspecten van Orwells satire, vooral omdat Orwell zelf dergelijke praktijken aan de levende lijve heeft ondervonden. Toch hebben we hier nog geen afdoende taalwetenschappelijke verklaring voor de boude bewering van de Newspeak grammatici dat Newspeak sprekers niet in staat zouden zijn om bepaalde soorten zinnen en gedachten te vormen. Het is inderdaad niet duidelijk hoe Fowler en Hodge hun visie op transformaties in overeenstemming kunnen brengen met de mentale processen van de Newspeak spreker als zijnde onafhankelijk van de onderlinge uitwisseling van zinnen. Volgens hun schema wordt er eerst een Oldspeak zin gegenereerd die vervolgens in Newspeak wordt omgezet. Hoe kan in dit geval Newspeak er iemand van weerhouden om de benodigde eerste zin te produceren? (Newspeak grammatici beweren echter dat als Newspeak eenmaal volledig ingevoerd is, Oldspeak onmogelijk wordt.) Zelfs als we alleen het

idee van transformationele weglatingen hanteren, blijft nog de vraag hoe transformaties gedachten uit de geest van een Newspeak spreker kunnen *schrappen.*

Het cruciale punt is dat elke poging om Orwells taalkundige theorieën af te stemmen op het transformationele model de radikale aspecten van Orwells politico-linguistieke visie mist, omdat de postulaten waarop de transformationele linguistiek berust volstrekt onverenigbaar zijn met Orwells theorie. Over het algemeen veronderstelt men dat transformationele regels de kennis of *competentie* van de ideale spreker-toehoorder weergeven, terwijl persoonlijke *prestatie* (performance) wordt beschouwd als een acceptabele variatie aan de randen van het systeem. In de theorie van Fowler en Hodge is het inderdaad mogelijk om transformaties te zien als een relatie (een eenzijdig proces) tussen twee varianten van hetzelfde systeem. Ze veronderstellen een soortgelijk idee in hun gebruik van Bernsteins onderscheid tussen twee verschillende *taalcodes*, die eens te meer beschouwd worden als varianten van een zelfde basissysteem van regels.

Een dergelijke visie op taal komt overeen met Saussure's mythe van de ideaal homogene taalgemeenschap die door ‘afspraak’ tot een voor alle individuele gebruikers verplichte *langue* is gekomen. Volgens deze opvatting is het taalsysteem gesloten, kunnen enkelingen het geheel niet beïnvloeden, worden hun taalaktiviteiten verbannen naar het domein van de *parole.* Bovendien is de enkeling niet in staat om het geheel van de regels die de *langue* van de gemeenschap uitmaken, bewust te begrijpen.

Het vergt niet veel verbeelding om dit in politieke termen om te zetten en gevaarlijk dicht in de buurt van de wereld van 1984 te komen.[3.] Orwells standpunt is natuurlijk satirisch en kritisch. Wat zijn politico-linguistische visie ongezegd doet is overdrijven, duidelijk maken en verwerpen van bepaalde kenmerken van Saussuriaanse opvattingen over taal en andere tegenspreken. In Orwells theorie komt taal niet door afspraak of contract tot stand: taal wordt opgelegd door degenen die het in hun macht hebben anderen iets op te leggen. De enige homogene spraakgemeenschap die bestaat is het resultaat van politieke en fysieke dwang en deze is slechts in de verbeelding van de Newspeak taaipromotors stabiel. Wat het boek in wezen beschrijft zijn taaiconflicten en taalkundig machtsmisbruik. De taalverschillen worden bovendien niet gegeven als dialectale varianten (of codes, register...), maar als verschillende talen. De sociolinguistische situatie ziet er als volgt uit: een streng gecodifieerde taal die het domein is van een elite, en een gesproken volkstaal (Oldspeak), gebezigd in de lagere sferen. Eigenlijk gaat het om een soort tweetaligheid die herinnert aan de relatie tussen Klassiek, Officieel Latijn en het Volkslatijn dat in het latere Romeinse Rijk werd gesproken. Op een meer pertinente manier worden we aan de taalsituatie herinnerd die kenmerkend was voor delen van het Britse Rijk die Orwell goed bekend waren.

De schrijver aan het werk.

Aangezien Odspeak en Newspeak als twee aparte talen moeten worden beschouwd, is het niet meer dan vanzelfsprekend dat we ons afvragen welk verband er bestaat tussen de taal die we spreken en onze gedachten. Men heeft Orwell vaak een grove vorm van Whorfs hypothesis in de schoenen geschoven. In een radikale versie van Whorfs hypothesis beweert men dat de structuur van de taal de manier van denken bepaalt, in plaats van er slechts een uitdrukking van te zijn. Het gevolg is dat taal er voor zorgt dat mensen bepaalde opvattingen en gedragspatronen hebben ten opzichte van hun omgeving en tegelijkertijd alternatieven uitsluit. Het is echter helemaal niet zeker dat Orwell inderdaad een dergelijke radikale

versie van deze hypothesis voorstaat als we er rekening mee houden dat de Appendix satirisch bedoeld is. Het is zelfs niet zeker dat hij de mening dat taal de gedachten bepaalt toeschrijft aan de taaiplanners van Ingsoc. Men vertelt ons:

> Het doel van Newspeak was alleen om een *uitdrukkingsmiddel* te verschaffen voor de wereldvisie en mentale gewoontes van de volgelingen van Ingsoc, maar ook om alle andere manieren van denken onmogelijk te maken. De bedoeling was dat, als Newspeak eens en voor al was ingevoerd, elke ketterse gedachte letterlijk onmogelijk werd, ten minste *voor zover gedachten afhankelijk zijn van woorden*, (mijn cursivering)

Orwell geeft hier niet zijn eigen mening weer, maar die van Newspeak sprekers. De laatste zin doet ons vermoeden dat het *wel* mogelijk is om te denken zonder woorden: er wordt in ieder geval ontkend dat gedachten *noodzakelijk* gebruik maken van woorden om ideeën te vormen (of dat denken een vorm van stil praten is). Verder verwijst Orwell in de Appendix naar de mogelijkheid om er alternatieve gedachten in een ‘woordloze vorm’ op na te houden, hoewel die alleen genoemd kunnen worden door Newspeak woorden die ze veroordelen.

De Appendix schrijft twee functies toe aan Newspeak. In de eerste plaats dient Newspeak als een voertaal om reeds voorgevormde ideeën door te geven. Dit is de traditionele theorie die ons leert dat woorden ideeën vervangen en doorgeven van de ene geest naar de andere. In de tweede plaats moet Newspeak de *grenzen van mogelijke gedachten bepalen.* De bespreking van de woordenschat in de Appendix dient ter illustratie van de manier waarop dit proces volbracht kan worden. Als Orwells standpunt dat van een radikale ‘Whorfist’ was geweest, dan zou hij er vanuit zijn gegaan dat de taalstructuur *alleen* al voldoende zou zijn om de gedachten van Newspeak sprekers te bepalen. Zijn imaginaire taalspecialisten schijnen in ieder geval deze mening te zijn toegedaan. De gedetailleerde bespreking van de woordenschat is een manier om ze te parodiëren - een beetje zoals Swift doet in *Gulliver's Reizen*, waar sommige details vandaan komen. Dit is niet het enige standpunt dat in het boek naar voren wordt gebracht. Er zijn verschillende aanwijzingen die doen vermoeden dat de grenzen van mogelijke gedachten niet alleen taalkundig zijn, maar ook afhangen van de uitwerking van andere psychologische, sociale en fysieke beperkingen.

Er wordt uitgelegd dat niemand in Newspeak kan zeggen ‘all mans are equal’. Dat zit hem niet in het vreemde meervoud van *man*, maar in het gebruik van het naamwoordelijk gezegdez *zijn gelijk* met betrekking tot het onderwerp *mensen.* De vraag is dan ook of deze zin gewoon ongrammaticaal is, of om andere redenen onmogelijk blijkt. Het zelfde probleem doet zich voor met de uitspraak ‘Big Brother is ungood’. Is dit een ongrammaticale zin, in die zin dat er een soort selectieve grammaticale regel bestaat die iemand belet om het naamwoord ‘ungood’ te gebruiken in verband met een reeks woorden als ‘Big Brother’, ‘Ingsoc’, ‘Airstrip One’ en hem dwingt dit woord toe te kennen aan ‘Goldsteinism’, ‘crimethink’ en ‘Eurasia’? Het schijnt dat zelfs de meest dictatoriale onder de Newspeak grammatici niet bereid zijn om zover te gaan. De hoger genoemde zin houdt volgens de Appendix geen grammaticale fout in. Dit komt overeen met de verwijzing naar het feit dat, wat Syme ook had gehoopt, de regels van de Engelse grammatica niet beletten dat iemand de zin ‘this animal is a vegetable’ vormt. Evenmin wordt ‘Big Brother is ungood’ van de hand gedaan als een contradictie voortkomend uit de semantische kenmerken van de betrokken woorden. Als deze zin niet voorkomt in de Ingsoc maatschappij dan is het niet vanwege de structuur van het syntactische of

semantische Newspeak systeem, maar vanwege de structuur van de Ingsoc maatschappij als geheel. Deze voorstelling van zaken verduistert enigszins Orwells algemene standpunt, waarbij taal niet zozeer gezien wordt als een gesloten systeem in verhouding tot een ander, maar geweigerd wordt om taalkundige en socio-politieke domeinen überhaupt te scheiden.

Er zijn verschillende verwijzingen naar hoe taal, of liever taalgebruik, beperkt wordt in de roman. De reden waarom ‘Big Brother is ungood’ een onmogelijke uitspraak is wordt ons medegedeeld: ‘deze bewering... hield voor een orthodox oor niet meer dan een vanzelfsprekende absurditeit in’. Met andere woorden, de zin drukt een waardeoordeel uit dat tegenstrijdig is met het dominerende waardesysteem, en een waardesysteem is niet noodzakelijk een taalkundige aangelegenheid. Het zou in 1945 eveneens ‘onmogelijk’ zijn geweest om te zeggen ‘Winston Churchill is een slecht mens’, maar dat lag niet aan Engelse grammatica; in 1984 is het voor veel Amerikanen ‘onmogelijk’ om te zeggen ‘De Russen zijn goed’, evenmin om grammaticale redenen.

Het belangrijkste probleem voor iemand die volhoudt dat de struktuur van een taal een dwangbuis is die de mogelijke ideeën afbakent en beknot is het volgende: hij of zij moet bewijzen hoe een taalsysteem *op zich* in staat kan zijn de gebruikers ervan te beletten het systeem uit te breiden, om het even welke opvattingen te opperen met behulp van taktieken als metafoor, analogie, herdefiniëring en het maken van gewone logische gevolgtrekkingen. Kortom, hoe kan men voorkomen dat mensen hun taal *creatief* gebruiken? In Orwells theorie wordt er geenszins gesuggereerd dat dit zonder psychologische, sociale en fysieke dwangmiddelen kan gebeuren. Er is zelfs een woord voor het aan banden leggen van creatief taalgebruik: ‘crimestop’. In Goldsteins tract wordt Crimestop als volgt beschreven:

> Veronderstellingen die eventueel tot een sceptische of opstandige houding zouden kunnen leiden worden (bij de leden van de partij) door een innerlijke discipline in de kiem gesmoord. Het eerste en meest eenvoudige stadium in het verkrijgen van deze discipline kan zelfs jonge kinderen worden aangeleerd en wordt in Newspeak ‘Crimestop’ genoemd. Met ‘crimestop’ wordt het vermogen bedoeld om als het ware instinctmatig op de drempel van een gevaarlijke gedachte stil te blijven staan. Dit geldt ook voor de kracht om vergelijkingen en analogieën niet te begrijpen, logische vergissingen over het hoofd te zien en zelfs de simpelste argumenten die tegen Ingsoc indruisen niet te kunnen vatten... Kortom, ‘crimestop’ is een beschermende domheid (...)

Deze beperkingen van gedachten zijn echter helemaal niet in de strukturele eigenschappen van de taal ingebouwd, hoewel ze drastische gevolgen hebben voor wat mensen uiteindelijk met taal kunnen *doen.* Orwell verwijst expliciet naar cognitieve praktijken die een vernieuwend taalgebruik mogelijk maken - analogie, bv. of logika - een taal op zich verhindert zulke aktiviteiten niet. In *1984* heeft de ‘Thought Police’ haar eigen methodes voor lichamelijke folteringen en geestelijke conditionering. Er bestaan zonder twijfel zachtaardigere, maar niet minder doelmatige manieren om een ‘beschermende domheid’[4.] in te voeren. Waar het om gaat is dat een taalstruktuur niet volstaat om gedachten te kortwieken, er wordt ook beroep gedaan op andere dwangmiddelen.

Er is een laatste aspect van Orwells opvattingen over taal dat we nog niet hebben onderzocht. Het houdt verband met wat Orwell in de Appendix de ‘grammatica’ van Newspeak noemt en vat in bepaalde opzichten al de andere aspecten samen van wat taal (of liever spreken en schrijven) volgens hem is of zou moeten zijn. Als we zijn vrij nauwkeurige grammaticale beschrijvingen nader bekijken moeten we niet

vergeten dat ze een Swiftiaanse satire op taalkundigen inhouden. Verschillende ideeën uit de Appendix zijn afkomstig van Swift en de hele traditie van eutopische en dystopische literatuur, waarin de bespreking van denkbeeldige talen een belangrijke rol speelt.[5.]

In Swifts *Voyage to Laputa*, bezoekt Gulliver een Talenschool waar professoren in de Taalkunde het lot van hun naties verbeteren door alle meerlettergrepige woorden te verwijderen, werkwoorden en deelwoorden af te schaffen en alle taaleenheden te herleiden tot zelfstandige naamwoorden. Op dezelfde manier trachten Syme en de Newspeak grammatici de omvang van de taal te beperken en de grammaticale categorieën te reorganiseren. De meest vooruitstrevende onderneming van de Laputiaanse geleerden bestaat uit de totale afschaffing van woorden om ze te vervangen door de voorwerpen waar ze naar verwijzen. Swift steekt hier de draak met een bepaalde taalkundige theorie die wil dat woorden puntsgewijs met dingen overeenstemmen.

Orwell is hierin minder geïnteresseerd dan in de theorie dat taal de direkte uitdrukking is van gedachten en ideeën. De satire blijft echter relevant, evenals Swifts overige mikpunten, zoals bijvoorbeeld de fictie dat het ‘Gewone Volk’ zich tegen

de ‘Taalkundige Dictatuur’ verzet en de vrijheid opeist om zich in de volksmond uit te drukken. Winstons enige troost is dat de Proles nooit Newspeak zullen spreken. De Appendix maakt in het algemeen elke poging belachelijk om grammaticale regels en woorden te definiëren en vast te leggen. Dit betekent namelijk dat men uitgaat van een welbepaalde relatie tussen vorm en betekenis. Betekenis openbaart zich in de doorzichtige vorm. Een goed vastgelegde taal heeft een oorspronkelijke orde en helderheid. Dit is volgens Orwell de droom van de totalitaire taalplanner: betekenissen worden voor eeuwig vastgelegd en het gevaar van vaagheid en dubbelzinnigheid voorgoed uit de weg geruimd.

Men meldt ons dat de twee opvallendste kenmerken van Newspeak bestaan uit de haast volledige onderlinge verwisselbaarheid van de verschillende taalonderdelen, gekoppeld aan een grote regelmaat. Het eerste kenmerk lijkt een vermaledijde vaagheid via de achterdeur weer binnen te halen. In wezen is deze verwisselbaarheid van de taalonderdelen juist het bewijs van een diepgaande onbeweeglijkheid. De functionele taaicategorieën als zelfstandig naamwoord, werkwoord, bijvoeglijk naamwoord en bijwoord worden door Newspeak linguisten strak bepaald. (Zij zijn dus minder streng dan Swifts geleerden, die alle categorieën behalve het zelfstandig naamwoord afschaften onder het voorwendsel dat dit het enige was wat we ons in werkelijkheid voor konden stellen.) In Newspeak grammatica (of liever: morfologie) hebben alle categorieën ieder één uitgang. Adjectieven eindigen op *-ful*, bv. *speedful*, bijwoorden op *-wise*, bv. *speedwise.* Met onderlinge verwisselbaarheid wordt bedoeld dat een woord als *speed* om het even welke uitgang kan krijgen en dan van categorie verandert. En dit werkt juist *strakheid* in tegenstelling tot vaagheid in de hand, omdat er nooit meer enige twijfel omtrent categorieën kan bestaan.

Bovendien bestaat er een puntsgewijze overeenstemming tussen de betekenis van *speed* en de taalkundige vorm. Dit betekent dat het bestaan van een adjectief *quick* en een bijwoord *quickly* of *fast* nu overbodig worden. De Newspeak opvatting luidt dat *fast, speed* en *quick* hetzelfde semantische bestanddeel uitdrukken, zoals ook in sommige vormen van generatieve semantiek wordt beweerd. De Newspeaker's conclusie is echter dat één oppervlakte-vorm derhalve ruimschoots volstaat. *Fast* en *quick* kunnen zonder meer verdwijnen. Het zelfde geldt voor de samensmelting van werkwoord en naamwoord. Hoewel werkwoorden en naamwoorden morfologisch niet te onderscheiden zijn in Newspeak, wordt hierdoor toch veel aan strakheid en regelmaat gewonnen. In Oldspeak was het systeem gemengd en dus onzuiver, omdat er naast het zelfstandig naamwoord *thought* en het werkwoord *to think* gevallen bestonden waarin beide vormen identiek waren, zoals bv. *the drink* en *to drink.* In Newspeak is er niets van dit alles, alleen maar een volmaakt doorzichtige overeenkomst tussen vorm en inhoud.

In sommige versies van componentiële semantiek beweert men dat de betekenis van taaleenheden teruggevoerd kan worden tot binaire kenmerken. De betekenis van het woord *vrouw* kan bv. omschreven worden als (-mannelijk, +volwassen) en van het woord *jongen* als (+mannelijk, -volwassen) en zo verder. De behoefte aan dergelijke praktijken is ontstaan omdat woorden in hun oppervlakte-vormen hun betekenis niet altijd puntsgewijs blootgeven. Newspeak grammatici lossen dit probleem op door hun componentiële analyse puntsgewijs overeen te laten komen met oppervlakte-vormen: *bad* wordt *ungood, dark* wordt *unlight* enzovoort. Op basis hiervan kunnen we ons een voorstelling maken van de Newspeak woorden voor *jongen* en *vrouw: unoldman* en *oldunman.*

Het kardinale punt is dat het de Newspeak grammatici niet alleen gaat om de numerieke herleiding van woorden, maar om het terugvoeren van vage vormen en betekenissen tot duidelijke eenheden en binaire tegenstellingen. Hun oogmerk is

orde, helderheid en doorzichtigheid. Dit is ook de reden van Syme's bewondering die hij Winston probeert duidelijk te maken:'

> Neem bijvoorbeeld het woord 'good'. Als je een woord als 'good' hebt, waar heb je dan nog een woord als 'bad' voor nodig? 'Ungood' doet het even goed, beter zelfs - het is precies het tegenovergestelde, en 'bad' niet. Uiteindelijk wordt het hele begrip van goedheid of slechtheid... in werkelijkheid... door één enkel woord uitgedrukt. Kan je daar de schoonheid niet van zien?'

Deze droom van een volledig aan banden gelegde taal is hier duidelijk ironisch en kritisch bedoeld. Orwell verwerpt een dergelijke benadering van taal, ook als het gaat om het bepalen van een manier waarop men taal gebruikt om te spreken en te schrijven. De hele struktuur van Newspeak grammatica wordt ons voorgeschoteld als een symbolische uitdrukking van drang naar orde en totalitaire overheersing.

Vertaling Edith Klapwijk

Eindnoten:

1. In Roger Fowler, et al. (eds), *Language and Control*, Routledge and Kegan Paul, (1979).
2. Zie Hodge, R.I. en Kress, G.R. Transformations, models and processes: towards a useable linguistics', in *Journal of Literary Semantics*, 3 (1974), 5-21.
3. De taal van de samenstellers van Saussure's *Cours de Linguistique Générale* heeft een eutopisch (of dystopisch, naar believen) smaakje: begrippen als volmaaktheid, eenheid en ideaal komen veelvuldig voor.
4. Zie uitingen als: *dat kind heeft te veel verbeelding*, dat *woord bestaat niet. dat gaat een beetje te ver*, enz.
5. Een aantal punten moeten verder uitgewerkt worden. In de eerste plaats komen hypothetische talen niet alleen voor in literaire eutopieën en dystopieën, maar ook in de werken van Wittgenstein, Ogden, e.a. zowel in Basic English als in ontwerpen voor internationale talen, zie bv. Hogben. Literaire eutopische talen en ideale filosofische talen hebben met taalopvattingen als die van de Saussure verschillende gemeenschappelijke kenmerken (doorzichtigheid, bepaaldheid, stabiliteit...). Het is goed mogelijk dat Orwells satire eveneens dergelijke ondernemingen beoogt. In de tweede plaats zijn er veel overeenkomsten tussen de gedachtengangen en de formuleringen van *1984* en Orwells essay 'The English Language', *Collected Essays*, ed. Sonia Orwell en Ian Angus, Vol. III, (pp. 24-38). Veel van de specifiek grammaticale voorbeelden van de Appendix werden eerst in dit essay besproken, hoewel met andere gevolgtrekkingen.

[Vervolg Jij en de atoombom]

vervolg van pag. 67

waardigheid tegenover elkaar komen te staan. Niet in staat elkaar te veroveren zullen ze waarschijnlijk doorgaan met de wereld tussen hen in te overheersen, en het is moeilijk in te zien hoe deze balans nog verstoord zou kunnen worden, behalve dan door langzame en onvoorspelbare demografische veranderingen.

Veertig of vijftig jaar geleden hebben de heer H.G. Wells en anderen er voor gewaarschuwd dat de mens het gevaar loopt zichzelf te vernietigen met zijn eigen wapens, hiermee ruimte makend voor de mieren of een ander soort ongedierte om de wereld over te nemen. Voor iedereen die de verwoeste Duitse steden heeft gezien zal deze notie in elk geval denkbaar zijn. Niettemin is het zo, als men de wereld in zijn geheel beziet, dat al tientallen jaren lang de algemene tendens niet

in de richting gaat van de anarchie maar naar het herstel van de slavernij. Het zou wel eens zo kunnen zijn dat we niet afstevenen op een totale ineenstorting maar op een epoche die net zo verschrikkelijk stabiel is als de slavenmaatschappijen van de oudheid. Er is veel over James Burnham's theorie gediscussieerd, maar tot nu toe hebben slechts weinigen de ideologische implicaties ervan in overweging genomen - dat wil zeggen het soort wereldbeeld, het soort van geloof, en de sociale structuur die waarschijnlijk zouden gaan overheersen in een staat die tegelijk *onoverwinnelijk* was en in een permanente toestand van 'koude oorlog' met zijn buren verkeerde.

Als de atoombom net zo goedkoop en gemakkelijk te vervaardigen was gebleken als een fiets of een wekker dan zou hij ons heel goed terug hebben kunnen storten in barbarisme, maar aan de andere kant zou hij ook het einde hebben kunnen betekenen van nationale soevereiniteit en van de tot het uiterste gecentraliseerde politiestaat. Wanneer nu, wat ook het geval lijkt te zijn, het een zeldzaam en kostbaar voorwerp is dat even moeilijk te produceren is als een oorlogsschip, dan is het waarschijnlijker dat het een einde maakt aan grootschalige oorlogen ten koste van een oneindig prolongeren van een 'vrede die geen vrede is'.

(1945)

Vertaling: Thomas Rosenboom

H. van Galen Last
Waarom schreef Orwell?

Voor de drang tot schrijven gaf George Orwell, in zijn essay *Why I write*, vier redenen. Er zijn de eerzucht, het gevoel voor schoonheid en de wat hij 'historical impulse' noemde, omschreven als 'het verlangen de dingen te zien zoals ze zijn, de werkelijke feiten op te sporen en ze te verzamelen voor komende generaties.'

Tenslotte zou ook de meest onpolitieke schrijver het verlangen kennen de wereld een bepaalde richting te wijzen, invloed uit te oefenen op het beeld dat mensen zich vormen van een leefbare samenleving.

Wat opvalt in dit schrijverschap volgens Orwell is dat het bijna geheel naar buiten is gericht. De eerzucht was voor hem het verlangen 'to seem clever', het plezier te weten dat er over je gesproken wordt. Zelfs het gevoel voor schoonheid wordt omschreven als een ervaring om met anderen te delen. Een schrijver is blijkbaar hopeloos afhankelijk van zijn publiek. 'Serious writers, I should say', schrijft Orwell, als om duidelijk te maken dat hij niet alleen de successchrijvers bedoelt, 'are on the whole more vain and self-centred than journalists, though less interested in money.'

Ook omdat Orwell niet vertelt hoe ijdel hij journalisten vond, noch wat 'ijdelheid' betekent, krijgt zo'n zin een onverwachte vaagheid bij iemand die zo'n hekel had aan alles wat maar naar vaagheid zweemde. Zoals Du Perron en Ter Braak in Nederland in de jaren dertig hun strijd voerden voor het 'gewone woord', zo vernieuwden, volgens Bernard Crick[1.], Orwell en Isherwood ongeveer in dezelfde tijd het Engelse proza door zich te inspireren op het gesproken Engels. In die voorkeur stak, naast een gevoel dat het verheven woord niet meer paste bij de na-oorlogse wereld, ook een verzet tegen artistieke en intellectuele pretenties van geestelijke voornaamheid. De Dirk Coster van Engeland was, voor mensen als D.H. Lawrence, Aldous Huxley en ook Orwell, John Middleton Murry. Zowel voor Ter Braak als voor Orwell voelden kunstenaars en intellectuelen zich, in hun bespottelijke coterietjes, al te gemakkelijk boven het vulgus verheven.

De voorkeur voor het gewone woord staat intussen bloot aan een andere verleiding, waaraan Orwell moeilijk weerstand heeft kunnen bieden: de overtuiging dat alles in gewone woorden te zeggen valt. En wat niet in gewone woorden uit te leggen is, zou de moeite van het uitleggen niet waard zijn. Volgens Orwell leven wij niet in de beste van alle werelden - zoals Candide in het verhaal van Voltaire vernam van zijn leermeester Pangloss - maar dan toch in de meest tastbare en zichtbare van alle werelden.

Orwell was het tegendeel van de religieuze middeleeuwerdat wil zeggen die mens voor wie het onzichtbare rijk Gods zoveel meer 'werkelijkheid' was dan het zichtbare aardse. De Middeleeuwen waren inderdaad de 'dark ages' voor hem. Uit zijn essays krijg je niet de indruk dat historisch besef en kennis van de geschiedenis tot zijn sterke punten behoorden. Nergens is er enige aanwijzing, dat hij zich had bevrijd van de meest conventionele voorstellingen die men zich in rationalistische kringen in een protestants land van de Middeleeuwen maakte.

Toch was Orwell geen intellectueel 'whose mind was poisoned by his inability to believe in anything'[2.]. Hij geloofde krachtig in heel veel. Problemen als armoede en honger vielen met behulp van de moderne wetenschap op te lossen. Onrecht en wreedheid waren te bestrijden met het democratische socialisme. Zijn wereld was er één van scherp gemarkeerde tegenstellingen. Hij wist wat 'sociaal onrecht' was: het werd veroorzaakt door 'het kapitalisme'. Hij wist wat 'fatsoenlijk' was en wat niet: het 'imperialisme' en 'fascisme'. Helderheid was goed, maar het tegendeel ervan

heette al gauw ‘obscurantisme’. Je moest van het leven houden of je liep de kans zoals Tolstoi en Gandhi, om door Orwell wegens gebrek aan levensvreugde te worden gekappitteld. Alleen teveel aan levensvreugde leek nog erger: één van de zwaarste verwijten die een ander in zijn essays wordt gemaakt is die van ‘hedonisme’.

Alles lijkt helder bij hem, tot je je afvraagt wat bijvoorbeeld ‘kapitalisme’ is. Het antwoord is simpel: kapitalisme is sociaal onrecht (zie boven). Er hoeft aan Orwells anti-fascisme niet te worden getwijfeld, maar is er ook maar iets van een theorie, van een analyse van het fascisme in zijn essays? (behalve in die waarin hij de analyses en theorieën van Koestler en Borkenau uiteenzet en het blijft uiteraard zijn verdienste dat hij het Britse publiek ook op het belang wees van andere antifascistische auteurs, als Silone en Malraux). Hij leek er maar al te vaak geen besef van te hebben dat de abstracte termen, die hij zo verfoeide, telkens weer in zijn essays de plekken aangeven waar zijn helderheid veranderde in een aanvaarding van het onverklaarde.

Why I write is karakteristiek voor de neiging die Orwell had, niet om in grote woorden, maar om in de simplificatie te vluchten. Hoe globaal is het beeld dat hij schetst van de eerzucht van de schrijver. Deze zou nog graag voor intelligent worden gehouden en over zich horen spreken op een leeftijd dat de ‘gewone’ man die wens al lang zou hebben opgegeven. Maar hoeveel gewone mensen blijken, bij jubilea of bij hun pensioenering, verteerd te zijn geweest door dezelfde verlangens die Orwell schrijvers toedicht?

Schrijvers zijn ijdel, volgens Orwell, daarmee suggererend dat ‘gewone’ mensen dat niet zijn of minder. Maar als met ‘ijdelheid’ de behoefte aan bewondering wordt aangeduid, is het schrijven dan geen riskante bezigheid? Voor je het weet, schrijf je misschien niet meer om het plezier straks over je te horen praten. Misschien zelfs ben je helemaal niet begonnen omdat je zo graag geïnterviewd wil worden voor de televisie, misschien ben je begonnen - hoeveel schrijvers, behalve zij die er geen geheim van maken dat zij geld willen verdienen, kunnen werkelijk zeggen waarom zij begonnen zijn?

Is het niet het kenmerk van een ‘serious writer’ dat de gedachten aan geld of eer *tijdens het schrijven* steeds verder op de achtergrond raken? Saint-Simon, de onvergelijkelijke getuige van het leven aan het hof in Versailles, is waarschijnlijk de meest productieve van de grote Europese schrijvers geweest. Maar hij heeft zijn werk nooit uitgegeven en ook geen richtlijnen achtergelaten voor een posthume publicatie. De duizenden pagina's van zijn *Mémoires* die wij nu kennen zijn door louter toeval gespaard gebleven, maar het grootste deel van zijn geschriften moet als verloren worden beschouwd. Over de ijdelheid van Diderot, Constant en Kafka lopen de meningen van wie hen gekend hebben, uiteen. Maar schrijvers die nooit de publicatie hebben meegemaakt van die geschriften waaraan zij tegenwoordig vooral hun roem te danken hebben - kunnen die, zonder veel voorbehoud, van ijdelheid worden beticht?

Het is merkwaardig dat Orwell, die het onvermogen om te geloven als een vergiftiging van de geest beschouwde, zich niet heeft afgevraagd of schrijven soms werd ingegeven door de behoefte vast te stellen wat je gelooft? Op zijn best was hij in elk geval zo'n schrijver, maar er was ook vaak de Orwell, die zichzelf koste wat het kost, als een ‘gewone’ man van ‘gewone’ woorden wenste te beschouwen en die in *Why I write* de meest oppervlakkige kant van het schrijverschap liet zien.

Het schrijven van een essay of een roman is een jacht op het onbekende. Het is een activiteit die, goed verricht, overwegingen van geld en eer naar de achtergrond dringt, zoals de gastronomisch meest verfijnde jager, heb ik mij laten vertellen, alle gedachten aan tafelgenot vergeet wanneer hij zijn wild op het spoor is gekomen.

Wie een essay schrijft - men denke aan het voorbeeld door de grondlegger van het genre gegeven - is in de eerste plaats in gesprek met zichzelf. Wie ben ik?, wat vind ik?, wat geloof ik? - het zijn vragen die voor de essayist belangrijker zijn dan

het opsporen van feiten ten behoeve van komende generaties, zoals Orwell het zich voorstelde. Ook zijn meest overtuigde tegenstanders hebben erkend dat Montaigne tot de minst ijdele van de schrijvers behoorde. Het liet hem koud welke invloed zijn geschriften zouden uitoefenen. Het was hem liever dat een handvol lezers, goede verstaanders, zou begrijpen dat hij het uiterste had gedaan om zichzelf zonder idealisering aan hen toe te vertrouwen. Montaigne was iemand die zijn waarheid, niet zijn gelijk zocht.

Wie een roman schrijft, staat in elk geval ook in relatie tot anderen. Maar zoals de vraag naar het 'ik' in het essay wel zal voeren - alweer, zie de *Essais* van Montaige - tot de vraag naar de verhouding tot de anderen, zo kan de roman, via de anderen, het inzicht van de schrijver in zichzelf vergroten. Van Montaigne tot Dostojewski en Nietzsche hebben het essay en de roman de figuren opgeleverd, van wie de zelfkennis door de modernste psychologie steeds hoger wordt aangeslagen.

'You can't ignore Hitler, Mussolini, unemployment, aeroplanes and the radio; you can only pretend to do so, which means lopping off a large chunk of your consciousness', schreef Orwell in 1936, naar aanleiding van Julien Green[3.]. Alsof werkloosheid, kernwapens, de Derde Wereld en de televisie ook niet kunnen dienen om een schrijver tot politiek of economisch dilettantisme te verleiden. Het was goed dat Orwell indie tijd eraan herinnerde dat sindsdien het wereldgebeuren zich niet meer laat wegdenken uit ons leven. Maar het bewustzijn van de schrijver kan ook worden vernauwd door de bedoeling te zwijgen over wat politiek zonder veel betekenis is.

De essayist schaamt er zich niet voor te bekennen wat hij niet weet. De romancier bedenkt de antwoorden voor wat hij niet kan kennen. De essayist en de romancier schrijven vanuit hun eigen onmacht. De onoplosbare problemen, in de eerste plaats ten aanzien van zichzelf, die het leven de schrijver stelt; het raadsel dat de geliefde voor hem vormt; het ongrijpbare in de relaties tussen mensen, tussen mens en tijd, mens en natuur; de onbegrijpelijke dood - dat lijken mij geschikter vertrekpunten voor de ware schrijver dan zijn wens invloed uit te oefenen.

De man die zo'n afschuw had van pretentieus taalgebruik, van jargon en neologismen, maakt in zijn essays bij herhaling misbruik van de term 'narcissism'. Maar zijn eigen beeld van het schrijverschap is aanzienlijk 'narcistischer', want veel meer afhankelijk van de toejuichingen van de wereld, dan dat van bijvoorbeeld Stendhal - van wie Orwell schrijft dat hij 'zwelgt' in zijn narcisme, al voegt hij er met enige verbazing aan toe: 'without ever once giving offence'[4.] (en aan zulke kleine correcties herkent men Orwells fameuze waarheidsliefde).

In *Why I write* is weinig of niets te vinden van de innerlijke drijfveren van het schrijverschap. Er is niets intiems in het beeld dat Orwell van de schrijver geeft. Orwells schrijver heeft geen zintuig voor het onzichtbare. Orwells schrijver lijkt vooral op een auteur van tractaatjes. Behoefte aan het 'understatement'? Discretie? Plagerij? Behoefte om het mysterie, het religieuze, de metafysica op een afstand te houden?

Het heeft er allemaal zeker mee te maken. En toch geloof ik dat Orwell in *Why I write* tot op grote hoogte een betrouwbaar beeld van zijn eigen schrijverschap heeft gegeven.

Het is het beeld van Orwell de didacticus en propagandist, de man die geloofde aan de mogelijkheid tot verbetering van de wereld. De onvermoeibare bestrijder van het onmiddellijk aanwijsbare kwaad, de genadeloze polemist. Zijn typisch Britse geloof in rangen en standen - wat niet in strijd is met zijn verlangen naar de afschaffing ervan - maakte hem eerder tot een sociologisch dan tot een psychologisch

schrijver. Eerder tot een scherpzinnig verslaggever, een observator, dan tot een subtiel essayist, iemand gewend met ideeën om te gaan.

Als romancier ontbrak het Orwell aan aandacht voor het raadselachtige in het andere individu. Als essayist was Orwell te weinig een schrijver van de dialoog, vooral met zichzelf - en het is die 'eenstemmigheid' die zijn essays zo vaak iets ongenuanceerds geeft. Orwells gezichtsveld wordt beperkt door zijn angst voor het onbekende. Door het vooroordeel zich te houden aan wat zichtbaar of tastbaar is, krijgen zijn essays al gauw iets prozaïsch. Hij is zowel te weinig 'denker' ala 'dichter'. Zijn strijd tegen het cliché gaat samen met een naïviteit, een gebrek aan besef van het clichématige karakter van taal.

En toch... Hoe komt het dat je je nu nog kunt voorstellen dat je, rond 1935 in Engeland, van hem zou kunnen hebben gezegd wat hij van Cyril Connolly schreef: 'de enige boekbespreker die me niet misselijk maakt'?

Het lag minder daaraan dat hij geen 'vriendjespolitiek' bedreef in zijn kritieken, dan aan het feit dat hij incorruptibel was in een belangrijker opzicht: hij, die van zijn vooroordelen geen geheim maakte, kon zich op beslissende momenten gewonnen geven, erkennen dat zijn vooroordelen ongelijk hadden (men denke aan zijn bewonderende stukken over Henry Miller).

'Galsworthy was a bad writer', schreef Orwell ook nog[5.], 'and some inner trouble, sharpening his sensitiveness, nearly made him into a good one; his discontent healed itself, and he reverted to type.'

Dat is voortreffelijk opgemerkt en geeft aan hoe Orwell zelf gelukkig telkens en telkens weer het dorre schema verscheurde dat hij in *Why I write* had ontworpen. Gelukkig ook voor de schrijver die hij was, heelde 'some inner trouble' bij hem niet, integendeel, het groeide sterk tegen het eind van zijn leven. Hij was niet langer de gevangene van de schijnbare realiteit van deze wereld. Zijn gevoel voor de dubbelzinnigheden van het leven werd er door versterkt. Het is die 'inner trouble' - die je ook zijn grote gezondheid kunt noemen - die *1984* zijn grote kracht verleent[6.], meer dan zijn politieke inzichten. Niet dat ik deze zou willen onderschatten. Zo behoorde Orwell tot de eerste om te constateren dat het onbegrip van het ware karakter van de Sovjet-Unie een 'weakness of all left-wing parties'[7.] was.

Eindnoten:

1. Bernard Crick, *George Orwell:* a *life* (Penguin books)
2. Zie Orwell over James Joyce, in *Collected essays, journalism and letters*, dl. 1, p. 152.
3. *Collected essays*, dl. 1, p. 281.
4. *Collected essays*, dl. 1, p. 440.
5. *Collected essays*, dl. 1, p. 343.
6. Zie Mark Crispin Miller, 'The fate of 1984', in *1984 Revisited*, uitgegeven door Irving Howe bij Perennial library.
7. *Collected essays*, dl. 3, p. 450.

[Vervolg Taal en macht bij Orwell en Burgess]

vervolg van pag. 50

World News verruimt deze thematiek door tevens te pleiten voor een verzoening tussen wat C.P. Snow ooit de 'two cultures' noemde: wetenschap en kunst. Tegelijkertijd verantwoordt deze roman impliciet Burgess' eigen creatieve praktijk, en houdt hij een pleidooi ten bate van een aantal genres dat traditioneel niet gerekend

wordt tot de Literatuur, maar die ontegensprekelijk een grote en steeds groeiende populariteit geniet. Tenslotte legt *The End of the World News* getuigenis af van het vermogen van de taal om - onder steeds wijzigende omstandigheden en in steeds nieuwe vormen - te blijven fungeren niet alleen als uitdrukkingsmiddel voor de creativiteit en de verbeelding van het individu, maar ook van de mensheid, en zo die mensheid zelf - als mensheid - te doen overleven.

Zo bekeken staat *The End of the World News* in nog groter contrast tot de oneindig pessimistische voorspellingen van Orwell in *Nineteen Eighty-Four* dan dat al het geval was met de andere Orwelliaanse romans van Burgess. Orwell ging er van uit dat de taal, de maatschappij en de mens veroordeeld waren. Voor Burgess is niets van dit alles ooit verloren, en zal er ook nooit wat van verloren gaan. Bij Orwell triomfeert de naakte macht; bij Burgess is het de taal die de bovenhand haalt.

Eerder dan buitenbeentjes te zijn in het oeuvre van Burgess, louter ‘consumptie-artikelen’, snijden de Orwelliaanse romans van Burgess thema's en problemen aan die van levensbelang zijn voor het hele oeuvre van Burgess, voor de hedendaagse literatuur, de hedendaagse maatschappij en de hedendaagse mens. Niet enkel deze romans, maar zeker *ook* deze romans, maken Burgess tot een der interessantste en meest relevante hedendaagse Engelse auteurs. In de ononderbroken dialoog die zij voeren met *Nineteen Eighty-Four* leggen zij daarenboven getuigenis af van de invloed die George Orwell blijft uitoefenen op de Engelse literatuur.

James Brockway
De wraak van Eric Blair
Over Orwell, Sambo en Flip en het klassebewustzijn

> 'It is in the brain and the soul that lack of money damages you.'
> George Orwell, 1936

De bewonderenswaardige mens Eric Blair, die de wereld als 'George Orwell' kent, was door het begrip 'klasseverschil' geobsedeerd, zo niet achtervolgd. *Haunted.* Bijna overal in zijn oeuvre komt de lezer telkens uitdrukkingen tegen als 'the lower classes', 'the working class', 'the middle class', 'the middle-middle class' - en, waar het zijn eigen sociale oorsprong betraf, de 'lower-upper-middle class'.

Als Orwell over Charles Dickens schrijft, vindt men reeds op de dertiende regel de bepaling 'middle-class' - in een citaat ('middle-class sentimentality'), dat het oordeel van Lenin over het verhaal 'The Cricket on the Hearth' weergeeft. Hierna volgen vrij gauw, op dezelfde bladzijde zelfs, woorden als 'bourgeois', 'proletarian', 'working classes', 'working-class intelligentsia', totdat Orwell diep is doorgedrongen in Dickens' houding op dit gebied.

Hoofdstuk twee van deze lange beschouwing begint met de constatering: 'More completely than most writers, perhaps, Dickens can be explained in terms of his social origin'. In die zin slaat de beperking 'perhaps' niet op enige twijfel omtrent Dickens' houding hierin, maar eerder op het mogelijk bestaan van nog andere auteurs - Orwell onbekend - wier werk nog meer zelfs dan dat van Dickens door hun 'social origin' is bepaald. (Men denkt direkt aan het werk van Orwell zelf.)

Even voor het einde van dit in 1939 geschreven essay komt men de volgende mening tegen: 'From the Marxist or Fascist point of view, nearly all that Dickens stands for can be written off as "bourgeois morality"' - een mening die Orwell, marxist noch fascist, natuurlijk niet deelt. In zijn apotheosis ziet hij Dickens integendeel als 'a free intelligence', wat vooral op dat ogenblik in onze geschiedenis voor hem van beslissend belang was, en dat voor ons hopelijk nog steeds is.

Als Orwell over zijn ervaringen als jongen aan een Engelse 'prep-school' in Zuid-Engeland vertelt, wordt het onderwerp van sociaal klasseverschil onvermijdelijk, wat hij er zelf ook van denken mag. Want deze scholen zijn, hoewel van uiteenlopende allure, opleidingscentra waar vooral jongens van welgestelde, dikwijls adellijke ouders op hun jaren aan een 'public school' (meestal Eton, Harrow of Winchester) worden voorbereid.

In zijn lang essay 'Such, such were the joys' uit het jaar 1947, over zijn ervaringen op zijn 'prep-school', komt Orwell echter pas aan het begin van hoofdstuk twee op het onderwerp 'klasseverschil'. Hoofdstuk één is geheel aan het bedwateren gewijd, en de domme, onkundige en wrede wijze waarop deze nerveuze aandoening op zijn school werd bestraft. Dit hoofdstuk is belangrijk, niet in de eerste plaats omdat het aan Dickens en ook aan de eerste hoofdstukken van Charlotte Brontë's *Jane Eyre* doet denken, maar vooral omdat wat Orwell hierin te vertellen heeft, duidelijk aantoont dat het fascisme overal leeft en dat er, wat discipline betreft, weinig verschil bestond tussen de sfeer op zo'n dure Britse kostschool en de sfeer die ikzelf, bijvoorbeeld, even voor de laatste wereldoorlog op de door een *Gauleiter* beheerde jeugdherberg in Nazi-Duitsland heb meegemaakt, d.w.z. een hysterisch te noemen strengheid, niet van sadisme gespeend, die de mens op z'n domst en lelijkst laat zien.

Hoofdstuk twee van 'Such, such were the joys' vangt met de volgende zin aan:

> ‘St. Cyprian's was an expensive and snobbish school which was in process of becoming more snobbish, and, I imagine, more expensive. The public school with which it had special connections was Harrow, but during my time an increasing proportion of the boys went on to Eton. Most of them were the children of rich parents, but on the whole they were the un-aristocratic rich, the sort of people who live in huge shrubberied houses (...) and who have cars and butlers but not country estates.’

Kort hierna leest men: ‘All the very rich boys were more or less undisguisedly favoured’ en ook: ‘I doubt if Sambo (bijnaam van het hoofd van de school) ever caned any boy whose father's income was much above £ 2000 a year’ (waarvoor men tegenwoordig ongeveer £ 60.000, of f 250.000, lezen moet). Hier is het verband tussen ‘expensive’ en ‘snobbish’ van bijzonder belang, hoe vanzelfsprekend het ook in de kapitalistische samenleving lijken mag. Bij Orwells buitengewoon grote gevoeligheid voor klasseverschil, wordt namelijk de nadruk bijna altijd op het bezitten van *geld* gelegd. Orwell, die nooit lid van enige politieke partij is geweest, was immers een socialist.

Op de persoonlijke - d.w.z. subjectieve - oorzaken van zijn obsedering door stand, klasseverschil en geldbezit kom ik aan het slot van dit artikel terug, waar ik ook terug zal moeten komen op Orwell's relaas over zijn dagen aan St. Cyprian's, in welke school het in het jaar 1915:

> ‘seemed natural that a little boy of eight or ten should be a miserable, snotty-nosed creature, his face almost permanently dirty, his hands chapped, his nails bitten, his handkerchief a sodden horror, his bottom frequently blue with bruises’.

Het zou redelijk zijn om te verwachten, dat het onderwerp ‘klasseverschil’ en geldbezit een hoofdrol in Orwell's eerste boek *Down and Out in Paris and London* van 1933 zou spelen. Dit is echter niet het geval. Hoe groot, hoe soms nauwelijks voorstelbaar de armoede ook was die hij in Parijs zelf ervoeren om hem heen zag nadat zijn poging om zich door het geven van Engelse les te handhaven was mislukt, Orwell's relaas over deze dagen is vaak opgewekt, levendig en kleurrijk - vol interessante, zelfs amusante figuren. Dit is vooral in Parijs het geval en het komt grotendeels door de figuur van de Russische kelner Boris, die een soort ‘makker in de armoede’ van Orwell werd. Deze was het ook die hem de weg wees, waar het ging om niet aan de hongerdood te bezwijken.

Hier in Parijs, veel meer dan later onder de armen van Londen lijkt Eric Blair - nu schrijver geworden - van het leven af en toe te genieten. Hier ontdekte hij een soort kameraadschap en solidariteit onder de berooiden van de aarde, die zijn socialisme - en zijn haat voor de ‘middle classes’ hebben gevoed.

Men zou weliswaar zijn genieten van dit soort leven ook aan masochisme kunnen toeschrijven. Het masochisme speelde hier, lijkt mij, zeker een rol. Maar het lijkt mij ook dat een belangrijker bron het gevoel van bevrijding was dat hij na zijn leven bij de politie in Birma en zijn opleiding aan St. Cyprian's en Eton College had - een bevrijding, onder andere, van een van buitenaf en door anderen opgelegde discipline en van moeten leven volgens strenge regels.

Hier leefde hij ten minste naar eigen keuze. Onder kelners, met of zonder baan, onder kamermeisjes en prostituées, was hij bovendien aan het Engelse levenspatroon en klassenstelsel dat zijn stempel in die dagen op vrijwel alles in Groot-Brittannië drukte, ontsnapt. Het vieze en de stank om hem heen vond hij moeilijk te verwerken - een sterk dégoût hiervoor loopt als een draad door al zijn werk, waarin woorden als ‘vile’ en ‘beastly’ bij herhaling voorkomen. Maar zelfs dit had hij liever dan het snobisme van Engeland en als de misère al te erg werd,

ontsnapte hij af en toe in dronkenschap: ‘the weekly drinking-bout was the one thing that made life worth living’ schreef hij - een voorbeeld, trouwens, van een ook veel voorkomende trek van zijn proza: lichte overdrijving door het toe-

passen van een te alledaagse uitdrukking, in dit geval 'the one thing' - want het is duidelijk, dat er nog andere faktoren waren - Boris, bij voorbeeld - die het leven voor hem mogelijk maakten.

Telkens komt men in Orwell's latere werk het idee tegen, dat de heel armen, waaronder landlopers, die op een nog lager niveau zelfs dan het proletariaat van toen leven, juist door hun armoede uit het keurslijf van de burgerlijke samenleving, van het *fatsoen*, zijn bevrijd. De zwarte, politieke culminatie van dit concept kan men in zijn laatste boek *1984* vinden. Hier is het echter het proletariaat (de bezitloze arbeiders, volgens Van Dale) dat op zijn manier - door zijn onbelangrijkheid - 'vrij' blijft. Deze bevolkingsgroep, in *1984* de 'proles' genoemd, is de enige die uit het gezichtsveld van 'Big Brother' blijft:

> ... leerde de Partij, dat de proles van nature wezens van lager orde waren, die als dieren onder de knoet moesten worden gehouden, door toepassing van een paar eenvoudige regels. Eigenlijk was er heel weinig bekend over de proles. Het was niet nodig om er veel over te weten. Zolang zij aan het werk bleven en zich voortplantten, was het van geen belang wat zij verder deden. Overgelaten aan zichzelf, als vee dat is losgelaten op de vlakten van Argentinië, waren zij weergekeerd tot een levensstijl, die voor hen natuurlijk scheen te zijn, een soort van voorvaderlijke leefwijze. Zij werden geboren, zij groeiden op in de korte bloeitijd van schoonheid en sexuele begeerte, zij trouwden op hun twintigste, zij waren op hun dertigste van middelbare leeftijd, zij stierven, merendeels, met zestig. (...) films, voetbal, bier, en, bovenal, gokken maakten heel de horizon van hun geesten uit.

(Hierin ziet men een vrij exacte voorspelling van de mentale toestand van de arbeidende klasse in onze samenleving anno 1984: film, voetbal, pop, Heineken en verder niks.)

Verderop leest men het volgende:

> maar er werd geen poging gedaan om hun de ideologie van de Partij bij te brengen. (...) zelfs wanneer zij ontevreden werden, wat soms het geval was, leidde hun ontevredenheid tot niets omdat zij, daar zij geen algemene begrippen bezaten, die alleen konden richten op onbenullige, losstaande grieven. De grotere euvelen ontgingen steevast hun aandacht.

(Hierin is in onze wereld wel wat verandering gekomen, onder andere in de vorm van demo's tegen milieuvervuiling en bewapening; maar zijn de grote demo's tegen een 3½ procent vermindering van inkomens werkelijk meer dan een 'petty specific grievance'?)

Orwell eindigde deze alinea's over de 'proles' met de bittere, maar heldere mededeling: Zij stonden beneden verdenking. Zoals de partijleuze het stelde: 'Proles en dieren zijn vrij'.

Na de soms amusante scènes in Parijs lijkt Orwell's leven als arme onder de armen in Londen nogal grauw. Hier, echter, is er weer een ontmoeting met een opgewekte bedelaar, die zichzelf helemaal niet als bedelaar ziet.

Het is de straatkunstenaar Bozo, een 'pavement artist', een 'screever', die zijn brood verdient met krijttekeningen op het trottoir. 'Screevers' kan men nog steeds in Londen zien en vooral daar waar de Charing Cross Road bij Trafalgar Square eindigt - de meesten zijn naast de ingang van de National Portrait Gallery te vinden.

Bozo is een echte ‘character’, die al bij hun eerste ontmoeting de belangstelling van Orwell weet te wekken. Orwell noemt hem ‘an interesting man’ en zegt: ‘I was anxious to see more of him.’ En: ‘From the way he spoke he might have been an art critic in a picture gallery’. Maar dè grote aantrekkingskracht voor Orwell van iemand als Bozo ligt in de overtuiging en trotse, uitdagende wijze waarop deze ‘screever’ het Britse klassenstelsel verworpen heeft en naast zich neer heeft gelegd.

Bozo is namelijk de mislukte zoon van een failliet geraakte boekhandelaar. Hij was vroeger militair en daarna huisschilder (in Parijs). Maar in de burgerlijke samenleving is er geen echte plaats voor hem. Als ‘screever’ is hij een arm, maar dan wel een *vrij*, mens geworden - wat Orwell, nu bijna dertig, ook wil zijn. Vandaar zijn belangstelling en bewondering voor Bozo.

Dit is wat hij zich aan het eind van zijn lange essay over Dickens laat ontglippen en wat hij ook in de grote, welgestelde en zeer ‘middle-class’ auteur zo bewonderde - een ‘free intelligence’. Ook Dickens was aan het regimenteren, het etiketteren, de dwingelandij, het totalitarisme in zachte vorm, van de Britse samenleving ontsnapt, een ‘state of affairs’ waarnaar iedere maatschappelijke orde - met inbegrip van het schoolwezen - automatisch lijkt te willen streven.

Burmese Days is vóór *Down and Out* geschreven maar pas een jaar na dat boek verschenen, namelijk in 1934 - en in Amerika, omdat er geen Britse uitgever voor Orwell's visie op het Britse koloniale stelsel in het begin te vinden was.

Orwell's eerste roman heb ik voor het eerst in 1944 in een ziekenhuis in Brits-India gelezen, na zelf in Birma te zijn geweest - maar dan wel onder heel andere omstandigheden dan Orwell in de jaren twintig, al was hij toen bij de politie en ik later bij de luchtmacht. Birma had ik eerst uit de lucht leren kennen en daarna door in het oerwoud langs de Chindwin-rivier naar de frontlinie te penetreren. Maar in India maakte je als Britse officier voldoende kennis met het leven van de kolonisten in hun sportclubs en sociëteiten om de juistheid van Orwell's beeld van hetzelfde soort leven en mensen in Birma te kunnen constateren.

Het spreekt vanzelf dat in een roman over zijn ervaringen als jonge ambtenaar bij de ‘Imperial Polic’ Orwell een dominerende rol geeft aan de kwestie van het klasseverschil. Hier lijkt dit verschil op rassendiscriminatie te berusten, op het verschil tussen blank en zwart (‘No European has any faith in aman - in dit geval een arts - with a black face’), op het verschil tussen het leven van de kolonisten en hun verdrukte onderdanen, de inboorlingen van Birma. Maar ook hier komt het klasseverschil in een koloniale situatie neer op het verschil tussen rijken en armen. Het stichten van een koloniaal imperium vraagt in de eerste plaats om een concentratie van geld. Zonder geld geen vloot, geen leger, geen *politiekorps.* Geld betekent macht. Armoede betekent weerloosheid. Er is daarom geen *wezenlijk* verschil tussen wat Eric Blair op zijn kostschool meemaakte en wat hij in Birma onder de Britse overheersing zag.

In *Burmese Days* wacht Orwell niettemin tot hoofdstuk twee voordat hij dit onderwerp aansnijdt. Eerst tekent hij een niet geheel onsympathiek beeld van een succesvolle maar geslepen rechter van Burmese afkomst, door wie hij later veel narigheid zal beleven. Maar in hoofdstuk twee duurt het niet lang of de lezer maakt een scène op een Engelse sociëteit mee, waar, onder het tot zich nemen van veel te veel alcohol, een kolonist - bedrijfsleider van beroep - zich als volgt uitdrukt:

> ‘My God, my God, I don't understand you chaps. I simply don't. Here's that old fool Macgregor wanting to bring a nigger into this Club for no reason whatever, and you all sit down under it without a word. Good God, what are we supposed to be doing in this country? If we aren't going to rule, why the devil don't we clear out? Here we are, supposed to be governing a set of damn black swine who've been slaves since the

> beginning of history, and instead of ruling them in the only way they understand, we go and treat them as equals...'

Dit zijn woorden die als zeer bekend in mijn oren klinken. Tegenargumenten zijn weliswaar door andere Britten naar voren gebracht, maar vier bladzijden verderop is dezelfde bedrijfsleider weer aan het woord met:

> 'It's all very well, but I stick to what I said. No natives in this Club! (...) The only possible policy is to treat 'em like the dirt they are. (...) We've got to hang together and say, "We are the masters, and you beggars -" Ellis pressed his small thumb down as though flattening a grub - "you beggars keep your place!"'

Het pessimisme dat later in *Animal Farm* en *1984* gevaarlijke afmetingen zou aannemen en zelfs tot Orwell's vroegtijdige dood zou leiden, is al in deze eerste roman over de Britse koloniale gemeenschap in Birma aanwezig. Flory, die de auteur zelf voorstelt, doodt in een ietwat sentimentele maar ook wrange ontknoping eerst zijn hond en daarna zichzelf. De klap die hem hiertoe brengt, lijkt het afwijzen van zijn huwelijksaanzoek, waarna hij zijn leven onder de bekrompen Britse kolonisten als uitzichtloos ziet. Flory's daad stelt in werkelijkheid echter een vlucht uit een mensonterende samenleving, die hij verachtte en uiteindelijk ondraaglijk vond.

Deze eerste roman is al te autobiografisch, al te levensecht.

Het boek eindigt met een zeer sarcastische, honende schets van het verdere leven van de vrouw, die Flory's huwelijksaanzoek heeft afgewezen:

> ‘Her servants live in terror of her, though she speaks no Burmese. She (...) gives charming little dinner-parties and knows how to put the wives of subordinate officials in their places - in short, she fills with complete success the position for which Nature had designed her from the first, that of a burra memsahib (echte bazin).’

Burmese Days, hoewel als een verhaal over het Britse koloniale leven tijdens de jaren twintig geschreven, is in wezen een boek over verschillen in sociale stand, die mensen tot elkanders vijanden degraderen. Let op de woorden in beide citaten over mensen *op hun plaats zetten.*

In *A Clergyman's Daughter*, de roman die in 1935 *Burmese Days* opvolgde, heeft Orwell absurde toestanden op de kleine ‘private schools’ van Engeland blootgelegd. Dit doet hij door de ervaringen van een ongetrouwde dochter van een dominee, Dorothy Hare, te beschrijven. Deze jonge vrouw (‘with a little French’) stelt de armoelijdende alleenstaande vrouw voor, over wie Orwell weer in zijn volgende roman *Keep the Aspidistra Flying* zou schrijven, maar dan alleen als bijfiguur.

In *A Clergyman's Daughter* heeft hij voor het portret van Mrs. Creevy, eigenares en directrice van de ‘Ringwood Academy (!) for Girls’ ongetwijfeld gebruik gemaakt van zijn herinneringen aan de vrouw van het hoofd van zijn eigen school, St. Cyprian's, die de jongens ‘Flip’ noemden - een formidabel onplezierig schepsel.

Hier in deze roman alweer klasseverschil en nadruk op de rol die geld en geldgebrek spelen. Mrs. Creevy splitst haar ongelukkige leerlingen in drie categorieën, waarvoor zij drie lijsten maakt. Dit briljante opvoedkundige systeem legt zij aan de nieuwe lerares Dorothy als volgt uit:

> Lijst Een: ‘the parents of that lot are what I call *good* payers. (...) You're not to smack any of that lot’. Lijst Twee: ‘This lot over here are *medíum* payers. (...) You can smack that lot (...) but don't go and leave a mark their parents can see. (...) The best thing with children is to twist their ears.’ Lijst Drie: ‘Now there are the *bad* payers. (...) I don't care *what* you do to that lot.’

(Dit alles had in een roman van Dickens kunnen staan.)

Over het credo van deze educatieve vrouw (dat ‘It's the fees I'm after’ luidt) merkt Orwell uiterst cynisch het volgende op: ‘She had merely said aloud what most people in her position think but never say.’

A Clergyman's Daughter, Keep the Aspidistra Flying (1936) en *Coming up for Air* (1939) behoren alle drie tot de categorie sociaal realisme. Zoals Dickens dat reeds een eeuw voor hem had gedaan, behandelt Orwell hierin Engelse sociale toestanden en problemen van zijn tijd in de vorm van een verhaal. Maar in vergelijking met de scheppingen van Dickens zijn die van Orwell aan de saaie kant. Deze vergelijking laat trouwens heel goed zien hoe belangrijk Dickens' zwak voor pittoreske overdrijving en karikaturale portrettering was. Dat wil zeggen, als esthetisch middel om zijn sociale boodschap op een zeer indringende en zelfs onvergetelijke wijze over te brengen. Het laatste lukt hem *juist hierdoor* veel beter dan het Orwell lukt.

Keep the Aspidistra Flying lijkt mij een zwakke, nogal vervelende roman. Dit komt misschien voor een groot deel door de saaie en koppige hoofdfiguur, de would-be dichter Gordon Comstock, ‘aged twenty-nine and rather moth-eaten already’. Het komt ook door de onverbiddelijk negatieve houding van deze Gordon, die, hoewel zich zeer bewust van de noodzaak om geld te verdienen, al zijn kansen om dit te bereiken steeds weer moedwillig (en eigenlijk te onwaarschijnlijk koppig) verspeelt.

Onlangs heb ik deze roman van begin tot eind geannoteerd, door een vinger te leggen op al die passages waarin Orwell's klassebewustzijn op een treffende wijze tot uiting komt. Zijn kijk op de Engelse scène in het midden van de jaren dertig - in de crisisjaren dus - is echter in dit boek dermate pessimistisch en defaitistisch, en de weerzin die zijn omgeving en de mensen om hem heen, de armen en eenvoudigen incluis, in hem oproepen, is dermate verbitterd dat ik in de kortste tijd bezig was, vooral dàt soort passages te onderstrepen. Hier volgt een kleine keuze uit wat ik vond:

> ‘the little bitch of a shopgirl had chirped’
> ‘he hated all books’
> ‘a dejected, round-shouldered, lower-class woman’
> ‘They were just by-products. The throw-outs of the money-god. All over London, by tens of thousands, draggled old beasts of that description; creeping like unclean beetles to the grave.’
> ‘She smiled at him, and with a gait as clumsy as a bear's, followed him into the library.’
> ‘She was one of those malignant, respectable women who keep lodging houses (...) with a horribly observant face, beautiful grey hair, and a permanent grievance.’
> ‘The Comstocks, as Gordon knew them, were a peculiarly dull, shabby, dead-alive, ineffectual family.’
> ‘They were one of those depressing families, so common among the middle-middle classes, in which *nothing ever happens.’*
> ‘The Mental Homes of England, how chock-a-block they stand! And it is above all derelict spinsters of the middle-middle classes who keep them going.’ (Een toespeling op ‘The Stately Homes of England’, een satirisch liedje van de musical-comedy ster Noel Coward, zeer populair in de jaren dertig.)
> ‘swarms of little ant-like men, each with despatch-case in right hand, newspaper in left hand, and the fear of the sack like a maggot in his heart.’
>
> ‘Call them the working-class, if you like, then. But they smell just the same.’
> ‘There was also a deaf-mute who stank like a ferret.’

Dit is meer dan voldoende. Toch zou ik hier vooral de aandacht willen vestigen op de vergelijking van mensen met dieren en insekten (‘beetles’, ‘bear’, ‘ants’, ‘ferret’) die in Orwell's werk zeer dikwijls voorkomt en die hem uiteindelijk zou brengen tot het schrijven van zijn eerste meesterwerk *Animal Farm*, waarover hij in een brief met geweldig ‘understatement’ heeft geschreven:

> ‘I am writing a little squib (schotschrift) which might amuse you when it comes out, but it is so not O.K. politically that I don't feel certain in advance that anyone will publish it.’

De verleiding om opinies en beschrijvingen zoals de hierboven uit *Aspidistra* geciteerde, als uitingen van *mensenhaat* te zien, moet men weerstaan, want zowel

zijn schrijven als zijn daden laten ontegenzeggelijk zien dat Orwell met de mensen te doen had - dit voor àlles. Zozeer is dit het geval dat ikzelf Orwell het liefst zou willen karakteriseren, niet als socialist, niet als politieke clairvoyant, niet eens in de eerste plaats als auteur en romanschrijver, maar als een voorbeeldig mens die een ander nooit een vuile streek zou leveren. En dat soort mens ontmoet je niet iedere dag. Het was juist omdat hij een betere wereld en een beter lot voor de mensheid wilde, dat hij zo zeer gedeprimeerd werd over de wereld die hij om zich heen zag, en om de misère en sociale onrechtvaardigheid waarvoor hij de ogen weigerde te sluiten - wat vele, vele anderen in de jaren dertig wel hebben gedaan.

Haat is het woord niet. Het is meer dégoût, een dégoût die meer en meer in wanhoop veranderde, maar dan in een wanhoop, waaruit hij uiteindelijk twee meesterwerken heeft getoverd. Er is niettemin een tragisch verschil tussen het menslievende enthousiasme, waarmee hij na zijn jaren in Birma naar Parijs vertrok, en de zwarte verslagenheid van de hoofdfiguur Comstock in *Keep the Aspidistra Flying*, en ook tussen de nieuwsgierige belangstelling die hij voor de uitgebuite mijnwerkers van Noord-Engeland ontwikkelde toen hij de gegevens aan het vergaren was voor zijn boek *The Road to Wigan Pier*, en het als fretten en torren afschilderen van de mensen in *Keep the Aspidistra Flying.*

Zowel in *Down and Out in Paris and London* alsin *The Road to Wigan Pier* zijn heel zakelijk en helder geschreven hoofdstukken te vinden waarin Orwell, vol belangstelling en met exacte gegevens, over het leven van de armen vertelt (of zij stonken of niet!). Zo schrijft hij in *Down and Out* (in hoofdstuk 36) met veel kennis van zaken over het leven van de landlopers (tramps), waarbij hij verstandige suggesties doet voor het verbeteren van hun lot. In *The Road to Wigan Pier* (die niet bestaande Pier toch!) zal de lezer in hoofdstuk twee eveneens

een helder en exact verslag aantreffen van Orwell's bezoek aan een kolenmijn, waarin hij nauwkeurig over het leven en werk van de mijnwerker schrijft. In hoofdstuk drie staan verdere gegevens, waaronder details met betrekking tot de beloning van deze heel moeilijke, vermoeiende en gevaarlijke arbeid. Hieruit blijkt dat het doorsnee-loon in 1934, ongeacht of de mijnwerker vrouw en kinderen had, omstreeks de f 1200 per jaar was. (In 1935 begon ik, als jong ambtenaar van achttien jaar in Londen, werkend van tien uur 's morgens tot vier uur 's middags, met ongeveer f 1944 per jaar, beide bedragen ‘schoon’. Daarmee kon ik net rondkomen.) Alleen een auteur, die veel om mensen gaf, had zoveel moeite gedaan om al de gegevens en het cijfermateriaal in *The Road to Wigan Pier* en voor ‘the Left Book Club’ te verzamelen en op te schrijven.

Een mijnwerker en zijn vrouw. Wigan, jaren '30.

In *Keep the Aspidistra Flying* is dit opgewekte, belangstellende en doelbewuste enthousiasme voor het lot van anderen verdampt en verdwenen. Wat men er in de plaats voor krijgt, is een veel te lang en zich steeds weer herhalend klaaglied over de macht van het geld en de onmacht van degenen die, zoals de hoofdfiguur Gordon Comstock, het niet bezitten. Er zijn veel te veel passages als de volgende in deze roman:

> ‘She was sick of him because he had no money. What else could you expect? He had no hold on her. No money, therefore no hold. In the last resort, what holds a woman to a man, except money? (...) Money, money, always money. (...) Constancy, like all the other virtues, has got to be paid for in money. (...) Cleanness, decency, energy, self-respect - everything. It's all money. Haven't I told you that a million times!’

Op dit onderwerp laat Orwell zijn held vele keren achter elkaar doorgaan, op een wijze die slechts hysterisch te noemen is en die soms bijna krankzinnig lijkt, totdat de situaties waarin Comstock hierdoor verwikkeld raakt, gewoonweg absurd en lachwekkend worden - vooral als het hem onmogelijk is gemeenschap met zijn vriendin te hebben:

> ‘Even in the most secret action of your life you don't escape it; you've still got to spoil everything with filthy cold-blooded precautions (gebruik van

> voorbehoedsmiddel) for money's sake. Money, money, always money! Even in the bridal bed, the finger of the moneygod intruding!'

Het ligt hier buiten mijn bedoeling om de esthetische, de roman-technische kant van zo'n passage te bespreken - de absurditeit ervan - vooral van die vinger - zal in ieder geval overduidelijk zijn. Wat mij hier interesseert is het verband tussen het onderwerp 'geldgebrek' en Orwell's obsessie m.b.t. het klasseverschil.

In *Keep the Aspidistra Flying* leidt Comstock's koppig weigeren om een betere baan te nemen uiteindelijk tot een masochistisch verlangen om zich te verliezen onder de armsten van de samenleving - een verlangen dat, naar het lijkt, te identificeren is met het verlangen om terug in de moederschoot te zijn - een afwijzing van het leven, een drang dus naar zelfvernietiging.

Hier volgen enkele van Comstock's gedachten, die door dit verlangen zijn geleid:

> 'Under ground, under ground! Down in the safe, soft womb of earth, where there is no getting or losing of jobs (...) That was where he wished to be.'

> 'He wanted to go down, deep down, into some world where decency no longer mattered; to cut the strings of his self-respect, to submerge himself, to *sink*, as Rosemary had said. It was all bound up in his mind with the thought of being *under ground.*'

Later wordt in Comstock's gedachtengang meer vorm aan het begrip 'under ground' gegeven, namelijk in het volgende:

> 'It comforted him somehow to think of the smoke-dimmed slums of South London sprawling on and on, a huge graceless wilderness where you could lose yourself for ever (...) Down into the ghost-kingdom, the shadowy world where shame, effort, decency do not exist,'

totdat het beeld 'achterbuurten van Londen' in iets grimmigers verandert:

> '... that desire of his to escape from all effort and all decency, to sink down, down into the *ultimate mud.* It was not only from money but *from life itself* that he was turning away.' (mijn cursivering, J.B.)

Hier heeft *la nostalgie de la boue* een bijzondere, Orwelliaanse betekenis aangenomen. Als ik mij bedienen mag van een frivole woordspeling bij een ernstige zaak, zou ik hier kunnen zeggen dat het Engelse begrip 'slumming', wat eigenlijk dezelfde inhoud heeft als de Franse uitdrukking 'nostalgie de la boue', nu veranderd is in het verlangen om *dood* te zijn. Men is ten slotte in een zeer letterlijke zin 'under ground' als men in het graf ligt.

Het kan niet anders dan dat men zulke passages in *Keep the Aspidistra Flying* in verband brengt met Orwell's laatste twee werken, *Animal Farm* en *1984.* Er is evenwel nog een ander verband te bespeuren en wel in zijn essay uit 1940 over verschillende auteurs en in het bijzonder over die Amerikaan in Parijs Henry Miller, wiens boeken *Tropic of Cancer, Black Spring* en *Tropic of Capricorn* toen verboden lektuur waren - en over de dichters van de 'Auden Generation' (de 'Nancy poets' van *Keep the Aspidistra Flying)* over wie Orwell zeer misprijzend schrijft. Zelfs in dit essay speelt zijn klassebewustzijn een belangrijke rol bij het vellen van zijn oordeel.

Wat Orwell in het bijzonder bij Miller in zijn boek *Tropic of Cancer* waardeert is dat de Amerikaanse auteur in politieke en sociale zin *passief* is gebleven, de samenleving van 'decency' en 'success' verworpen heeft en (net als Comstock) voor een bestaan in, als het ware, 'the ultimate mud' heeft gekozen. Dit in

tegenstelling tot Auden, Spender, Day Lewis en MacNeice, die uit de 'upper middle class' afkomstig waren en die, niettegenstaande hun linkse, anti-bourgeois houding - een soort pose - aan al de voordelen en de levenswijze van de 'upper middle class' vasthielden. Deze dichters noemt hij - honend - 'eager-minded schoolboy(s) with a leaning towards Communism', en over hun houding schrijft hij: 'So much of (their) left-wing thought is a kind of playing with fire by people who don't even know that fire is hot' - wat overigens een mooi voorbeeld is van Orwell's gave om iets heel treffends in heel eenvoudige woorden te zeggen.

Henry Miller daarentegen was in zijn ogen een realist, die uit eigen ervaring wist wat het leven in 'the ultimate mud' betekende - onder andere: 'bug-ridden rooms', 'sour reek of refuse', 'crumbling iron urinals' enz., enz. In tegenstelling tot de verzen van de Auden-côterie was het tijdschrift *The Booster* waarvan Miller mede-redacteur was, voor Orwell: 'a voice from the crowd, from the underling, from the third-class carriage, from the ordinary, non-political, non-moral passive man.'

Juist omdat Miller politiek *niet* geëngageerd is, vindt Orwell

de nieuwe auteur belangrijk, hoe paradoxaal dit ook mag lijken, vooral bij iemand als Orwell. Maar zijn houding in dezen is wellicht voortgesproten uit zijn afkeer voor het onechte politieke geëngageerd zijn van een dichter als Auden, over wie hij in dit artikel niet ten onrechte smalend schrijft als ‘the kind of person who is always somewhere else when the trigger is pulled.’ (Auden was toen reeds veilig in Amerika en in tegenstelling tot hem had Orwell *echt* voor de linkse Republiek in Spanje tegen Franco gevochten, waardoor hij een nekwond opliep, die hem mede in een vroeg graf hielp.)

Henry Miller. Orwell ontmoette hem in 1936 in Parijs, toen hij onderweg was naar Spanje.

Miller had zich in ‘de buik van de walvis’ teruggetrokken - dat wil zeggen: in de moederschoot. (‘The whale's belly is simply a womb big enough for an adult,’ schrijft Orwell.) En in het jaar 1940 vond hij dit een hoopvol teken en bewonderenswaardig. Hij eindigt over deze Amerikaanse auteur zelfs met de volgende woorden, die hier als aanbeveling zijn bedoeld: ‘he is a completely negative, unconstructive, amoral writer, a mere Jonah, a passive accepter of evil, a sort of Whitman among the corpses’.

Na alles wat hier tot dusver is geschreven, zal het voor mijn doel toereikend zijn slechts heel summier uit *Coming Up for Air* van 1939 te citeren, en uit de overbekende, overal ter wereld (behalve in Rusland?) gelezen anti-stalinistische fabel *Animal Farm* van vijf jaar daarna.

Uit *Coming Up for Air*, waarin de hoofdfiguur George (Fatty) Bowling steeds *en mineur* over zijn leven raconteert, kies ik de woorden van George over zijn vrouw Hilda. Zij is, volgens hem, na slechts drie jaar huwelijksleven van een mooi, fijngevoelig meisje in een ‘gedeprimeerde levenloze slons van middelbare leeftijd’ veranderd:

> ‘It was through Hilda that I first got the notion of what these decayed middle-class families are really like. The essential fact about them is that all their vitality has been drained away by lack of money.’

Daar staat het dus alweer: ‘middle-class’ en ‘lack of money’ - hoofdthema's uit *Keep the Aspidistra Flying*, het oude liedje, ‘the mixture as before’.

Wat *Animal Farm* betreft, wat kan ik hier beter citeren dan Orwell's wereldbekende eindoordeel over de dictatuur van het proletariaat en de ‘klassen*loze*’ samenleving: ‘All animals are equal, but some animals are more equal than others’? Wat trouwens een magnifiek voorbeeld van taalkundige onzin is. Een voorbeeld dat meer zegt dan de schitterendste beeldspraak en dat ook typisch Orwelliaans is door de wijze waarop Orwell zich bedient van een eenvoudige taal, die geen beeldspraak nodig heeft om door te dringen en daarna vastgelegd in het geheugen van de lezer voort te leven.

Maar daarvan genoeg - de esthetische kant, zoals reeds gezegd, ligt hier buiten mijn ‘terms of reference’. All right. There you have it. Uit *1984* heb ik al in verband met het begrip ‘klasseverschil’ en de ‘proles’ geciteerd. Hier zal ik slechts in een ander verband op dit laatste werk van Orwell terugkomen.

De oorzaak, de bron van dit alles? Vanwaar deze obsessie van Eric Blair, alias George Orwell, voor klasseverschil en geld, het gebrek daaraan?

Die oorzaak, die bron, is heel makkelijk te vinden, en wel in het oeuvre zelf, zodat ik hieromtrent Orwell zelf voor een groot deel aan het woord kan laten.

Eric Blair was de in Brits-India geboren zoon van een vader die, hoewel van welgestelde afkomst, maar een bescheiden betrekking in India had. Hij zat bij de douane en was zelf nauwelijks welgesteld. Hoogstwaarschijnlijk omdàt zijn vader in India woonachtig en werkzaam was, werd Eric Blairop de leeftijd van acht jaar door zijn ouders op een vrij dure Engelse kostschool ‘gedumpt’; achtergelaten onder jongens die, stuk voor stuk, de zonen van veel rijkere en belangrijkere ouders waren. In die dagen vierde het snobisme, dat hedentendage nog steeds niet helemaal in Engeland (en elders) is uitgestorven, hoogtij, en het zullen onder andere snobistische overwegingen zijn geweest die de ouders van Eric Blairertoe hebben gebracht hun zoon in zo'n school te stoppen.

Hetzelfde snobisme, maar nu door sadisme versterkt, zal de manier waarop de jonge Eric Blair door het hoofd van zijn school en diens vrouw werd bejegend, hebben helpen bepalen. Voor exacte gegevens hieromtrent en ook om een idee te kunnen vormen van de psychische schade die Eric Blair op deze ‘educatieve’ instelling is aangedaan, moet men het reeds genoemde essay ‘Such, such were the joys’ lezen. Het volgende, bij voorbeeld:

> ‘... there were three castes in the school. There was the minority with an aristocratic or millionaire background, there were the children of the ordinary suburban rich, who made up the bulk of the school, and there were the few underlings like myself, the sons of clergymen, Indian civil servants, struggling widows and the like. These poorer ones were discouraged from going in for “extras” such as shooting and carpentry, and were humiliated over clothes and petty possessions. I never, for instance, succeeded in getting a cricket bat of my own, because “Your parents wouldn't be able to afford it”.’

En dit:

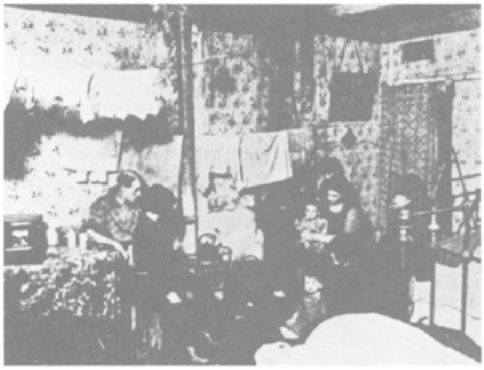
> ‘Very early on it was impressed upon me that I had no chance of a decent future unless I won a scholarship at a public school. Either I won my scholarship, or I must leave school at fourteen and become, in Sambo's (d.w.z. het hoofd) favourite phrase “a little office boy at forty pounds a year”.’

En dit:

> ‘I recall a conversation that must have taken place about a year before I left St. Cyprian's. A Russian boy, large and fair-haired, a year older than myself, was questioning me. “How much a year has your father got?”
> I told him what I thought it was, adding a few hundred pounds to make it sound better. The Russian boy, neat in his habits, produced a pencil and a small notebook and made a calculation.
> “My father has over two hundred times as much money as yours,” he announced with a sort of amused contempt.’

Reeds veertien jaar voordien had Orwell in *The Road to Wigan Pier* ook over zijn schooldagen geschreven - kort nadat hij het over ‘the chasmic, impassable quality of class-distinctions in the West’ heeft gehad, en over de ‘vier verschrikkelijke woorden’: ‘The lower classes smell’. In dit verband prijst hij deeerlijk-

heid van Somerset Maugham, waar deze over de arbeider had geschreven:



De behuizing van een arbeidersgezin, jaren '30.

> 'The working man is our master (...) but it cannot be denied that he stinks. (...) It makes social intercourse difficult to persons of sensitive nostril. The matutinal tub (een bad 's ochtends) divides the classes more effectually than birth, wealth or education.'

Maar Orwell gaat verder: ja, de arbeidende klasse stonk soms misschien - maar waarom? Omdat hen de kans, de luxe, werd onthouden zich goed te wassen. En waarom alweer? Omdat het geld, de vruchten van de aarde, ongelijk verdeeld zijn. Zoals reeds gezien, ging Orwell voor het schrijven van dit boek op zoek naar de *feiten*, waaronder de feiten omtrent de behuizing van de mijnwerkers van Wigan. Niemand van hen had een badkamer in zijn huis en velen hadden zelfs geen aparte keuken. Maar een ander feit dat h ij naar voren brengt, is dat de kinderen van de door hem gehate 'middle classes', waartoe hij zelf behoorde, met het *idée fixe* zijn grootgebracht dat de arbeidende klasse stinkt:

> 'It derives from the early training in which a middle-class child is taught almost simultaneously to wash his neck, to be ready to die for his country, and to despise the "lower classes".'

Ook om achter de feiten te komen, was hij al eerder onder de *clochards* van Parijs en de landlopers in Engeland gaan leven. Hierdoor ontdekte hij dat 'Tramps are not really very dirty as English people go, but they *have the name* for being dirty.' (Mijn cursivering, J.B.) Dit onderwerp, hier inderdaad een zijweggetje, vond Orwell van het grootste belang - 'vitally important' - omdat: To get rid of class-distinctions you have got to start by understanding how one class appears when seen through the eyes of another.' Een taak die hijzelf overigens met succes volbracht.

Twee bladzijden verder leest men: 'When I was fourteen or fifteen I was an odious little snob, but no worse than other boys of my own age and class.' En daarna:

> 'At school I was in a difficult position, for I was among boys who, for the most part, were much richer than myself. (...) This is the common experience of boys of the lower-upper-middle class (...) and the effects it had on me were probably the usual ones. On the one hand it made me cling tighter than ever to my gentility; on the other hand it filled me with resentment against the boys whose parents were richer than mine and who took care to let me know it. I despised anyone who was not describable as a "gentleman", but also I hated the hoggishly rich... The

> correct and elegant thing, I felt, was to be of gentle birth but to have no money. This is part of the *credo* of the lower-upper-middle class.'

Hier schrijft Orwell nogal objectief over wat hij op zijn school voelde; veel dieper en ook veel subjectiever schrijft hij daarover in 'Such, such were the joys' en dan vooral als hij het over zijn afscheid nemen van de school heeft. In het volgende citaat gaat hij in op zijn innerlijke reacties bij dit afscheid, als 'Flip' (bijnaam van de vrouw van het hoofd van de school) hem een hand geeft:

> 'Flip shook hands to say goodbye. She even gave me my Christian name for the occasion. But there was a sort of patronage, almost a sneer, in her face and in her voice. (...) I had won two scholarships, but I was a failure, because success was measured not by what you did but by what you *were.* I was "not a good type of boy" and could bring no credit on the school. I did not possesscharacter or courage or health or strength or money, or even good manners, the power to look like a gentleman. "Goodbye," Flip's parting smile seemed to say. "It's not worth quarrelling now. You haven't made much of a success of your time at St. Cyprian's, have you? And I don't suppose you'll get on awfully well at a public school either. We made a mistake, really, in wasting our time on you. This kind of education hasn't much to offer to a boy with your background and your outlook...'

Dat deze vernederende woorden alleen maar weergeven wat door het hoofd van de jonge Eric Blair ging bij zijn afscheid van zijn 'prep-school', dus niet wat deze afgrijselijke vrouw in feite zei, ondermijnt hun betekenis geenszins. Integendeel, het gaat hier juist om wat de jonge Orwell dacht en voelde, hoe hij dit nooit meer vergeten afscheid heeft ervaren. Precies wat hij toen dacht en voelde - en daarbij ook de psychische schade die hem op dat ogenblik, en trouwens door al zijn jaren op St. Cyprian's is toegebracht - komt pijnlijk en overduidelijk tot uiting in de slotregels van dit hoofdstuk, daar waar Orwell eenendertig jaar later schreef:

> 'There was time for a bit of happiness before the future closed in upon me. But I did know that the future was dark. Failure, failure, failure - failure behind me, failure ahead of me - that was by far the deepest conviction that I carried away.'

Hoewel hij in dit artikel ook heeft geschreven dat hij niet de indruk wenste achter te laten dat al zijn dagen op deze school ongelukkig waren, vormen die woorden: 'I did know that the future was dark. Failure, failure, failure...' een verschrikkelijke aanklacht. Zij zijn ook een vernietigende veroordeling van een 'opvoedingsstelsel', waardoor een jongen met zo'n sterke overtuiging van zijn waardeloosheid wordt achtergelaten. Er zijn ook goede redenen om de woorden waarmee Orwell zijn verhaal over St. Cyprian's afsluit, *niet* te geloven. Het gaat om de volgende woorden:

> 'Now, however, the place is out of my system for good. Its magic works no longer and I have not even enough animosity left to make me hope that Flip and Sambo are dead or that the story of the school being burnt down was true.'

Een jaar hierna is hij bezig *1984* te schrijven en daarin spookt St. Cyprian's aldoor. Men hoeft slechts een paar zinnen uit 'Such, such were the joys' met passages uit *1984* te vergelijken om te zien hoe waar dit is. Zinnen bij voorbeeld als:

> '... a sense of desolate loneliness and helplessness, of being locked up not only in a hostile world but in a world of good and evil where the rules were such that it was actually not possible for me to keep them.'

(Dit nadat het hoofd hem tot tweemaal toe een flink pak slaag heeft gegeven.) als:

> 'Very occasionally, perhaps once during each summer, it was possible to escape altogether from the barrack-like atmosphere of the school...'

als:

> 'Once again the load of guilt and fear seemed to settle down upon me.'

en als:

> '... all the while, at the middle of one's heart, there seemed to stand an incorruptible inner self who knew that whatever one did - whether one laughed or snivelled or went into frenzies of gratitude for small favours - one's only true feeling was hatred...'

Deze zinnen zijn te vergelijken bij voorbeeld met de volgende regels uit *1984*, bij het lezen waarvan men het woord 'Party' makkelijk door 'School' mag vervangen:

> 'He was alone. The past was dead, the future was unimaginable. What certainty had he that a single human creature now living was on his side? And what way of know-

vervolg op pag. 45

George Orwell
Jij en de atoombom

In overweging genomen hoe groot de kans is dat we er binnen vijf jaar allemaal door aan stukken worden geblazen, heeft de atoombom niet zoveel discussie opgewekt als men zou verwachten. De kranten hebben talrijke diagrammen gepubliceerd waar de gewone man niet zo veel aan heeft, van hoe protonen en neutronen zich nu eigenlijk gedragen, en steeds weer werd de nutteloze stelling herhaald dat de bom ‘onder internationale controle gesteld zou moeten worden’. Maar verbazingwekkend weinig is er gezegd, in elk geval in druk, over de vraag die voor ons allemaal van het meest urgente belang is, namelijk: ‘Hoe moeilijk zijn deze dingen te vervaardigen?’

Het beetje informatie dat wij - dat wil zeggen, het grote publiek - over dit onderwerp bezitten heeft ons tengevolge van president Truman's beslissing om bepaalde geheimen niet aan de U.S.S.R. prijs te geven op een nogal indirecte manier bereikt. Enkele maanden geleden, toen de bom alleen nog maar een gerucht was, werd algemeen aangenomen dat het splitsen van het atoom louter een probleem voor de fysici was, en dat een nieuw en verwoestend wapen binnen het bereik van bijna iedereen zou liggen zodra zij het zouden hebben opgelost. (Elk ogenblik, zo ging het gerucht, zou de een of andere eenzame idioot in een laboratorium de beschaving aan gruzelementen kunnen blazen, net zo gemakkelijk als je een vuurpijl afschiet.)

Als dat waar was geweest zou de hele loop van de geschiedenis abrupt veranderd zijn. Het onderscheid tussen grote en kleine staten zou zijn weggevallen, en de macht van de Staat over het individu zou belangrijk zijn verzwakt. Maar hoe dat ook zij, uit president Truman's opmerkingen en verschillende commentaren die daarop zijn gevolgd blijkt dat de bom ongelooflijk duur is en dat de vervaardiging ervan een enorme industriële inspanning vereist, zo zeer dat slechts drie of vierstaten in de wereld in staat zijn om de bom te maken. Dit punt is van kardinaal belang, omdat het zou kunnen betekenen dat de ontdekking van de atoombom, in plaats van de geschiedenis om te draaien, alleen maar de trends zal versterken die zich de laatste tien jaar hebben afgetekend.

Het is een gemeenplaats dat de geschiedenis van de beschaving grotendeels de geschiedenis van wapens is. Meer in het bijzonder heeft men bij herhaling gewezen op het verband tussen de ontdekking van het buskruit en de omverwerping van het feodalisme door de bourgoisie. En hoewel ik er niet aan twijfel dat er uitzonderingen naar voren gebracht kunnen worden geloof ik dat de volgende regel over het algemeen wel waar bevonden zal worden: tijden waarin het overheersende wapen duur is of moeilijk te maken zullen neigen naar despotisme, terwijl wanneer het overheersende wapen goedkoop en eenvoudig is het gewone volk een kans heeft. Zo zijn bijvoorbeeld tanks, oorlogsschepen en bommenwerpers inherent tirannieke wapens, terwijl geweren, musketten, pijl-en-bogen en handgranaten inherent democratische wapens zijn. Een gecompliceerd wapen maakt de sterken sterker, terwijl een eenvoudig wapen - zo lang als er tenminste geen antwoord op bestaat - klauwen geeft aan de zwakken.

De grote eeuw van democratie en nationale zelfbeschikking was de eeuw van het musket en het geweer. Na de uitvinding van het vuursteengeweer, en voor de uitvinding van het slaghoedje, was het musket een tamelijk efficiënt wapen en tegelijkertijd zo eenvoudig dat het bijna overal vervaardigd kon worden. Zijn combinatie van kwaliteiten maakte het succes van de Franse en Amerikaanse revolutie mogelijk, en maakte van de volksopstand een meer serieuze onderneming dan die in onze eigen tijd zou kunnen zijn. Na het musket kwam de achterlader. Dit

was een verhoudingsgewijs complex ding, maar kon nog steeds in tientallen landen geproduceerd worden, en het was goedkoop, kon gemakkelijk gesmokkeld worden en was zuinig met ammunitie. Zelfs het meest achtergebleven land kon altijd nog wel op de een of andere manier aan geweren komen, met als gevolg dat Boeren, Bulgaren, Abyssijnen, Marokkanen - zelfs Tibetanen - aan een onafhankelijkheidsstrijd konden beginnen, soms met succes. Maar sedertdien heeft elke nieuwe ontwikkeling in militaire techniek de Staat bevoordeeld tegenover het individu, en het geïndustrialiseerde land tegenover het achtergebleven land. De macht concentreert zich op steeds minder punten. Al in 1939 waren er nog maar vijf staten in staat om op grote schaal oorlog te voeren, en nu zijn dat er nog maar drie - en in laatste instantie mogelijkerwijs slechts twee. Deze trend is al jaren duidelijk, en er werd zelfs al voor 1913 door een paar beschouwers op gewezen. Het enige dat het zou kunnen omkeren is de ontdekking van een wapen - of, om het wat breder te stellen, een gevechtsmethode - die niet afhankelijk is van enorme industriële concentraties.

Uit verschillende symptomen kan men afleiden dat de Russen het geheim om de atoombom te maken nog niet bezitten; anderzijds lijkt men het erover eens te zijn dat ze het binnen enkele jaren zullen hebben. Wij hebben dus het perspectief voor ons van twee of drie monsterlijke superstaten, elk in het bezit van een wapen waarmee binnen enkele seconden miljoenen mensen kunnen worden uitgeschakeld, en samen verdelen zij de wereld. Men heeft nogal overhaast aangenomen dat dit grotere en bloediger oorlogen zal betekenen, en misschien zelfs het feitelijke einde van de technologische beschaving. Maar veronderstel nu eens - en dit is welbeschouwd de meest waarschijnlijke ontwikkeling - dat de overlevende grootmachten de stille overeenkomst maken om de atoombom nooit tegen elkaar te zullen gebruiken? Veronderstel eens, dat ze hem alleen maar gebruiken, of de dreiging ervan, tegen mensen die niets kunnen terug doen? In dat geval zijn we weer terug bij het uitgangspunt, met dit enige verschil dat de macht in nog minder handen is geconcentreerd en dat het uitzicht voor onderworpen individuen en onderdrukte klassen nog hopelozer is.

Toen James Burnham *The Managerial Revolution* schreef kwam het veel Amerikanen waarschijnlijk voor dat Duitsland ten slotte in Europa de oorlog zou winnen, en het lag daarom in de rede om aan te nemen dat Duitsland en niet Rusland het Europees-Aziatische gebied zou gaan domineren terwijl Japan meester zou blijven over Oost-Azië. Dit was een misrekening, maar het doet geen afbreuk aan waar het nu om gaat. Burnham's geografische voorstelling van de nieuwe wereld is immers correct gebleken. Steeds duidelijker wordt de oppervlakte van de wereld verdeeld in drie grote rijken, elk op zichzelf staand en afgesloten van contact met de buitenwereld, en elk van hen onder bestuur van een, in welke vermomming dan ook, door zichzelf gekozen oligarchie. Het geharrewar over waar de grenzen getrokken moeten worden is nog aan de gang, en dat zal ook nog wel enkele jaren doorgaan, en de derde van de drie superstaten - Oost-Azië, gedomineerd door China - bestaat nog wel meer in aanleg dan feitelijk, maar de algemene tendens is onmiskenbaar en alle wetenschappelijke ontdekkingen van de laatste jaren hebben die alleen maar versneld.

Men heeft ons ooit wijsgemaakt dat het vliegtuig ‘het einde van de grenzen’ zou betekenen; in feite is het eerst sinds het vliegtuig een serieus wapen is geworden dat de grenzen definitief onoverschrijdbaar zijn geworden. Van de radio werd ooit verwacht dat het begrip tussen de staten en de internationale samenwerking er door bevorderd zouden worden; het is er op uitgedraaid dat het een middel werd om de ene staat van de andere te isoleren. De atoombom zou dit proces kunnen voltooien door de uitgebuite klassen en individuen van elke mogelijkheid tot opstand te beroven, en tegelijkertijd zouden de bezitters van de atoombom op een basis van militaire gelijk-

vervolg op pag. 58

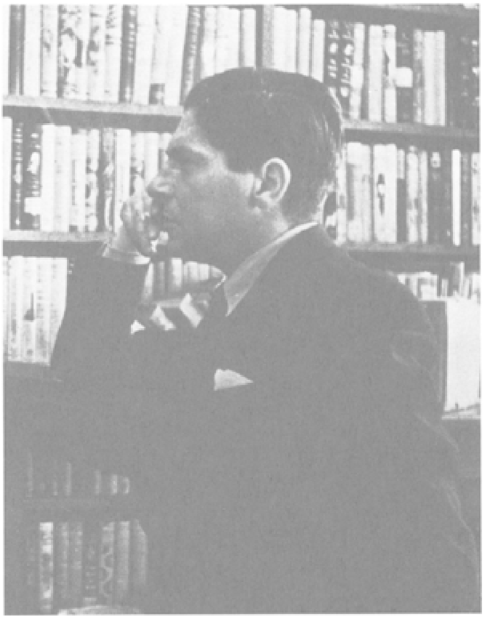
George Orwell
Arthur Koestler

Een treffend kenmerk van de Engelse literatuur van deze eeuw is de mate waarin zij wordt gedomineerd door buitenlanders - Conrad bijvoorbeeld, en Henry James, Shaw, Joyce, Yeats, Pound en Eliot. Maar toch zul je zien, als je hier een zaak van nationaal prestige van wilt maken en je bekijkt onze verdiensten in de verschillende takken van literatuur, dat Engeland over het algemeen nog een tamelijk goede beurt maakt maar met uitzondering van wat je grofweg het politieke schrijven of de pamfletkunst zou kunnen noemen. Ik bedoel hiermee die speciale soort van letterkunde die is opgekomen uit de Europese politieke strijd sinds de opkomst van het Fascisme. Onder deze noemer kunnen romans, autobiografieën, 'reportages', sociologische verhandelingen en zuivere pamfletten allemaal samengenomen worden in deze zin dat ze dezelfde oorsprong hebben en in grote mate dezelfde emotionele atmosfeer ademen.

Enkele van de meest voortreffelijke figuren in deze school van schrijvers zijn Silone, Malraux, Salvemini, Borkenau, Victor Serge en Koestler zelf. Sommigen van deze auteurs gaan uit van de verbeelding, anderen weer niet, maar ze stemmen allemaal hierin overeen dat ze proberen om contemporaine geschiedenis te schrijven, maar dan de *onofficiële* geschiedenis, de soort geschiedenis die in de schoolboeken genegeerd wordt en waarover in de kranten wordt gelogen. Ze stemmen ook hierin overeen dat ze allemaal van het vasteland van Europa komen. Het is misschien wat overdreven, maar dan vast toch ook weer niet zo heel erg, om te zeggen dat als er in dit land een boek over totalitarisme verschijnt dat zes maanden na publicatie nog steeds de moeite van het lezen waard lijkt, dat zo'n boek dan vertaald is uit een vreemde taal. De laatste tien jaar hebben de Engelse schrijvers weliswaar een geweldige vloed politieke literatuur afgescheiden, maar daarbij was bijna niets van esthetische waarde en ook maar heel weinig van historische waarde. The Left Book Club, om maar iets te noemen, loopt nu al sinds 1936, maar van hoeveel van de door hen gekozen boeken kun je je tenminste de titel nog herinneren? Nazi-Duitsland, Sovjet-Rusland, Spanje, Abyssinië, Oostenrijk, Tsjechoslowakije - het enige dat deze en verwante onderwerpen in Engeland hebben opgeleverd zijn gladde reportages en oneerlijke pamfletten waarin een verzwolgen maar halfverteerde propaganda wordt opgespuwd, en verder dan een enkel betrouwbaar reisgidsje en studieboek. Er is niets dat lijkt op bijvoorbeeld *Fontamara* of *Darkness at Noon*, omdat er bijna geen enkele Engelse schrijver is die het totalitarisme ook van binnen heen leren kennen. Gedurende de laatste tien jaar zijn er op het Europese continent dingen gebeurd met de middenklasse die in Engeland niet eens de arbeidersklasse overkomen. De meesten van de Europese schrijvers die ik hierboven noemde en tientallen anderen met hen hebben de wet moeten overtreden om hoe dan ook in de politiek betrokken te raken: sommigen van hen hebben bommen gegooid en op straat gevochten, en heel veel hebben in de gevangenis of het concentratiekamp gezeten of zijn de grens over gevlucht onder valse naam en met een vals paspoort. Men kan zich, zeg maar professor Laski, helemaal niet meer voorstellen als deelnemer aan dat soort activiteiten. Om die reden mist Engeland wat je de concentratiekampliteratuur zou kunnen noemen. De speciale wereld van geheime politie, censuur op de meningsuiting, marteling en schijnprocessen is natuurlijk wel bekend en wordt tot op zekere hoogte ook wel afgekeurd, maar zij heeft toch maar heel weinig emotionele uitwerking gehad. Een gevolg hiervan is dat er in Engeland nauwelijks enige literatuur bestaat die uiting geeft aan desillusie ten aanzien van de Sovjet-Unie. Men treft de houding aan van onnozele afkeuring en ook die van

onkritische bewondering, maar daartussenin ligt bijna niets. De meningen over de Moskouse sabotageprocessen waren verdeeld, maar hoofdzakelijk verdeeld op het punt of de beschuldigden het nu gedaan hadden of niet. Heel weinig mensen hebben ingezien dat de processen, gerechtvaardigd of niet, een onuitsprekelijke verschrikking waren. En de Engelse afkeuring van de Nazi-razernij was ook al zo inwerkelijk, een kraantje dat open en dicht werd gedraaid al naar gelang het 't politieke opportunisme uitkwam. Om dergelijke zaken te kunnen begrijpen moet men zich in het slachtoffer kunnen inleven, en het zou dus voor een Engelsman even onwaarschijnlijk zijn dat hij *Darkness at Noon* schreef als voor een slavenhandelaar om *De Negerhut van Oom Tom* te schrijven.

Koestler's publikaties concentreren zich in wezen rond de Moskouse processen. Zijn voornaamste thema is de verwording van revoluties ten gevolge van de corrumperende uitwerking van macht, maar daarbij heeft het bijzondere karakter van Stalin's dictatuur hem teruggebracht naar een positie die niet meer zo heel ver verwijderd is van het pessimistisch Conservatisme. Ik weet niet hoeveel boeken hij in totaal geschreven heeft; als Hongaar schreef hij zijn vroegere boeken in het Duits, en vijf van zijn boeken zijn in Engeland uitgebracht: *Spanish Testament, The Gladiators, Darkness at Noon, Scum of the Earth*, en *Arrival and Departure.* Al deze boeken hebben een gelijk onderwerp, en geen ervan ontkomt voor langer dan een paar pagina's aan de nachtmerrie-achtige atmosfeer. Bij drie van deze vijf boeken vindt de handeling geheel of grotendeels plaats in de gevangenis.



Arthur Koestler

In de eerste maanden van de Spaanse Burgeroorlog was Koestler correspondent van de News Chronicle in Spanje, en in het begin van 1937, toen de fascisten Malaga bezetten, werd hij gevangen genomen. Hij werd bijna op staande voet neergeschoten, bracht vervolgens enkele maanden in gevangenschap door in een fort waarbij hij elke nacht het razende

geweervuur hoorde waarmee onophoudelijk groepen republikeinen werden geëxecuteerd, en verkeerde daarbij meestentijds zelf ook in acuut gevaar te worden geëxecuteerd. Dit was niet een toevallig avontuur dat 'iedereen had kunnen overkomen', maar sloot helemaal aan bij Koestler's levensstijl. Een politiek niet geïnteresseerde persoon zou in die tijd niet in Spanje zijn geweest, een iets voorzichtiger waarnemer zou Malaga verlaten hebben voor de aankomst van de fascisten, en een Britse of Amerikaanse journalist zou met meer consideratie behandeld zijn. Het boek dat Koestler hierover schreef kent zeker opmerkelijke passages, maar daar staat tegenover dat het, nog afgezien van het fragmentarische karakter dat gebruikelijk is bij reportages, op sommige plaatsen bepaald onjuist is. In de gevangenisscènes roept Koestler met veel succes de nachtmerrie-achtige atmosfeer op waar hij, om zo te zeggen, patent op heeft, maar de rest van het boek is te veel gekleurd door de toenmalige orthodoxie van het Volksfront. Van een of twee passages zou je zelfs haast gaan denken dat ze speciaal uitgedokterd zijn met het oog op het streven van de Left Book Club. Koestler was in die tijd of althans tot kort daarvoor nog lid van de Communistische Partij, en de complexe politieke situatie van de Burgeroorlog maakte het voor elke communist onmogelijk om eerlijk over de interne strijd binnen de regering te schrijven. Vanaf 1933 en daarna heeft bijna de hele linkervleugel zich er aan bezondigd dat men anti-fascistisch wilde zijn zonder anti-totalitaristisch te zijn. Koestler wist dit al in 1937, maar hij voelde zich niet vrij om het ook te zeggen. Hij kwam veel dichter bij deze uitspraak - in feite deed hij die ook, hoewel hij daarvoor een masker opzette - in zijn volgende boek, *The Gladiators*, dat een jaar voor de oorlog werd uitgebracht en dat om de een of andere reden heel weinig aandacht kreeg.

The Gladiators is in verschillende opzichten een onbevredigend boek. Het gaat over Spartacus, de Thracische gladiator die een slavenopstand opzette in het Italië van rond 65 voor Christus, en elk boek over zo'n onderwerp is bij voorbaat al gehandicapped door de onvermijdelijke vergelijking met *Salammbô.* In deze tijd zou het niet mogelijk zijn om een boek als *Salammbô* te schrijven, ook al heb je het talent. Het geweldige van *Salammbô*, belangrijker nog dan al zijn fysieke details, is de uiterste meedogenloosheid van het boek. Flaubert kon zich in de ijzige wreedheid van de oudheid indenken omdat men in het midden van de negentiende eeuw daarvoor nog de geestelijke rust had. Men had de tijd om het verleden in te gaan. Tegenwoordig zijn het heden en de toekomst te angstaanjagend om er ook maar een ogenblik aan te kunnen ontsnappen, en als men zich al om het verleden bekommert dan is dat alleen maar om daarin moderne betekenissen te vinden. Koestler maakt van Spartacus een allegorische figuur, een primitieve versie van de proletarische dictator. Waar Flaubert in staat is geweest, door een niet aflatende inspanning van de verbeelding, om zijn lijfeigenen werkelijk voor-christelijk te laten zijn, daar is Spartacus een opgedirkt modern individu. Dit zou nog niet zo erg zijn geweest als Koestler zich maarten volle van de betekenis van zijn allegorie bewust was. Revoluties lopen altijd mis - dat is het hoofdthema. Maar op de vraag *waarom* ze mislopen laat Koestler het afweten, zijn onzekerheid sluipt het verhaal binnen en dit maakt de centrale figuren raadselachtig en onwerkelijk.

Een aantal jaren achtereen blijven de opstandige slaven onveranderlijk succesvol. Hun getal groeit aan tot honderdduizend, ze stropen grote delen van Zuid-Italië af, ze verslaan de ene strafexpeditie na de andere, ze worden bondgenoot van de piraten die in die tijd de Middellandse Zee beheersten, en ten slotte gaan ze aan het werk om een eigen stad te bouwen, een stad die de naam 'City of the Sun' zal dragen. In deze stad zal elk menselijk wezen vrij en aan alle anderen gelijk zijn, en bovendien zal hij er gelukkig zijn: geen slavernij meer, geen honger, geen onrecht,

geen afranselingen, geen executies. Het is de droom van de rechtvaardige maatschappij die de menselijke verbeelding onvermoeibaar en door alle tijden heen schijnt te achtervolgen, of deze nu het Koninkrijk der Hemelen of de klasseloze maatschappij genoemd wordt, of ook wanneer deze wordt gedacht als de Gouden Eeuw die eens, in een ver verleden, heeft bestaan en waaruit wij zijn gedegenereerd. Onnodig te zeggen dat de slaven er niet in zijn geslaagd dit tot stand te brengen. Zij hebben zich nog niet in een gemeenschap verenigd of hun manier van leven wordt al gekenmerkt door onrecht, zwaar werk en angst, net zo goed als in elke andere samenlevingsvorm. Zelfs het kruis, symbool van slavernij, moet opnieuw worden ingesteld voor de bestraffing van misdadigers. Het keerpunt wordt bereikt wanneer Spartacus zich genoodzaakt ziet om twintig van zijn oudste en meest getrouwe volgelingen aan het kruis te laten slaan. Vanaf dat moment is de City of the Sun verdoemd, de slaven raken onderling verdeeld, gaan uit elkaar en worden stuk voor stuk uitgeroeid - de laatste vijftienduizend man worden in één keer gevangen genomen en gekruisigd.

De grootste zwakte van dit verhaal is dat de motieven van Spartacus nergens duidelijk worden gemaakt. De Romeinse rechtsgeleerde Fulvius, die zich bij de opstand heeft aangesloten en optreedt als kroniekschrijver, vertelt het bekende verhaal van het dilemma van doel en middelen. Je kunt niets bereiken tenzij je bereid bent om macht uit te oefenen en list toe te passen, maar zodra je dat doet perverteer je je oorspronkelijke doelen. Spartacus wordt echter noch voorgesteld als een machtswellusteling noch, aan de andere kant, als een ziener. Hij wordt gedreven door een obscure macht die hij niet begrijpt, en hij verkeert vaak in twijfel of het niet beter zou zijn om het hele avontuur maar op te geven en naar Alexandrië te vluchten nu het nog kan. In elk geval is het zo dat de slavenrepubliek eerder wordt ondermijnd door hedonisme dan door machtsstrijd. De slaven zijn niet tevreden met hun vrijheid omdat ze nog steeds moeten werken, en de uiteindelijke ineenstorting vindt plaats doordat de meer roerige en onbeschaafde slaven, in hoofdzaak Galliërs en Duitsers, doorgaan met zich als dieven te gedragen ook nadat de republiek is ingesteld. Dit zou heel wel een getrouw verslag van de gebeurtenissen kunnen zijn - men weet natuurlijk niet zo erg veel over de slavenopstanden uit de oudheid - maar als Koestler de City of the Sun laat verwoesten omdat de Galliër Crixus niet van plundering en verkrachting weerhouden kan worden, dan is hij blijven steken in twijfel tussen allegorie en geschiedenis. Als Spartacus het prototype van de moderne revolutionair moet voorstellen - en zo is hij kennelijk bedoeld - dan zou hij op het verkeerde spoor geraakt moeten zijn door de onmogelijkheid om macht met gerechtigheid te verenigen. Maar zoals het nu is, is hij een vrijwel passief figuur die eerder wordt gemanipuleerd dan zelf te handelen, en bij tijden is hij zeker niet overtuigend. Het verhaal is gedeeltelijk mislukt doordat het centrale probleem van de revolutie is vermeden of tenminste niet is opgelost.

In het volgende boek, Koestler's meesterwerk *Darkness at Noon*, wordt dit probleem opnieuw vermeden maar nu op een subtielere manier. Het verhaal wordt hierdoor nu echter niet bedorven, omdat het gaat over individuen en een psychologisch belang heeft. Het behandelt een moment uit een episode die maar al te bekend is. *Darkness at Noon* beschrijft de gevangenschap en dood van een bolsjewiek van het eerste uur, Rubashov, die, na eerst te hebben ontkend, uiteindelijk er toe overgaat misdaden te bekennen waarvan hij heel goed weet dat hij ze niet heeft begaan. De volwassenheid, de afwezigheid van verbazing of aan-de-kaak-stellerij, en ook de compassie en ironie waarmee het verhaal wordt verteld, wijzen allemaal op het voordeel van het vasteland te komen wanneer men een dergelijk thema behandelen wil. Waar een Engelse of Amerikaanse schrijver hier hooguit een polemische verhandeling van gemaakt zou kunnen hebben bereikt het boek nu de hoogte van een tragedie. Koestler heeft zijn materiaal volledig verwerkt en kan het nu behandelen op esthetisch niveau. Tegelijkertijd heeft zijn

behandeling ook een politieke implicatie die hier nog niet zo overheerst maar die in latere boeken wel wat zal gaan storen.

Het hele boek concentreert zich uiteraard op deze ene vraag: waarom bekende Rubashov? Hij is niet schuldig - dat wil zeggen, hij heeft zich nergens schuldig aan gemaakt behalve dan aan die essentiële misdaad om niet zo gesteld te zijn op het Stalin-regime. Het concrete verraad waaraan hij zou hebben meegewerkt is volstrekt imaginair. Hij is niet eens gemarteld, of in elk geval niet zo heel erg. Hij wordt afgemat door eenzaamheid, kiespijn, gebrek aan tabak, felle lampen die in zijn ogen schijnen en een onophoudelijk verhoor, maar dat alles is op zichzelf niet voldoende om er een geharde revolutionair mee klein te krijgen. Eerder hebben de Nazi's hem

erger behandeld zonder dat dit toen zijn weerstand brak. De bekentenissen die de Russische staatsprocessen kunnen opleveren laten drie verklaringen toe:

1. de beschuldigden waren schuldig;
2. ze werden gemarteld en misschien ook gechanteerd met dreigementen betreffende familie en vrienden;
3. ze werden bewogen door wanhoop, geestelijk faillissement en de gewoonte om loyaal te zijn aan de Partij.

Mogelijkheid 1 wordt uitgesloten door de bedoeling die Koestler heeft met *Darkness at Noon*, en hoewel dit niet de plaats is om in te gaan op de Russische zuiveringen moet ik toch even kwijt dat de weinige betrouwbare gegevens die erover bestaan alle suggereren dat de processen van de bolsjewieken schijnvertoningen waren. Wanneer men dus aanneemt dat de beschuldigden onschuldig waren - in elk geval onschuldig aan die bepaalde dingen die ze bekenden - dan ligt mogelijkheid 2 het meest voor de hand. Koestler houdt het echter op mogelijkheid 3, de mogelijkheid die ook wordt aangenomen door de trotskist Boris Souvarine in zijn pamflet *Cauchemar en U.R.S.S.* Rubashov bekent uiteindelijk omdat hij geen reden meer ziet om het niet te doen. Rechtvaardigheid en objectieve waarheid zijn begrippen die al lang geen betekenis meer voor hem hebben. Tientallen jaren is hij niets anders geweest dan een voortbrengsel van de Partij, en wat de Partij nu van hem vraagt is dat hij misdaden bekent die niet bestaan. Aan het einde, hoewel hij er eerst wel voor moest worden getreiterd en verzwakt, voelt hij zich zelfs wel een klein beetje trots op zijn beslissing om te bekennen. Hij voelt zich superieur aan de ellendige tsaristische officier die in de aangrenzende cel zit en die met Rubashov kan praten door op de muur te kloppen. De tsaristische officier is geschokt als hij verneemt dat Rubashov van plan is om te capituleren. Zoals hij het ziet, vanuit zijn 'bourgois' gezichtspunt, behoort men voet bij stuk te houden, zelfs al is men bolsjewiek. Eer, zegt hij, bestaat in het doen van wat je denkt dat goed is. 'Eer is een mooi ding maar je moet je er niet te druk om hoeven maken', klopt Rubashov terug, en met een zekere voldoening bedenkt hij dat hij met zijn knijpbril klopt terwijl de ander, overblijfsel uit het verleden, zijn monocle gebruikt. Net als Bukharin kijkt Rubashov uit op een zwarte duisternis. Wat is er daarbuiten, om wille van welke code, loyaliteit, notie van goed en kwaad zou hij de Partij kunnen trotseren en verdere marteling kunnen verduren? Hij is niet slechts alleen, hij is ook uitgehold. Hij heeft ergere misdaden begaan dan die welke hem nu ten laste wordt gelegd. Als geheim afgezant van de Partei in Nazi-Duitsland heeft hij zich bijvoorbeeld van ongehoorzame helpers ontdaan door ze aan de Gestapo te verraden. Het is vreemd, maar als hij al enige innerlijke kracht heeft waaruit hij zou kunnen putten, dan is het die van de herinnering aan zijn jongensjaren, als zoon van een landeigenaar. Wanneer hij dan van achteren wordt neergeschoten is het laatste dat hij zich herinnert de bladeren van de populieren op de bezitting van zijn vader. Rubashov behoort tot de oudere generatie van bolsjewieken die bij de zuiveringen grotendeels is uitgebannen. Hij heeft zin voor kunst en literatuur, en ook voor de wereld buiten Rusland. Hij staat in scherp contrast met Gletkin, de jonge G.P.U.-er die het verhoor leidt, een typisch partijmannetje dat zich nooit iets afvraagt en dat niet de minste scrupules heeft, een wandelende grammofoon. Anders dan voor deze Gletkin is voor Rubashov de Revolutie niet het begin van alles. Zijn geest was geen onbeschreven vel meer toen de Partij er bezit van nam. Zijn superioriteit ten opzichte van de ander is in laatste instantie terug te leiden tot zijn bourgois afkomst.

Ik denk niet dat men kan volhouden dat *Darkness at Noon* zomaar een verhaal is over de avonturen van een verzonnen individu. Het is duidelijk een politiek boek,

het is gebaseerd op de geschiedenis en biedt een interpretatie van omstreden gebeurtenissen. Rubashov zou je Trotsky kunnen noemen en Bukharin Rakovsky of een ander betrekkelijk beschaafd figuur uit de kring bolsjewieken van het eerste uur. Als je over de Moskouse processen schrijft kun je niet om de vraag heen ‘Waarom hebben de beschuldigden bekend?’, en het antwoord is een politieke keuze. Koestler antwoordt, inderdaad: ‘Omdat deze mensen verpest waren door de Revolutie die ze dienden’, en daarmee komt hij in de buurt van de opvatting dat revoluties van nature slecht zijn. Als men aanneemt dat de beschuldigden van de Moskouse processen gedwongen werden om te bekennen door middel van een of andere vorm van terreur, dan zegt men immers niet meer dan dat een bepaald stel revolutionaire leiders van de goede weg is afgeraakt. De schuld ligt bij het individu, niet bij de situatie. Koestler's boek daarentegen impliceert dat Rubashov, als hij de macht had gehad, niets beter zou zijn geweest dan Gletkin, of liever: alleen maar beter in deze zin dat hij nog een gedeeltelijk pre-revolutionair voorkomen zou hebben. Revolutie, schijnt Koestler te zeggen, is een corrumperend proces. Als je werkelijk aan de Revolutie meedoet moet je wel eindigen als ofwel Rubashov of Gletkin. Maar het is niet alleen zo dat ‘macht corrumpeert’: de manieren om macht te verwerven doen dat ook. Om die reden leiden alle pogingen om de maatschappij met gewelddadige middelen te veroveren naar de kelders van de O.G.P.U., op dezelfde manier zoals Lenin naar Stalin leidt en zelf op Stalin zou zijn gaan lijken als hij langer was blijven leven.

Koestler zegt dit allemaal uiteraard niet expliciet, en misschien is hij er zich zelfs wel helemaal niet bewust van. Hij schrijft over duisternis, maar over een duisternis tijdens wat een klaarlichte dag had moeten zijn. Soms heeft hij ook het gevoel dat het allemaal anders had kunnen verlopen. De notie dat die of die ‘verraad’ heeft gepleegd, dat de zaak alleen maar mis is gelopen door individuele verdorvenheid vind je voortdurend terug in het denken van de linkervleugel. Later, in *Arrival and Departure*, sluit Koestler zich nog veel nauwer aan bij het anti-revolutionaire standpunt, maar tussen deze twee boeken in staat nog een ander boek, *Scum of the Earth*, een strikt autobiografisch werk dat slechts indirect betrekking heeft op de problematiek die in *Darkness at Noon* naar voren wordt gebracht. Overeenkomstig zijn levensstijl was Koestler bij het uitbreken van de oorlog in Frankrijk opgepakt en werd hij, als vreemdeling en bekend anti-fascist, prompt gearresteerd en ingesloten door de regering Daladier. De eerste negen maanden van de oorlog bracht hij grotendeels in een gevangenkamp door. Daarna, tijdens de ineenstorting van Frankrijk, ontsnapte hij en wist hij langs slinkse wegen naar Engeland te ontkomen waar hij als bondgenoot van de vijand opnieuw gevangen werd gezet. Ditmaal kwam hij echter snel vrij. Het boek is een waardevol stuk reportage, en samen met nog een paar andere stukken eerlijk proza die in de tijd van het grote debakel geschreven zijn vormt het een herinnering aan de diepte waarin de bourgois-democratie kan afglijden. Op dit ogenblik - Frankrijk is net bevrijd en de heksenjacht op collaborateurs is in volle gang - willen wij maar al te graag vergeten dat in 1940 verschillende waarnemers ter plaatse hebben opgemerkt dat ongeveer veertig procent van de Franse bevolking ofwel actief pro-Duitsland was ofwel volstrekt apathisch. Waarheidsgetrouwe oorlogsboeken zijn nooit acceptabel voor mensen die zelf niet gevochten hebben, en Koestler's boek had dan ook niet zo'n goede ontvangst. Niemand komt er in dit boek goed vanaf: noch de bourgois politici, wier opvatting van een anti-fascistische oorlog neerkwam op het gevangen zetten van elke linksdenkende persoon die ze maar te pakken konden krijgen, noch de Franse communisten die deden wat ze konden om de Franse oorlogsinspanningen te saboteren en zo een pro-Nazi effect hadden, noch het gewone volk dat met evenveel gemak achter een charlatan als Doriot aanliep als achter verantwoordelijke leiders. Koestler neemt een paar ongelooflijke gesprekken op die hij had met mede-slachtoffers in het concentratiekamp en voegt daaraan toe dat hij, zomin als

de meeste middleclass socialisten en communisten, ooit in contact was gekomen met het werkelijke proletariaat, alleen maar met de ontwikkelde minderheid. Hij trekt deze pessimistische conclusie: ‘Zonder ontwikkeling van de massa, geen sociale vooruitgang; zonder sociale vooruitgang, geen ontwikkeling van de massa.’ In *Scum of the Earth* houdt Koestler op het gewone volk te idealiseren. Hij heeft zich van het stalinisme afgekeerd, maar trotskist is hij ook niet. Hierdoor is het boek reëel verbonden met *Arrival and Departure*, waarin wat men gewoonlijk de revolutionaire visie noemt wordt opgegeven, misschien wel voorgoed.

Arrival and Departure is geen bevredigend boek. De pretentie dat het een roman zou zijn is wel erg doorzichtig; in feite is het een verhandeling met de bedoeling om te laten zien dat het revolutionaire geloof een rationalisatie is van neurotische impulsen. Met een wel heel krasse symmetrie begint en ein-

digt het boek met dezelfde handeling: een sprong in een vreemd land. Een jonge ex-communist die uit Hongarije is ontsnapt stapt aan wal in Portugal waar hij in Britse dienst hoopt te treden, op dat moment de enige strijdmacht die tegen Duitsland vecht. Zijn enthousiasme wordt echter wat bekoeld door het feit dat het Britse consulaat niet in hem is geïnteresseerd en hem enkele maanden negeert, een periode waarin zijn geld op raakt en andere, meer uitgekookte vluchtelingen naar Amerika uitwijken.

Hij wordt achtereenvolgens in verzoeking gebracht door de Wereld in de gedaante van een Nazi-propagandist, het Vlees in de gedaante van een Frans meisje, en ten slotte, na een zenuwinstorting, door de Duivel in de gedaante van een psycho-analist. Deze laatste trekt uit hem het feit dat zijn revolutionaire elan niet gebaseerd is op enig werkelijk geloof in de historische noodzakelijkheid van revoluties maar op een ziekelijk schuldcomplex dat is voortgekomen uit een poging tijdens zijn vroege kinderjaren om zijn broertje, een baby nog, de ogen uit te steken. Tegen de tijd dat hij in de gelegenheid komt om zich bij de geallieerden aan te sluiten is hij alle reden om dat te willen kwijtgeraakt, en juist op het moment dat hij op het punt staat naar Amerika te vertrekken raakt hij opnieuw in de greep van zijn irrationele impulsen. Het is met hem eenvoudig zo gesteld dat hij niet meer met vechten kan ophouden. Als het boek eindigt zweeft hij aan een parachute boven het landschap van zijn geboorteland waar hij als geheim agent in Britse dienst gaat werken.

Als politieke uiteenzetting (en het boek is niet veel meer dan dat) is dit onvoldoende. Het is uiteraard in veel gevallen waar, en misschien zelfs wel in alle gevallen, dat revolutionaire activiteit voortkomt uit persoonlijke onaangepastheid. Zij die de maatschappij bestrijden zijn over het algemeen degenen die reden hebben om een afkeer van haar te hebben, terwijl gewone, gezonde mensen zich even weinig door geweld en illegaliteit voelen aangetrokken als door oorlog. De jonge Nazi in *Arrival and Departure* maakt de indringende opmerking dat je alleen al aan de lelijkheid van de vrouwen kunt zien dat er iets mis is met de linkse beweging. Maar dit raakt de socialistische zaak in laatste instantie niet. Acties hebben gevolgen, ongeacht hun motieven. De uiteindelijke motieven van Marx kunnen heel wel afgunst en wrok zijn geweest, maar dat bewijst nog niet dat zijn conclusies onjuist zijn. Door de held van *Arrival and Departure* zijn laatste beslissing te laten nemen vanuit het zuivere instinct om actie en gevaar niet uit de weg te gaan, laat Koestler hem lijden aan een plotseling verstandsverlies. Met een geschiedenis als de zijne achter zich zou hij in staat moeten zijn in te zien dat bepaalde dingen eenvoudig gedaan moeten worden, of onze redenen om ze te doen nu ‘goed’ zijn of ‘slecht’. De geschiedenis moet een zekere loop nemen, ook al moet zij in die loop gedwongen worden door neurotici. In *Arrival and Departure* worden de idolen van Peter de een na de ander aan de kant gezet. De Russische revolutie is gedegenereerd, Engeland, gesymboliseerd door de oude consul met de jichtige vingers is al niet veel beter, en het internationale klassebewuste proletariaat is een mythe. Maar de conclusie (omdat, in laatste instantie, Koestler en zijn held de oorlog ‘ondersteunen’) moet zijn dat je te bevrijden van Hitler nog steeds een doel is dat de moeite waard is, een noodzakelijke schoonmaak waarbij persoonlijke motieven eigenlijk niet ter zake zijn.

Om een rationele politieke beslissing te nemen moet men een voorstelling van de toekomst hebben. Koestler lijkt er vooralsnog geen te hebben, of liever gezegd het lijkt alsof hij er twee heeft die elkaar opheffen. Als uiteindelijk doel gelooft hij in het paradijs op aarde, de ‘Sun State’ die de gladiatoren wilden vestigen en die al honderden jaren de verbeelding van socialisten, anarchisten en religieuze vrijdenkers achtervolgt. Maar zijn intelligentie zegt hem ook dat het paradijs op aarde telkens weer terugwijkt tot achter de horizon, en dat wat feitelijk voor ons ligt bestaat uit

bloedvergieten, tirannie en gebrek. Onlangs beschreef hij zichzelf als een 'korte termijn-pessimist'. Geen enkele soort verschrikking zal ons bespaard blijven, maar op de een of andere manier komt alles ten slotte goed. Deze visie wint waarschijnlijk veld onder denkende mensen: zij komt voort uit de zeer grote moeilijkheid die ontstaat wanneer men aan de ene kant het orthodoxe religieuze geloof overboord heeft gezet en men niet meer accepteert dat het leven op aarde inherent miserabel is, terwijl men zich tegelijkertijd realiseert dat het leefbaar maken van het leven een veel groter probleem is dan het tot kort geleden leek. Sinds ongeveer 1930 heeft de wereld geen enkele reden gegeven voor wat voor optimisme dan ook. Er is niets te verwachten dan een afgrond van leugens, haat, wreedheid en onwetendheid, en achter de huidige problemen schuilen nog veel grotere die nog maar net hun intrede doen in het Europese denken. Het is heel goed mogelijk dat de voornaamste problemen van de mensheid *nooit* zullen worden opgelost. Maar dat is tevens ondenkbaar! Wie zou het bestaan om naar de wereld van vandaag te kijken en bij zichzelf te zeggen: 'zo zal het altijd zijn: zelfs over een miljoen jaren zal er nog geen merkbare verbetering bereikt zijn'? Op deze manier ontstaat hetquasi-mys-tieke geloof dat er voor het heden geen remedie bestaat - elke politieke actie is zinloos - maar dat ergens in de ruimte en tijd het menselijke leven niet langer meer het ellendige, brute gegeven zal zijn dat het nu is.

De enige gemakkelijke uitweg is die van de religieuze gelovige, die dit leven enkel ziet als een voorbereiding op een volgend. Er zijn echter nog maar weinig denkende mensen die in een leven na de dood geloven, en hun aantal neemt waarschijnlijk nog af. De christelijke kerken zouden zich, wanneer hun economische basis zou wegvallen, waarschijnlijk niet in stand kunnen houden op grond van hun feitelijke merites. Het werkelijke probleem bestaat hierin hoe de religieuze instelling gered kan worden terwijl men de dood als eindpunt heeft geaccepteerd. De mens kan alleen maar dan gelukkig zijn wanneer hij niet aanneemt dat het doel van het leven erin bestaat gelukkig te zijn. Het is echter hoogst onwaarschijnlijk dat Koestler dit zou accepteren. Men ziet een duidelijk afgetekende hedonistische stroom in zijn werk, en het feit dat hij er niet in geslaagd is om, na het kappen met het stalinisme, een politieke stelling in te nemen is hiervan een gevolg.

De Russische revolutie, de centrale gebeurtenis in Koestler's leven, begon met hooggespannen verwachtingen. Men is het nu alweer vergeten, maar nog maar een kwart eeuw geleden vertrouwde men er in alle redelijkheid op dat de Russische revolutie zou uitlopen op Utopia. Dit is duidelijk niet gebeurd. Koestler is te zeer bij de tijd om dit niet te zien, en ook te gevoelig om zich niet het oorspronkelijke doel te herinneren. Bovendien kan hij, vanuit zijn continentaalse gezichtspunt, zaken als zuiveringen en massadeportaties zien zoals ze zijn en kijkt hij er niet naar door het verkeerde eind van de telescoop, zoals Shaw, of Laski. Daarom komt hij tot deze conclusie: dit is nu waar revoluties op uitlopen. Er zit niets anders op dan 'korte termijn-pessimist' te zijn, i.c. je buiten de politiek te houden, een soort oase te maken waarbinnen jij en je vrienden gezond kunnen blijven, en maar te hopen dat de zaken er over honderd jaar op de een of andere manier beter voor zullen staan. Hieraan ten grondslag ligt het hedonisme, wat hem er toe brengt om het paradijs op aarde als wenselijk te beschouwen. Maar misschien, of het nu wenselijk is of niet, is het wel niet mogelijk. Misschien is een zekere mate van lijden wel onlosmakelijk met het menselijk leven verbonden, misschien is de menselijke keuze wel altijd een keuze tussen verschillende kwaden, misschien zelfs is het doel van het socialisme wel niet om de wereld perfect te maken maar om haar wat beter te maken. Alle revoluties zijn mislukkingen, maar ze zijn niet allemaal dezelfde mislukking. Het is door zijn onwilligheid om dit te erkennen dat Koestler's denken tijdelijk op een doodlopend spoor is terecht gekomen en dat maakt dat *Arrival and Departure* een oppervlakkig boek lijkt in vergelijking met zijn vroegere werk.

(sept. 1944)
Vertaling: Thomas Rosenboom

George Orwell
'Wij' van Zamjatin

Pas verschillende jaren nadat ik er over hoorde heb ik uiteindelijk de hand weten te leggen op een exemplaar van *Wij* van Zamjatin, één van de literaire curiositeiten van deze tijd van boekverbrandingen. Ik heb Gleb Struve's *Vijfentwintig jaar Sovjet-Russische literatuur* er op nageslagen en nu lijkt mij dat deze de geschiedenis ervan geweest moet zijn:

Zamjatin, gestorven in Parijs in 1937, was een Russische romancier en criticus die, zowel voor als na de Revolutie, een aantal boeken publiceerde. *Wij* is geschreven rond 1923, en hoewel het niet over Rusland gaat en niet direct in verband staat met de politiek van die tijd - het is een fantasie die in de zesentwintigste eeuw na Christus speelt - werd de publicatie geweigerd op grond van ideologische onwenselijkheid. Een exemplaar van het manuscript werd het land uit gesmokkeld, waarna het boek verscheen in Engelse, Franse en Tsjechische vertalingen, maar nooit in het Russisch. Ik heb nooit een exemplaar van de Engelse vertaling, die in de V.S. werd uitgebracht, kunnen achterhalen, maar exemplaren van de Franse vertaling (de titel is *Nous Autres*) zijn nog wel voorhanden en het is me nu eindelijk gelukt om er een te lenen. Voor zover ik het kan beoordelen is het niet een boek van de eerste rang maar het is zeker een bijzonder boek, en het wekt verbazing dat geen enkele Engelse uitgever ondernemend genoeg is geweest om het opnieuw uit te geven.

Hoewel er volgens mij nog nooit op is gewezen, is het meest opvallende van *Wij* het feit dat Aldous Huxley's *Brave New World* ervan moet zijn afgeleid. Beide boeken gaan over de opstand van de primitieve menselijke geest tegen een gerationaliseerde, gemechaniseerde, pijnloze wereld, en beide verhalen worden verondersteld plaats te vinden over ongeveer zeshonderd jaar. De sfeer van de twee boeken komt overeen en grof gezegd is het dezelfde soort van maatschappij die beschreven wordt, hoewel Huxley in zijn boek minder politiek bewustzijn toont en hij meer beïnvloed is door recente biologische en psychologische theorieën.

In Zamjatin's voorstelling van de zesentwintigste eeuw hebben de bewoners van Utopia hun individualiteit zo totaal verloren dat ze alleen nog maar te herkennen zijn aan hun nummers. Ze wonen in glazen huizen, zodat de staatspolitie, de 'Bewakers' genoemd, gemakkelijker toezicht op ze kan houden (dit is allemaal geschreven voor de uitvinding van de televisie). Ze dragen allemaal identieke uniformen en een menselijk wezen wordt meestal aangeduid als 'een nummer' of 'een unif' (uniform). Ze leven op synthetisch voedsel en het is hun gebruikelijke recreatie om in rijen van vierte marcheren terwijl uit de luidsprekers het volkslied van de Enige Staat klinkt. Op gezette tijden is het ze toegestaan om voor één uur de gordijnen in hun glazen appartementen dicht te doen, het zogenoemde sexuurtje. Het huwelijk bestaat uiteraard niet, hoewel het sexleven toch ook niet helemaal promiscue is. Voor het bedrijven van de liefde heeft iedereen een soort couponboekje met roze bonnen, en de partner met wie zo'n toegewezen sexuurtje wordt doorgebracht tekent het strookje. De Enige Staat wordt geregeerd door een persoon die bekend staat als De Weldoener en die jaarlijks door de hele bevolking herkozen wordt, waarbij de stemming altijd unaniem is. Het leidende principe van de Staat is dat geluk en vrijheid onverenigbaar zijn. In de Hof van Eden was de mens gelukkig, maar in zijn dwaasheid vroeg hij om vrijheid en werd hij de wildernis ingedreven. De Enige Staat heeft nu zijn vrijheid weer afgenomen en zijn geluk is hersteld.

Tot zover is de gelijkenis met *Brave New World* treffend. Maar hoewel Zamjatin's boek minder goed in elkaar zit - het heeft een tamelijk zwakke en episodische plot die te gecompliceerd is om kort samen te vatten - heeft het een politieke betekenis

die in het andere boek ontbreekt. In Huxley's boek is het probleem van de ‘menselijke natuur’ in zekere zin opgelost, omdat aangenomen wordt dat door prenatale behandeling, drugs en hypnotische suggestie het menselijk wezen op elke gewenste manier gespecialiseerd kan worden. Een eersteklas wetenschapper is even gemakkelijk gemaakt als een achterlijke idioot; in beide gevallen wordt met de rudimenten van primitieve instincten, zoals moederlijke gevoelens en het verlangen naar vrijheid, zonder problemen afgedaan. Er wordt echter geen duidelijke reden gegeven waarom de maatschappij juist zó, op die ingewikkelde manier als beschreven, gelaagd zou moeten zijn. Het doel daarvan is niet economische uitbuiting, maar het verlangen te tiranniseren en domineren schijnt evenmin een motief te zijn. Er is geen machtswellust, geen sadisme, er is in het geheel geen hardvochtigheid. De mensen aan de top hebben geen sterk motief om aan de top te blijven, en hoewel iedereen op een wezenloze manier gelukkig is is het leven zo doelloos geworden dat het moeilijk te geloven valt dat zo'n maatschappij zou kunnen voortduren.

Over het algemeen genomen sluit het boek van Zamjatin nauwer aan bij onze eigen situatie. Ondanks de opvoeding en de waakzaamheid van de Bewakers bestaan er nog steeds traditionele menselijke instincten. De verteller van het verhaal, D-503, die, hoewel een begaafd ingenieur, een armzalig type is, een soort Utopische Jan met de Pet, wordt voortdurend met afschuw vervuld van de atavistische impulsen die hem aangrijpen. Hij wordt verliefd (een misdaad uiteraard) op een zekere I-330 die lid is van een ondergrondse verzetsgroep, en zij slaagt erin ook hem tot opstandigheid te brengen. Als de opstand uitbreekt blijkt dat de vijanden van De Weldoener in feite tamelijk groot in aantal zijn, en deze mensen beramen niet alleen de omverwerping van de Staat maar geven zich, als de gordijnen gesloten zijn, ook nog over aan zulke liederlijkheden als het roken van sigaretten en het drinken van alcohol. D-503 wordt uiteindelijk nog gered van de gevolgen van zijn eigen dwaasheid. De autoriteiten kondigen aan dat ze de oorzaak van de recente onlusten ontdekt hebben: sommige mensen zouden aan een ziekte lijden, genaamd verbeelding. Het zenuwcentrum dat verantwoordelijk is voor de verbeelding is nu gelocaliseerd en de ziekte kan genezen worden met een bestralingsbehandeling. D-503 ondergaat de behandeling en daarna is het niet moeilijk meer voor hem om datgene te doen waarvan hij al de hele tijd wist dat hij het moest doen - namelijk zijn bondgenoten aangeven bij de politie. Volstrekt onaangedaan ziet hij toe hoe I-330 met samengeperste lucht onder een glazen stolp gemarteld wordt:

> Ze bleef naar me kijken, haar handen om de stoelleuningen gekneld, net zolang tot haar ogen helemaal dichtvielen. Ze namen haar eruit, brachten haar bij bewustzijn door middel van een elektrische schok, en stopten haar opnieuw onder de stolp. Deze operatie werd driemaal herhaald zonder dat er een woord over haar lippen kwam. De anderen die samen met haar waren opgebracht lieten zich meer gaan. De meesten van hen bekenden na één behandeling. Morgen zullen ze allemaal naar de Machine van De Weldoener gestuurd worden.

De Machine van De Weldoener is de guillotine. Erzijn veel executies in het Utopia van Zamjatin. Ze vinden publiekelijk en in tegenwoordigheid van De Weldoener plaats, begeleid door odes op de overwinning die voorgedragen worden door officiële dichters. De guillotine is natuurlijk niet het oude, wrede instrument maar een sterk verbeterd model dat letterlijk haar slachtoffer liquideert, hem in een ogenblik reducerend tot een rookwolkje en een plasje helder water. De executie is in feite een menselijk offer, en de scène waarin zij beschreven wordt heeft een sfeer gekregen die herinnert aan de sinistere slaven-beschavingen van de antieke wereld. Het is dit intuïtieve begrip van juist ook de irrationele kant van het totalitarisme -

menselijke offers, wreedheid als doel op zich, de verering van een leider aan wie goddelijke eigenschappen toegeschreven

vervolg op pag. 26

Manuel van Loggern
Utopia en Despondia
De uitersten van de toekomstverbeelding bij Bellamy en Orwell

I

De toekomstverbeelding is een zaak van een ver verleden. Mensen met fantasie hebben zich altijd voorgesteld hoe het zou zijn als het niet zo was als het nu is. In het begin kende hun verbeeldingskracht geen grenzen. Mensen vlogen naar de maan in een voertuig getrokken door een koppel sterke ganzen of voeren in een luchtballon naar zusterplaneten. Ze wisten dat het onzin was maar ze schreven sprookjes en daarin mag alles gebeuren wat de lezer bereid is te geloven terwille van het plezier dat een lichte verschuiving in de alledaagse werkelijkheid hem verschaft.

In ons land is die ontwikkeling van onmogelijke naar mogelijke toekomstverbeelding al vroeg begonnen. In 1813 publiceerde de dichter mr. Willem Bilderdijk *Kort verhaal van eene aanmerkelijke luchtreis en nieuwe planeetontdekking*, waarin hij een ballontocht beschreef waarbij nieuwe planeten werden ontdekt. Bilderdijk moest toen al op de hoogte zijn geweest dat planeten op die manier niet voor het grijpen lagen. Hij liet zijn fantasie even doorschieten en maakte een aardig boekje van een verbeelding die nergens op sloeg.

Maar een tijdgenoot van Bilderdijk vatte de toen nog niet onder die naam bekende science fiction ernstiger op. Arend Fokke Simonsz (1755-1812) is een zeer vroege pionier van de wetenschappelijke toekomstverbeelding. Zijn korte roman *Het toekomend jaar 3000*, uit 1798 is een samenspraak tussen de schrijver en geleerden uit de verre toekomst. Zo ontmoet Arend een wijsgeer die een vergrootapparaat heeft uitgevonden waarmee kleine diertjes in een waterdruppel kunnen worden waargenomen. Arend wist dat Anthonie van Leeuwenhoek al veel vroeger microscopen met een vergrotend vermogen had gemaakt maar de geleerde uit het jaar drieduizend toont hem een druppeltje zenuwvocht en legt hem uit dat daardoor de wetenschap al ver gevorderd was met de ‘verklaaring van het wezen der ziele’. Hij vertelt ook dat telescopen de verste uithoeken van het heelal kunnen doorvorsen. Er is een Hoofdstelselzon ontdekt ‘om wie alle mooglijke stelselen en melkwegen draaijen.’ ‘Er zijn ook *Aërostatische Machinen* in gebruik, iets wat wij vliegtuigen noemen, waarmee men heel snel alle mogelijke plaatsen op aarde kan bereiken.’ In de *Electriciteit en magneetkunde* hebben wij reuzen schreeden gedaan, en zijn bijna gevorderd om het waare wezen der *Electrieke* stof en der magneetkragt te ontdekken. Dit stuk houdt thands onze natuurkundigen bijkans alleen geheel onledig,’ legt de wijsgeer uit. Ook in sociaal opzicht zijn er grote verbeteringen te bespeuren. ‘Wij zoeken onzen rijkdom niet meer in ellendig poppengoed van goud en zilver, maar in kennis en genoegen. Waar het verstand verlicht wordt verminderen allengs de misdaaden.’ Hier komt onze Fokke al dicht bij het ideaal van de utopisten. Hij is zeer onder de indruk.

‘Gelukkig en gezegend moet uw land zijn, waarin zulke hevige middelen als straffen ontbeerd kunnen worden.’

Fokke Simonsz was een, te onbekende, pionier van de toekomstverbeelding. Maar hij hield zijn verbeelding nog niet streng genoeg in bedwang.

Pas bij Jules Verne komt de moderne science fiction aan bod. Toen hij een reis naar de maan beschreef gebruikte hij werktuigen die nog niet bestonden maar wel konden bestaan. Hij liet zijn helden in een raket vertrekken en hij had gelijk. Dat weten we nu. Hij kon het nog niet weten maar hij kon het vermoeden. Sinds Verne

is toekomstfantasie geen loze verbeelding meer. Schrijvers proberen nog steeds de wetenschapsmensen een stap voor te zijn, maar ze zijn meestal geen bizarre fantasten. Ruimtereizen, het gebruik van kernkrachten, het scheppen van kunstmatig leven en mechanischedenkwezens bevolken ons wereldbeeld als mogelijkheden.

Mensen leven in gemeenschappen en de aard van de samenleving verandert. Ook met die veranderingen houden de toekomstschrijvers zich bezig.

In deze sociale science-fiction hebben na Fokke Simonsz zich twee schrijvers met een in datum vastgestelde voorspelling bezig gehouden. Edward Bellamy koos het jaar 2000 uit omdat hij een rond getal mooi vond en George Orwell stelde 1984 vast voorde nieuwe toekomst. Waarschijnlijk heeft hij het jaar waarin hij zijn boek schreef (1948) van omgedraaide eindcijfers voorzien om zich vast te leggen.

Bellamy is op het ogenblik vergeten, Orwell is actueel.

Toch heeft Bellamy in zijn tijd een grotere invloed gehad dan Orwell nu. In vele landen van Europa bestond een afdeling van de Internationale Vereniging Bellamy, in ons land zelfs tot het begin van de Tweede Wereldoorlog.

Edward Bellamy werd in 1850 te Chicopee-Falls in de Verenigde Staten geboren en stierf in 1898. Hij was een verlate tijdgenoot van Karl Marx en ook diens tegenstander. Hij zette zijn stelsel op volgens de regels van het gezond verstand en niet volgens de kromme gedachtespinsels van Hegel waaraan Marx zijn inspiratie en zijn grote en noodlottige fouten ontleende. Bellamy kende geen, religieus-aandoende, noodzakelijkheid van de historie, hij kende geen uitverkoren klasse om het ideaal met geweld aan de mensheid op te dringen en zijn economische wetten komen ons nu heel wat geloofwaardiger voor dan de germaanse krampachtigheid waarmee Marx voorspelde wat nooit is uitgekomen.

Bellamy was een utopist en dat is in de marxistische gedach-teleer een van de ergste scheldwoorden.

In zijn boek Looking Backward (in nederlandse vertaling: *Het jaar 2000*) ontleedt hij de verschrikkingen van het toenmalige kapitalisme: de armoe, de werkeloosheid, de afhankelijkheid van de macht van het geld en de heerschappij van de rijken over de armen. Hij deed dat in de vorm van een roman. Iemand uit zijn tijd valt in slaap en droomt van een ideale samenleving. Hij wordt wakker in een sociaal paradijs. De gelukkige mensen daar leggen hem uit hoe ze deze staat van volmaaktheid hebben bereikt. Deze uiteenzettingen vormen het theoretische stelsel dat Bellamy voor ogen stond als enige mogelijkheid om de idealen van het utopisch socialisme te verwezenlijken.

Bellamy zag duidelijk in wat we nu als waarheid erkennen. Tecnhische vooruitgang zou de mensheid in staat stellen in overvloed te leven. Er zouden genoeg voedsel en gebruiksvoorwerpen voor iedereen zijn en daardoor zou de mensheid het geluk, waarvoor hij was geschapen, ook kunnen genieten.

Het enige dat ons in de weg stond was de macht van het onverstand, maar die zou worden opgeheven, want mensen hadden het vermogen tot logisch denken ontwikkeld en de onzin van een verziekte samenleving zou daarmee spoedig verdwijnen.

'Al Uw ellende kwam voort', schreef hij, 'uit Uw ongeschiktheid tot samenwerking, die een gevolg is van het individualisme, waarop Uw gehele maatschappelijk stelsel berustte. Uit Uw onbekwaamheid om in te zien dat gij tienmaal meer voordeel zoudt plukken van het elkaar helpen dan van het elkaar bestrijden. In Uw dagen bestond er geen algemeen beheer van kapitaal of van arbeid en van beide bleef een belangrijke hoeveelheid zonder nut. De ledigheid van het dode kapitaal, als gevolg van de vrees der bezitters, betekende natuurlijk werkloosheid voor de arbeiders in overeenkomstige mate. In stille tijden groeide dit leger aan tot een schare, zo groot en tot zulke uitersten gedreven dat de vastigheid der regering er door gevaar liep.'

'Waarom was het zo moeilijk de vrede te bewaren? Door de ongelijkheid, die overal bestond! De strijd om het bestaan bij gebrek aan het nodige, blies onophoudelijk het vuur der hel aan, gevoed door afgunst, nijd, vrees, haat en andere slechte hartstochten.'

Het reddingsprincipe heet samenwerking. Er komt een grote wereldorganisatie die alle producten beheert en rechtmatig verdeelt. Geld wordt afgeschaft. Iedere staatsburger wordt bij het begin van het jaar gecrediteerd in de grootboeken der natie met een aandeel in de jaarlijkste productie van het volk. In de openbare magazijnen kan hij daarop alles krijgen wat hij verlangt. De grondslag van zijn aanspraken is het feit dat hij een mens is. Er is genoeg voor iedereen. De gemeenschap waarborgt het onderhoud, de opvoeding en het comfortabel bestaan van elke burger van de wieg tot het graf. Erfrecht wordt afgeschaft. Niemand wordt gedwongen te werken. Beroepskeuze is vrij. Er komt een gekozen Hoge Raad die de Wachter der Staatsregeling is. Het grondbeginsel van de volksregering moet zijn, dat voor altijd wrijvingen en misverstanden, die in de oude samenleving wetgeving vereisten, hun zin verliezen. Macht kan altijd worden teruggenomen door degenen die de macht verleend hebben. Het Volk regeert dus niet in naam maar in werkelijkheid.

Bellamy heeft zijn stelsel uitgebreid beschreven. Men zou het een sociale democratie kunnen noemen die alle mensen geluk, welvaart en opperste vrijheid kan verschaffen. Als de productie en de verdeling van goederen eenmaal redelijk geregeld is kan al het maatschappelijk lijden van de mensheid worden opgelost.

II

Bellamy's stelsel in een ware Utopie. Hij verschilt met andere utopisten door de grondigheid waarmee hij een maatschappij van sociale gelukzaligheid heeft opgezet. Hij heeft echter, naar mijn mening, een grote fout gemaakt door aan te nemen dat mensen in welvaart gelukkig zullen zijn. Bij hem is vrije tijd een weldaad. Bij ons is gebrek aan tijdsvulling een verschrikking.

Voor een goede werking van het stelsel van Bellamy moeten we uitgaan van het beginsel dat de mens in aanleg goed is, dat wil zeggen in staat tot vreedzaam samenleven zonder machtsdrang of onnodige bezitsbegeerte.

Maar de mens is in dit opzicht niet goed. De mens is slecht. Dat heeft Orwell beter begrepen dan Bellamy.

De wereld van Orwell is een Despondia.

Ongeveer alles wat Bellamy als een voorwaarde voor een gunstige toekomst beschouwde wordt in de visie van Orwell een werktuig van onderdrukking van de massa ten gunste van een hoog geplaatste minderheid.

De wereld van Bellamy is zonnig. Mensen lopen er in beschutte straten. De wereld van Orwell is donker. Mensen proberen zich in duisternis te verbergen voor het alziende oog van de almachtsstaat.

Het ziet er naar uit dat Orwell gelijk krijgt. Grote Broer heerst niet alleen in het europese Oostblok. Overal waar onderdrukte volken hun vrijheid hebben gekregen heerst de barste vorm van onderdrukking, van machtswellust, van wetteloos moorden en bloedige uitbuiting door kleine groepen die het wapenarsenaal beheren.

Orwells wereld is een afspiegeling van een bestaande werkelijkheid. In de 36 jaar die er verlopen zijn sinds hij zich de toekomst voor de geest haalde is vooral de wetenschap van de electronische spionage zo sterk en zo snel ontwikkeld dat de

werkelijkheid zijn visioenen benadert en misschien overtreft. De grote computer die alles weet en veel kan voorspellen is in aanbouw. Hij is onaantastbaar.

Nu had Orwell het makkelijker om gelijk te krijgen dan Bellamy. In 1948 konden onafhankelijk denkende geesten al weten wat Grote Broer Stalin op zijn waarschijnlijk niet bestaand geweten had. Orwell kende als teleurgesteld communist de ijzeren greep van een gecentraliseerd machtsstelsel.

Bellamy putte zijn toekomstverbeelding uit optimisme, wat altijd in de politiek een slechte richtlijn is geweest.

Orwell kon voortbouwen op een bestaande toestand.

Dat is eigenlijk een merkwaardige zaak want de mogelijkheid van gelijk krijgen was voor Bellamy groter dan voor Orwell. Als alle mensen verstandig zouden zijn kon iedereen op aarde een welvaartsleven lijden, ook de enorme massa's die nu nog in Afrika verhongeren. We hoeven alleen maar de bewapening af te schaffen en iedereen zal zich in weelde kunnen wentelen. Je hoeft geen econoom te zijn om deze berekening te kunnen maken.

Edward Bellamy.

Bellamy heeft dat gedaan. Oorlogen zijn zinloos geworden, niemand zou er meer beter van worden. Daarom is het beter ze af te schaffen. Liefde zou tussen de mensen heersen en alle kwalijke gevolgen van haat en zinloze machtsuitoefening zouden daarmee verdwijnen.

We hebben in de zeventiger jaren in een klein deel van West-Europa en vooral in ons eigen land een glimp van deze gelukzaligheid kunnen zien.

Na de oorlog was er veel verwoest. Er moest van alles worden gebouwd en hersteld en er was zoveel werk dat we de smerigste baantjes aan minder bevoorrechte buitenlanders overlieten die graag de kruimels opraapten die we met minachting lieten vallen.

Werk bracht weelde. Dat betekent dat in wezen genoeg welvaart voor iedereen beschikbaar moet zijn als deze op de juiste manier, ongeveer volgens Bellamy's denkbeelden, wordt verdeeld. Deze verdeling van goederen en diensten is veel beter geregeld dan vroeger door middel van een uitstekend werkend belastingstelsel waarmee de grote en noodlottige tegenstelling tussen rijk en arm, die vroeger de mensheid teisterde, bij ons in ieder geval sterk is verminderd. Het ideaal van Bellamy

zouden we, met de huidige sociale inzichten, ruimschoots kunnen verwezenlijken als we niet zoveel geld (dus werk en materiaal) nodig hadden voor het maken van wapens. Die vervaardiging brengt overigens ook weer welvaart (in de vorm van werk en salaris) op en schept mogelijkheden voor grote vernietigingen die dan op hun beurt, bij de volgende

opbouw, weer voor welvaart zullen zorgen. In materieel opzicht gaat het ons veel beter dan vroeger. Werkeloosheid is vervelend, omdat verveling zo schadelijk is voor mensen die met hun tijd geen raad weten, maar een werkloze van nu is er grondzakelijk anders aan toe dan zij die in de grote crisis van 1929 zonder werk kwamen.

Dat betekent dat we in democratisch West-Europa de middelen hebben gevonden voor een betere verdeling van de welvaart dan vroeger.

Eigenlijk zouden de mensen dus gelukkiger moeten zijn.

Waarschijnlijk zijn ze het niet, al is geluk moeilijk te meten. Meisjes van buiten hoeven niet meer door schandelijke heren verleid te worden en zelfs als ze vergeten hebben de pil te slikken hoeven ze voor een onwettig kind niet meer de gracht in te lopen of hun lichaam aan wellustige klanten aan te bieden. Maar het hoerendom is niet verdwenen. Het kapitalisme schijnt niet de oorzaak van prostitutie te zijn.

Iedereen heeft te eten maar de misdaad groeit. Ook al weer een misrekening van het idealistische socialisme. En dat de verslaving aan verdovende middelen onze maatschappij teistert is ook al geen aanwijzing van groeiend geluk.

Maar toch, als er geen bewapening was zouden we allemaal in weelde kunnen wentelen. Ik neem aan dat iedereen op aarde (behalve een paar gestoorde geesten) vrede wil. Toch wordt de oorlog voorbereid.

Bellamy zou gelijk moeten hebben en Orwell heeft het gekregen.

Dat is een merkwaardige zaak. En alle betrokken partijen geven de ander de schuld van deze waanzin.

Ik geloof dat Bellamy één grote fout heeft gemaakt bij het bedenken van zijn stelsel. Hij heeft over het hoofd gezien dat de mensheid uit mensen bestaat.

Calvijn heeft het beter begrepen. De mens is geneigd tot alle kwaad en in onze tijd is het grootste kwaad de broedermoord op grote schaal. Bellamy heeft op Abel gegokt en Orwell op Kaïn.

Nogmaals: we weten beter dan we doen en we zijn machteloos er iets tegen te doen. Daar moet een reden voor zijn.

III

Om er iets van te begrijpen moeten we teruggaan naar Darwin. In grote trekken komt het er op neer dat de mens deel uitmaakt van een keten van ontwikkeling. De mens is een dier met een uit zijn krachten gegroeid hersenstelsel. Hij is in staat tot denken. Dat betekent dat hij gegevens uit de buitenwereld met elkaar in verband kan brengen en de keuze uit de beste mogelijkheden tot oplossing van vraagstukken kan maken. De mens kan rationeel reageren. Hij doet dit met dat deel van zijn hersenen dat met een computer vergeleken kan worden.

De hersenschors kent verbindingslijnen tussen opgeslagen herinneringen. Het stelsel is voorlopig veel ingewikkelder dan dat van de grote rekentuigen maar in wezen hetzelfde. Uiteraard, want de computers zijn volgens de principes van het menselijk denken ontworpen. Een computer kan voorlopig nog niet voelen omdat hij dat niet nodig heeft. Toch moet het mogelijk zijn in een computer reactiepatronen aan te brengen die we met ons gevoelsleven zouden kunnen vergelijken. Het voelen zelf onttrekt zich aan ontleding. Maar de manier waarop voelen tot stand komt kan in grote trekken worden omschreven. Waarschijnlijk is de oervorm van voelen angst. Als de angst kan worden overwonnen ontstaat gemoedsrust. De rest is daarvan

afgeleid. Vreugde, verdriet, liefde, jaloezie, haat en gemeenschapsgevoel, bloeddorst en mensenliefde zijn variaties van angst en niet-angst.

Uit angst ontstaat agressie, aanvals- en verdedigingsdrang. De mens als vleesetend roofdier is ontstaan uit een wezen dat moest doden om in leven te blijven. Hij moest dieren overwinnen die hem in kracht en snelheid ver de baas waren. Alleen door zijn betere hersens kon hij de bloedige strijd om het bestaan winnen. Maar de mens is ook een gemeenschapsdier. Een mensenkind heeft heel lang zorg nodig, het liefst in familieverband. Waarschijnlijk is het oude denkbeeld naar waarheid getekend. De holenman jaagt en de holenvrouw zoogt.

De mens moet ieder ander die hem bedreigt haten, hij moet zijn naasten beminnen. In het begin moet de kring van vijanden uitgebreid en de kring van naasten beperkt zijn geweest. Vrouw en kinderen zijn deel van het Ik. Later kwamen daar stamgenoten bij. Voorbeelden uit de volkenkunde maken het vermoeden waarschijnlijk dat een medemens vroeger niet alleen een vijand maar ook een bron van voedsel was. Eten of gegeten worden was het probleem. Angst en haat liggen dicht naast elkaar. Dat gold ook voor de goden, aan wie oorspronkelijk mensenoffers werden gebracht omdat men zich voorstelde dat hogere machten net zulke kannibalen waren als de aanbidders zelf. Toen de gemeenschappen groter werden kon het mensenoffer niet gehandhaafd blijven. Abraham koos een ram inplaats van zijn zoon Isaac, al is het aannemelijk dat de ontlastende legende later is ontstaan.

Angst en haat zijn primitieve reacties. Dat betekent dat een prikkel uit de buitenwereld met weinig omwegen tot een gevoel en de daaruit voortvloeiende innerlijke en uiterlijke handelingen voert. In primaire reacties is de mens het meest gelijk aan het dier. Wat dieren voelen kunnen we niet weten maar hun handelingen kunnen we met die van de mens op primitief niveau vergelijken.

Naarmate ons hersenstelsel zich in omvang en ingewikkeldheid ontwikkelde nam het vermogen van de mens toe om omstandigheden op hun nut te beoordelen en impulsieve daden uit te stellen. Denken is op de lange baan meestal winstgevender dan onmiddellijk reageren.

Het bleek dat het soms beter was met iemand samen te werken dan hem meteen dood te slaan. Maar de mens is onvolmaakt. Ons hersenstelsel is opgebouwd met lagen die in volgorde van evolutie zijn ontstaan. We spreken van lagere driften en hogere vermogens. Die beeldspraak is doeltreffend. De onderste lagen van onze hersens regelen het emotionele verkeer, de hogere en latere lagen, gezeteld in de schors, vormen het verkeersstelsel voor genegenheid, schoonheidsgevoel en in laatste instantie voor het koele rekenwerk van het logisch denken.

Die lagen staan met elkaar in verbinding en beïnvloeden elkaar in een ingewikkeld samenspel dat niet altijd tot een bevredigend en nutgevend evenwicht voert. Dat is het noodlot van de mens. De lagen zijn niet waterdicht gescheiden, de hersens lekken zoals een slechte electrische geleiding en daaruit vloeien veel ongelukken voort. Er kan zelfs een gevecht in het zieleleven ontstaan dat zinloos naar de ondergang voert. Ik hoef hierbij niet eens aan het voorbeeld van schizofrenen te denken bij wie gevoel en weten onafhankelijk van elkaar hun eisen stellen. Ook bij wat we normale mensen noemen kan het logisch denken worden overspoeld, bij voorbeeld in tijden van grote spanning, van ongewone omstandigheden waarbij Ik-verzwakking optreedt of bij beschadigingen in het vaatstelsel. Oudere reactievormen worden dan in alle hevigheid werkzaam en kunnen de overhand krijgen als de rem van het denken wordt verzwakt.

Dit gebeurt vaak als de mens deel wordt van een massa. Het redelijk denken verdwijnt en haat kan de overhand nemen. Dit gebeurt zelfs al op en langs het voetbalveld. Medeburgers worden tegenstanders. In Engeland zijn er al doden gevallen omdat stadgenoten tijdelijk elkaars vijand werden in de groepswaanzin die voetballen teweeg kan brengen.

Wat kan er dan niet gebeuren als er grotere belangen in het spel komen dan een plaats op de ranglijst in de competitie.

IV

Het is logisch om vredelievend te leven, het is menselijk dat er desondanks oorlog komt. Bellamy wilde dat niet aanvaarden. Orwell heeft er de gevolgen uit getrokken.

Hun twee romans zijn de tegenluiken van elkaar. De mens is in staat te beredeneren hoe een ideale samenleving er uit moet zien en hij is op het ogenblik ook in staat die met technische middelen te verwezenlijken. De mensen zouden in het jaar 2000 gelukzalig in de zon kunnen wandelen. In dit opzicht heeft Bellamy het goed gezien.

Orwell zag het beter. De mensheid bij hem wandelt in een grimmige schemering. Zijn wereldbeeld is minder logisch dan dat van Bellamy maar veel realistischer.

De vraag is wie op langere duur gelijk zal krijgen. Dat de wereld in machtgroepen is gesplitst is nu al waarheid. Of er een oorlog zal komen is niet zeker, maar de kans is groot. Er is

vervolg op pag. 81

Karel Hellemans

Always the eyes watching you
Conditionering in '1984'

1.

Bovenstaand citaat geeft beter dan 'Big Brother is watching you', aan hoe de hoofdpersoon, Winston Smith, zich van alle kanten bespied en bedreigd voelt. Het is een goede illustratie van de enorme psychologische druk die het individu ondergaat in de totalitaire maatschappij. Het volstaat hierbij niet te spreken van sociale druk of politiestaat. In *1984* is er wel degelijk sprake van indoctrinatie, manipulatie en psychologische conditionering.

Studies over de utopie besteden aan dit aspect meestal slechts zijdelings aandacht. Ze concentreren zich op de kenmerken van het systeem dat uitgedacht werd door de auteur van de utopie, of dystopie, of anti-utopie. Wellicht is het niet overbodig deze termen even te definiëren. Onder utopie verstaan we een literaire voorstelling van een gefantaseerde alternatieve maatschappij, die beter is voor de mens dan de huidige. Dystopie en anti-utopie worden vaak als synoniem gebruikt, maar we pleiten voor een theoretisch onderscheid. Orwell beschrijft in *1984* een dystopie, een maatschappij die heel wat slechter is dan de bestaande, terwijl Huxley in *Brave New World* een zogezegd ideale maatschappij, een utopie, beschrijft, die evenwel voor de mens veeleer een bedreiging dan een ideaal betekent. Zulke romans kunnen we een antiutopie noemen.

Zoals gezegd hebben studies over het utopische genre weinig oog voor het concrete leven van de mens in zo'n maatschappij. De adaptatie van de burger aan het systeem is nochtans van het hoogste belang voor het goed functioneren van eender welk maatschappelijk bestel. Het is erg nuttig om het conditioneringsproces nader te onderzoeken om Orwells huiveringwekkende toekomstvisie en tevens de emotionele reactie van de lezer erop beter te begrijpen.

2.

Psychologische conditionering is een onderdeel van de politiek.

Vooraleer we de conditionering bestuderen, laten we even Orwell aan het woord in verband met het uitgesproken politieke karakter van zijn boeken. Hij heeft hiervoor een rechtvaardiging gegeven in het essay 'Why I write', dat door de uitgevers van Orwells *Collected Essays, Journalism and Letters*, als inleiding op de vier delen wera uitgekozen.

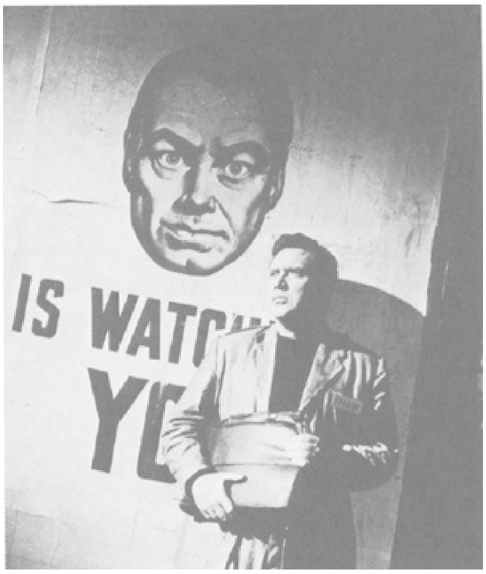
Er zijn vier motieven die een auteur ertoe aanzetten een boek te schrijven:

1. Louter egoïsme
2. Verlangen naar schoonheid
3. De wens om de eigentijdse geschiedenis vast te leggen
4. Een politieke bedoeling.

Dit laatste motief verklaart Orwell als volgt: 'using the word "political" in the widest possible sense. Desire to push the world in a certain direction, to alter other people's idea of the kind of society that they should strive after'. Hij is ervan overtuigd dat elk literair werk een politieke betekenis heeft en dat de hele discussie over tendensliteratuur onzinnig is: 'The opinion that art should have nothing to do with politics is itself a political attitude.' Van nature uit voelt hij zich meer aangetrokken

door de eerste drie motieven, maar zijn eigen ervaringen en de enorme politieke verschuivingen in Europa dreven hem naar het vierde motief. Sinds de Spaanse burgeroorlog werd zijn voornaamste streefdoel: ‘(...) to make political writing into an art’ en hij vervolgt: ‘When I sit down to write a book, I do not say to myself “I am going to produce a work of art”. I write because there is some lie that I want to expose.’

De voornaamste leugens van Oceania worden perfect aangegeven door de drie slogans van I ngsoc:



Een scène uit de film 1984.

- oorlog is vrede
- vrijheid is slavernij
- onwetendheid is kracht

We nemen deze slogans als uitgangspunt voor onze analyse.

3.

Om de macht te behouden in een totalitaire staat moet men gebruik maken van Machiavellistische methodes. Uiteindelijk komt het eropaan de burger ervan te overtuigen dat alles wat gebeurt noodzakelijk is en dat het uiteindelijk in zijn belang is. In het eufemistisch taalgebruik, eigen aan politici, heet dit informatie. De burger zelf, en zeker de objectieve waarnemer, is geneigd de term conditionering te gebruiken.

Het bekendste voorbeeld van psychologische conditionering is Pavlovs hond. In de letterkunde kennen we de beroemde beschrijving van de psychologische conditionering van een baby in Huxleys *Brave New World.* Theoretisch is conditionering gebaseerd op een behavioristisch mensbeeld. Volgens deze psychologische school wordt het onderwerp van de psychologie gevormd door handelingen die beantwoorden aan de formule:

> gegeven een prikkel, voorspellen we het antwoord.

Conditionering gaat nog een stap verder:

we herhalen een prikkel, tot een bepaald antwoord er automatisch op volgt. Behavioristen menen dat psychologische feiten objectief geregistreerd en gemeten kunnen worden en dat een studie van het bewustzijn overbodig is.

4.

Dit behaviorisme wordt als richtsnoer genomen door de Kernpartij (Inner Party). Het bewustzijn van de enkeling vormt het

laatste obstakel voor een totale controle over de maatschappij. Daarom heeft de Partij een planning op lange termijn opgesteld om het uit te roeien. De enkeling moet een gewillig werktuig worden dat alle prikkels die de Partij geeft zonder meer gehoorzaamt.

Gedeeltelijk is dit plan reeds gerealiseerd. De *uitwendige* controle is totaal. Het telescherm, dat zo fijngevoelig is dat het zelfs je hartslag kan registreren, de Dunkpolitie (Thought Police) en vooral de medemensen die je doen en laten voortdurend bespieden zorgen ervoor dat je volmaakt gecontroleerd wordt. Het gevolg is een intense en nooit aflatende angst. ‘Always the eyes watching you’, verwijst niet alleen naar ‘Grote Broer’ maar naar iedereen. Zo verzeilt de mens in een situatie van totale eenzaamheid en isolatie. Hij kent geen veiligheid of privacy meer en het is haast onmogelijk om ernstige menselijke relaties aan te knopen. Bijzonder pijnlijk ervaart de lezer dit als de blik van Julia (een blik van liefde) door Winston verkeerd begrepen wordt en hij in paniek raakt. De druk op het individu wordt het best geformuleerd in het volgende citaat:

> ‘Always the eyes watching you and the voices enveloping you. Asleep or awake, working or eating, indoors or out of doors, in the bath or in bed - no escape. Nothing was your own except the few cubic centimetres inside your skull.’

Deze enkele kubieke centimeters vormen het nieuwe doelwit van de Partij. Zij streeft ook een volledige *inwendige* controle na over het denken van elk mens. ‘Vrijheid is slavernij’ houdt in dat de Partij de vrijheid wil afschaffen. In *Brave New World* formuleerde Huxley de slogan ‘When the individual feels, the community reels’ dit geldt ook voor Oceania. Daarom tracht de Partij het individuele voelen en denken volledig te conditioneren door:

- intense propaganda;
- verplichte groepsactiviteiten;
- intimidatie. ‘Oorlog is vrede’ verkondigt de Partij en bijgevolg onderhoudt zij de angstgevoelens van de burgers door de eeuwigdurende oorlogen;
- de vernietiging van het verleden, wat een belangrijke toepassing is van de derde slogan ‘onwetendheid is kracht’;
- de reductie van de taal tot Nieuwspraak (Newspeak) die noties impliceert als eendespraak (duckspeak), dubbeldunk (doublethink), misblik (facecrime), eigenzin (ownlife).

Laat ons dit even illustreren.

Orwell koos als datum voor zijn roman 1984. Het individu bestaat nog, maar is al een hoge uitzondering geworden. Als werktitel voor zijn boek noteerde Orwell ‘The last man in Europe’ en dat maakt zijn oorspronkelijke bedoeling erg duidelijk. In 1984 zijn de proles, die 85% van de bevolking uitmaken, reeds volledig tot slavernij gebracht. Alleen in de Randpartij (Outer Party) is er nog enig persoonlijk denken mogelijk. Toch blijkt dat in de meeste gevallen de normale menselijke reacties reeds vervangen zijn door geconditioneerde reflexen: angst, onverschilligheid en zelfs wreedheid. Zo is b.v. de reactie van Winston en van het gehele publiek in een filmzaal erg tekenend. Bij het zien van een gruwelijke scene waarbij een reddingsboot met vrouwen en kinderen gemitrailleerd wordt, zit het publiek te lachen. Slechts na een zekere tijd is er één vrouw die verontwaardigd reageert. Ze wordt onmiddellijk opgepakt.

Het gevoelsleven van het individu wordt door de Partij verarmd en gemanipuleerd. Dit blijkt uit de erg puriteinse houding van de Partij tegenover de sexualiteit. Julia legt dit als volgt uit:

> 'It was not merely that the sex instinct created a world of its own which was outside the Party's control and which therefore had to be destroyed if possible. What was more important was that sexual privation induced hysteria, which was desirable because it could be transformed into war-fever and leader-worship.'

Er valt een interessante vergelijking te maken tussen de conditionering in *1984* en in *Brave New World.* Vooraf blijkt wel dat de bedoeling totaal tegengesteld is. In *1984* vinden we een conditionering van de angst, terwijl Huxley een conditionering van het genot voorstelt. De methodes verschillen gedeeltelijk. Huxley maakt gebruik van gesofisticeerde psychologische technieken zoals hypnopedie, genenbehandeling, Pavloviaanse conditionering. Orwells aanpak is minder wetenschappelijk en is eerder op volwassenen gericht. Beide auteurs hebben wel het belang ingezien van slogans, propaganda, sociale druk, censuur, enz. We kunnen dit met enkele voorbeelden illustreren.

Het effect van de grote poster met 'Grote Broers' foto wordt als volgt beschreven:

> 'The hypnotic eyes gazed into his own. It was as though some huge force were pressing down on you - something that penetrated inside your skull, battering against your brain, frightening you out of your beliefs, persuading you, almost, to deny the evidence of your senses.'

In *Brave New World* vinden we een intensief gebruik van kinderachtige slogans als: 'ending is better than mending', 'the more stitches, the less riches', 'I do love flying', enz.

Als verplichte groepsactiviteit vermelden we de dagelijkse twee minuten Haat. Deze sessies hebben een bijzonder sterk conditionerend effect.

> '(...) the sight or even the thought of Goldstein produced fear and anger automatically.' Winston kan zich niet losrukken van de algemene hysterie en moet toegeven: '(...) that it was impossible to avoid joining in. Within thirty seconds any pretence was always unnecessary'.

In *Brave New World* vinden we als substituut voor religieuze diensten een soort spiritistische séance.

Onder sociale druk wordt de enkeling er in *1984* toe aangezet lid te worden van organisaties als de sportvereniging, de anti-sex liga, enz. Teamwork en door de Partij geleide ophitsende vergaderingen verhinderen de mens om nog kritisch en persoonlijk te denken.

Ook in *Brave New World* is de sociale druk erg groot. Wie niet volgens de geijkte patronen consumeert en leeft, wordt met de vinger nagewezen en als een zonderling en gevaarlijk sujet beschouwd.

Minder opvallend zijn de parallellen tussen de andere hogergenoemde aspecten, nl. de houding tegenover de geschiedenis en de Nieuwspraak. 'History is bunk' heet het bij Huxley. Orwells visie is meer uitgewerkt en nog veel drastischer. De taak van Winston Smith bestaat erin de geschiedenis te vervalsen door het aanpassen van historische documenten (o.a. kranten) aan de geldende Partijlijn. Zo verdwijnen alle bronnen en wordt de waarheid niet meer te achterhalen. Uiteraard wordt het ook onmogelijk de leugens van de Partij te bewijzen. Het belang hiervan kan niet overschat worden. Het wordt voor de Partij bijzonder simpel om beslissingen te nemen, terwijl de enkeling werkelijk geen enkel houvast meer heeft om zich op te

baseren. De mens moet in het heden leven: het verleden is verdwenen en projecten voor de toekomst kunnen nergens op gesteund worden. Winston is diep geschokt door het feit dat blijkbaar iedereen vergeten is hoe korte tijd tevoren de bondgenootschappen totaal anders lagen. In één nacht kunnen de allianties wisselen. Merkwaardig is wel dat Winston zelf zeer weinig herinnert van zijn eigen kinderjaren. Dit wordt in het verhaal nauwelijks toegelicht en berust wellicht ook op één of andere vorm van conditionering. Zo kan hij zelfs de volledige tekst van een populair kinderdeuntje niet herinneren. Soms voelt hij aan dat het niet steeds zo is geweest, maar hij kan niets bewijzen. Deze onmacht voert hem tot wanhoop en zelfs tot twijfel aan zijn eigen geestesvermogen.

Nieuwspraak is ontworpen als een machtig middel om het denken te verengen. Ook dit is conditionering. Als elk woord nog slechts één bepaalde betekenis heeft, dan wordt het behavioristisch model (prikkel - antwoord) het enige mogelijke in het taalgebruik (woord - wederwoord), maar ook in het gedragspatroon (woord - handeling). Taal vervalt in eendespraak: een mechanisch, robotmatig doordrammen, en origineel denken wordt onmogelijk.

Zelfs misdunk (Thoughtcrime) en eigenzin (Ownlife) zullen verdwijnen, terwijl dubbeldunk geen enkele inspanning meer zal vergen van het individu, maar tot een zuivere reflex zal herleid zijn. Orwell spreekt hier van instinct: '(...) to dissemble your feelings, to control your face, to do what everyone else was doing, was an instinctive reaction.' Eerder in het boek schreef hij: '(...) from habit that became instinct', waaruit duidelijk blijkt dat het instinct hier het resultaat van conditionering is.

Het uiteindelijke doel blijft uitroeiing van het individuele denken, waardoor radikale trouw aan de Partij vanzelfsprekend

wordt. De volledig aan de Partij toegewijde Syme zegt vlakaf: 'Orthodoxy is unconsciousness'.

Het tweede deel, de liefdesrelatie met Julia, vormt een tegengewicht en een gelukkige tijd waarin de conditionering langzaam vervaagt. Winston hervindt zijn psychosomatisch evenwicht, wordt gezonder en krachtiger. Zijn dadendrang wordt gestimuleerd en uiteindelijk komt hij in opstand. Toch voelen Winston en Julia voortdurend het zwaard van Damocles boven hun hoofd hangen. Ze weten dat ze niet kunnen ontsnappen aan de wraak van de Partij.

De laatste stap naar de volledige controle over het denken is de foltering en de hersenspoeling. Uiteraard is dit een gruwelijke en onmenselijke vorm van conditionering, die Winston herleidt tot een wrak. De angst voor nog meer pijn zal hem tenslotte volledig doen ineenstorten. Hierbij rijst uiteraard een laatste vraag: 'Waarom worden dissidenten niet zonder meer gedood? Waarom neemt de Partij nog de moeite hen maandenlang te ondervragen en te conditioneren?'

Het antwoord is dat de kat nog graag met de muis speelt vooraleer ze op te eten. Het doel van de Partij is volgens Orwell niet een gesmeerd lopende maatschappij te creëren, maar wel door haar schrikbewind het genot van de machtsuitoefening te beleven. Zuiver Nietzscheaanse machtswil als een doel en niet als een middel is haar drijfveer. Wie regeert over machines, robotten of zombies voelt nauwelijks zijn macht. Echte machtswellust veronderstelt dat er mensen worden vernederd en vertrapt.

5.

In een kort overzicht gaan we na in hoeverre de conditionering een topos vormt in de utopische literatuur.

Thomas Mores *Utopia* is de oorsprong van het gehele genre. Het kan anachronistisch lijken om in dit werk op zoek te gaan naar psychologische conditionering, maar als we rekening houden met de vrij abstracte beschrijving en de grondig verschillende sociaal-culturele context, dan merken we toch hoe de individuele vrijheid aan banden is gelegd dooreen uniform gedragspatroon dat bereikt wordt door een streng opvoedingssysteem, strikte gehoorzaamheid aan de pater familias en een algemeen aanvaarde hoge zedelijkheid. Om in het sociale patroon te passen is de mens bijgevolg verplicht tot heel wat zelf-conditionering. De basis van het hele systeem is een door en door rationalistische kijk op de menselijke natuur. Wie onaangepast is, wordt door wetten en sociale druk verplicht in het rijtje te lopen.

De rede die het menselijk gedrag dient te beheersen en te bepalen is een gemeenplaats in de utopische literatuur. Onder verschillende gedaanten bepaalt zij toch steeds het leefpatroon in de utopieën van Campanella, Bacon, Mercier, Voltaire, Cabet, Morris, Bellamy, om slechts enkele van de bekendste namen te noemen. Bij het begin van de twintigste eeuw vormt het boek *Wij* van Zamjatin het hoogtepunt en tevens het keerpunt in deze ontwikkeling. Het optimistische geloof in de menselijke rede leidt hier tot absurditeit in de strikt mathematische gedachtengang van D-503. Maar ook de Staat heeft zijn greep op het individu verstevigd en zal uiteindelijk overgaan tot lobotomie: het chirurgisch verwijderen van het verbeeldingscentrum uit de hersenen, om een volledige conditionering te bereiken. De laatste woorden van het boek: '(...) want de redelijkheid moet overwinnen' zijn tegelijkertijd de volledig logische en de satirisch-absurde conclusie.

De invloed van Zamjatin op *1984* is eenvoudig aan te tonen zowel door een extern onderzoek: de uitvoerige bespreking die Orwell aan het boek wijdde, als door intern onderzoek: de vele punten van overeenkomst. Even invloedrijk was zeker *Brave New World*, waaraan we reeds de nodige aandacht besteedden. Vóór Huxley, in 1931, publiceerde in ons taalgebied F. Bordewijk de boeiende en wat miskende korte roman *Blokken*, een dystopie van het zuiverste water. De koude, het felle licht, de Spartaanse levensstijl, de politiecontrole en de verplichte gemeenschapsactiviteiten zijn de conditionerende factoren om een mak en slaafs volk te scheppen.

Terwijl Orwell aan *1984* werkte, schreef de bekende behaviorist B.F. Skinner een roman, *Walden Two.* In een idyllisch landschap wordt een agrarische commune beschreven die alles wat Huxley en Orwell vreesden en aangeklaagd hadden, opnieuw als ideaal voorstelt. De beschrijving is zo aantrekkelijk en Skinners argumentatie ten voordele van de psychologische conditionering is zo handig uitgewerkt dat we geneigd zijn van een demagogisch boek te spreken. Als hoofdpersonages creëert Skinner twee alter ego's: de professor in de psychologie Burris en de psycholoog Frazier, die een leefexperiment startte in Walden Two. (De namen zijn een niet mis te begrijpen verwijzing naar Skinners dubbele voornaam: Burrhus Frederic). Op uitnodiging van Frazier brengt Burris een bezoek aan de commune. Hij wordt begeleid door enkele oudstudenten en door de filosoof Castle. Deze rolverdeling stelt Skinner in staat om uitvoerige dialogen en discussies in te lassen over de basisprincipes van zijn utopie. Er heerst een sterk dirigisme en de deelnemers moeten nogal wat van hun individuele vrijheid inleveren. Erger is het opvoedingssysteem dat de toekomstige bewoners conditioneert. Volgens Frazier berust het op een wetenschappelijke benadering van mens en maatschappij. ‘Behavioral engineering’, ‘gedragsbouwkunde’ wordt dit genoemd. Frazier legt uit dat het wegvallen van christelijke deugden en vooral van de zelfcontrole dient opgevangen te worden door de wetenschap. Kinderen moeten immers voorbereid worden op de onaangename kanten van het leven. Dit wordt vooral bereikt door ‘positive reinforcement’, het versterken van de juiste reacties op prikkels door beloning. Frazier vergeet wel te vermelden dat verkeerde reacties in feite ook gestraft worden. Het uiteindelijk doel van de opvoeding is een nuttig en gelukkig communelid te vormen, dat automatisch leeft volgens de code van Walden Two. De precieze bepalingen van deze code worden nergens gegeven, maar als we lezen dat het zelfs verboden is om ‘dank u’ te zeggen, dan kunnen we ons voorstellen hoe dictatoriaal streng hij wel moet zijn. Aan het einde van het boek worden de posities van de hoofdpersonages zeer duidelijk. Castle aarzelt niet te spreken van sadisme, fascisme, Brave New World, ... Frazier heeft evenwel steeds het laatste woord en ontwijkt precieze antwoorden, tot hij uiteindelijk beweert: ‘I deny that freedom exists at all’. Verderop wordt dit als volgt nader toegelicht:

> ‘Our members are practically always doing what they want to do, what they “choose” to do - but we see to it that they will want to do precisely the things which are best for themselves and the community. Their behavior is determined, yet they're free’.

Hoe ernstig Skinner dit alles meende, werd duidelijk in 1971 toen hij *Beyond Freedom and Dignity* publiceerde. Dit werk heeft de ambitie niet alleen een psychologische, maar een antropologische studie te zijn. Hij schrijft daarin dat alleen verouderde begrippen als vrijheid en menselijke waardigheid de vooruitgang in de weg staan. Het is dan ook niet verwonderlijk dat een kritische studie (van J. Richelle, 1977) over Skinner de titel *B.F. Skinner ou le péril béhavioriste* meekreeg.

In recentere werken uit het utopische genre, zoals b.v. *Player Piano* van Vonnegut (1952), *Island* van Huxley (1962), *This Perfect Day* van Levin (1970), *Ecotopia* van

Callenbach (1975), De *stad van axen* van Cuvelier (1982) om er slechts enkele te noemen speelt de psychologische conditionering nog steeds een belangrijke rol, maar ze wordt wel steeds gecombineerd met andere psychologische methodes zoals psychotherapie, gedragstherapie of het intensief gebruik van medicamenten.

6.

We concluderen uit dit overzicht dat de spanning (of soms zelfs de paradox) tussen staatsbelang en individueel belang in de utopische traditie meestal wordt opgelost door een verregaande conditionering van het individu. Dit wordt slechts als een bedreiging aangevoeld vanaf het begin van onze twintigste eeuw.

Orwells boek is wellicht het grimmigste en meest pessimistische uit het gehele genre, maar de geschiedenis heeft aangetoond dat zijn visie nooit aan actualiteit inboette, jammer genoeg. Ook al zijn er satirische overdrijvingen en is er geen enkel regime dat precies aan zijn beschrijving beantwoordt (of beantwoord heeft), toch heeft hij de brutale en gevaarlijke mechanismen van de conditionering op aangrijpende wijze verwoord.

Lyman Tower Sargent
Sociale controle in de eigentijdse dystopie

Hoewel er meer dan duizend dystopieën (anti-utopie) gepubliceerd zijn,[1.] bestaan er slechts drie klassieken: *Wij, Brave New World* en *1984* zijn de oorspronkelijke modellen, de oertypes van alles wat daarna verschenen is. Op een heel enkele uitzondering na zijn de eigentijdse dystopieën variaties op de basisthema's van deze drie romans. Elders in dit stuk zal ik op een paar uitzonderingen wijzen en een paar vergelijkingen trekken tussen de drie klassieken en enige, meer recente werken.

De klassieken

Wij, Brave New World en *1984* waren alle drie voortzettingen, uitbreidingen van tendensen die hun auteurs in ontwikkeling zagen - *Brave New World* het meest bewust. En, zoals Huxley uitlegt in *Brave New World Revisited*, deze tendensen hebben zich ontwikkeld. We hebben geleefd of leven nog steeds met de gruwelen als in de boeken beschreven.

De middelen die gehanteerd worden om de bevolking in bedwang te houden vormen voor mij het meest interessante en belangrijkste element in de drie dystopieën. O'Brien zegt tegen Winston Smith: ‘Als je een beeld van de toekomst wilt, stel je een laars voor, trappend op een gezicht - voor altijd’. Dit brute maar doeltreffende middel als maatschappelijke controle is in feite de laatste toevlucht, zelfs in *1984*. Er zijn fijnzinniger en doeltreffender middelen voorhanden, middelen die mensen er toe brengen onderdrukking bereidwillig te accepteren.

Dit wil ik hier onderzoeken. Daarbij zal ik aantekenen dat alle ideeën door verschillende regeringen zijn overgenomen, het meest zichtbaar in de communistische landen (Pol Pot was een ‘goed’ voorbeeld van het gebruik van de laars die in het gezicht trapt) en in de Derde Wereld, maar ook door Westerse regeringen die afschuw tonen wanneer ze dergelijke praktijken bij anderen constateren. Ik zal ook duidelijk maken dat alle ideeën gebruikt zijn in de positieve utopieën (*eu*topia); dit laatste roept uiteraard vragen op over hoe we utopieën van dystopieën kunnen onderscheiden en wat sociale gewoonten of instellingen goed of slecht maakt.

Hoewel de meeste dystopieën een beperkt aantal punten van kritiek hebben (zoals vervuiling, overbevolking, militarisme, fascisme, communisme en andere autoritaire systemen), zijn de beste anders. Het verschil ligt niet zozeer in de punten van kritiek maar in de gecompliceerdheid van de wereld die zij beschrijven. Bovendien laten de beste dystopieën ons geloven dat wat zij afschilderen mogelijk is en zij hebben volgens mij gelijk gehad. Tenslotte worden we gedwongen de verschillende gedachten- en gevoelswerelden van mensen uit beide kampen te bekijken. Mustaphe Mond is veel menselijker en menslievender dan Bernard Marx. O'Brien zou echt kunnen geloven dat Winston Smith gelukkiger is wanneer hij de veranderlijkheid van het verleden kan accepteren.

Geweld

We moeten onder ogen zien dat - wat er ook aan fijnzinniger middelen om mensen in bedwang te houden gebruikt wordt - daarachter de dreiging van de dood ligt en

dat die dreiging vaak genoeg in daden omgezet is met het doel geloof af te dwingen. In *1984*, *Wij* en de meeste andere dystopieën wordt dit heel duidelijk gemaakt. *Brave New World* stelt het zonder die dreiging, behalve als een allerlaatste mogelijkheid. In *Brave New World* wordt de beheersing vrijwel geheel door 'positieve' normering uitgeoefend; de meeste dystopieën bevatten opvallende elementen van negatieve normering.

1984 zit vol met angst, dat ook in *Wij* nauwelijks ontbreekt. Een sterke kant van *1984* is dat het de verzwakkende werking van angst goed laat zien. Doodsangst is niet de enige angst. Winston Smith is banger voor ratten dan voor de dood, maar deze uiterste vormen van angst zijn niet de enige angsten, die mensen verzwakken.

1984 schept een sfeer van ziekelijke angst, waarvoor, althans in het begin, weinig directe en duidelijke aanleidingen zijn. Smith heeft de vage angst dat hij in de gaten gehouden wordt. Het telescherm, tegelijk televisie en afluisterapparaat, is een opmerkelijk instrument om angst in te boezemen. Dit wordt gecombineerd met het aanmoedigen van mensen (maar van kinderen in het bijzonder) om iedereen te bespioneren en maakt openlijke actie vrijwel overbodig. De Dunkpolitie is als een schaduw aanwezig en des te doeltreffender omdat zij niet zichtbaar aanwezig zijn. Bijna alle dystopieën hebben een geheime politie die hier op lijkt.

De beheersing van de gedachten

De meeste dystopieën geven een maatschappij weer waarvan de leiders hebben ingezien dat bereidwillige gehoorzaamheid werkzamer is dan onbereidwillige gehoorzaamheid. *Wij* toont op heldere wijze een man, D-503, die volledig tegen zijn verstand in afglijdt naar opstandigheid. Bernard Marx in *Brave New World* wil de ideale burger zijn. Alleen Julia en, in mindere mate, Winston Smith, kiezen ervoor niet te gehoorzamen.[2.]

Brave New World, met de nadruk op de positieve normering geeft deze benadering het best weer.[3.] De conditionering van personen, die ruim voor de geboorte begint en voortduurt gedurende al de jaren van opvoeding vormt een vrijwel onverwoestbare steunpilaar van het systeem. Als men volwassen is wordt de conditionering ondersteund door sex en drugs (soma), de Feelies en solidariteitsdiensten, gemeenschapszang en zwangerschapssurrogaten en door een constant aanbod van genot in een consumptiemaatschappij.

Wij is veel serieuzer. Alles in het leven van de burger wordt van hogerhand bevolen door de volgelingen van de Weldoener, met een mathematische precisie, gebaseerd op de theorieën van de Amerikaanse efficiency-deskundige Frederick Winslow Taylor (1856-1915). Dit tot in de puntjes geregelde bestaan wordt verondersteld geluk op te leveren.

Een formule zou als volgt kunnen luiden: Beheersing van de gedachten = Geluk of: Vrijheid = Ongelukkig zijn. De boodschap van de dystopisten is dat we moeten kiezen voor vrijheid en een beetje lijden, liever dan voor beheersing van de gedachten van bovenaf en geluk.

Een belangrijk verschil tussen deze dystopieën is natuurlijk dat niemand in *1984* echt gelukkig is. Wat het meest op geluk lijkt (de sexuele opstand daargelaten) is ofwel de arbeidersvrouw die zingend de was buiten hangt, of Tom Parsons, die alles geloofde wat de Partij predikte. Voor Parsons was de conditionering van Oceanië effectief geweest. De arbeiders waren niet geconditioneerd, men had hen gewoon links laten liggen.

Alle, meest vermaarde controle-apparaten van deze maatschappijen zijn ontworpen om iedereen gemakkelijker te doordringen van de normen van de maatschappijen. In *1984* is de Nieuwspraak bedoeld om zozeer opgenomen te worden in het

denkpatroon van de mensen, dat misdunk onmogelijk zal worden. De constante vervalsing van het verleden zal het onmogelijk maken om twijfels aan de officiële lezing bevestigd te krijgen. Aangezien de officiële verklaring van gebeurtenissen altijd te bewijzen zal zijn, zal iedereen aan zijn eigen herinneringen gaan twijfelen.

In *Brave New World* bieden drugs (‘een dosis voor als er wat loos is') iedereen de gelegenheid om elke oneffenheid in de genotsspiraal van het leven te vermijden. Soma, spelletjes, Feelies en sex voorzien in een onbetwist rimpelloos leven. Dit samengenomen met de conditionering van de wieg tot het

graf leidt ertoe, dat aan verzet nooit wordt gedacht; het wordt geestelijk onmogelijk.

Het belangrijkste dat de dystopieën beweren is, heel eenvoudig, dat mensen volslagen andere waarden kunnen aannemen en dat zij politieke en sociale systemen die wij verafschuwen kunnen accepteren en er in kunnen leven. We weten uit eigen ervaringen in deze eeuw dat de dystopisten het bij het rechte eind hebben.

Sex

Een van de belangrijkste meningsverschillen tussen de klassieke dystopieën betreft sex, sex als sociaal controlemiddel. *1984* geeft blijk van onderdrukking. *Brave New World* stelt promiscuïteit voor. In *Wij* staat promiscuïteit onder toezicht. Een aantal latere werken, zoals Anthony Burgess' *The Wanting Seed* (1962), introduceert homosexualiteit, vaak alleen om geboortebeperking te bewerkstelligen.

Het probleem dat gesymboliseerd wordt door sex is de kern van de vraagstelling van de sociale controle in zulke dystopieën - is beheersing door middel van genot effectiever dan beheersing door middel van straf? *Wij's* gereguleerde en gecontroleerde genot, ontworpen voor het welzijn van ieder individu, of *Brave New World's* constante aanbod van genot versus *1984's* onderdrukking van genot roept het probleem op: onder welke omstandigheden zal men eerder in opstand komen? Zowel de romans als onze eigen ervaring duiden erop dat opstand denkbaar is onder elk regime. Maar wanneer wordt het het meest waarschijnlijk? De romans lijken te zeggen dat onderdrukking de meest waarschijnlijke aanleiding tot opstand is. Julia komt in opstand voor genot; Winston Smith komt in opstand voor genot en waarheid. In *Wij* is D-503 bereid tot opstand door $\sqrt{-1}$- de onmogelijkheid om alles in een verantwoord schema te passen. I-330 komt in opstand voor vrijheid. In *Brave New World* komt alleen de wilde werkelijk in opstand, want hij had niet de voordelen van een moderne conditionering.

Onze ervaring duidt op het tegenovergestelde. Mensen komen in opstand wanneer zij meer verwachten en het niet krijgen. Ook is het zo, zoals in de jaren zestig, dat mensen in opstand komen wanneer zij rijk zijn en anderen niet, zolang de rijken niet bang hoeven te zijn dat zij zullen lijden onder wat anderen verwerven.

De zestiger jaren waren een tijd waarin de sexuele vrijheid een periode van bloei doormaakte en waarin de nadruk lag op sexueel genot. Tevens was het de tijd van opstand, maar voor velen gold deze opstand juist die sexuele vrijheid. Nu die vrijheid gemeengoed is geworden, is er van opstand geen sprake. Maar pogingen om ons ervan te beroven zouden heel goed opnieuw een opstand in gang kunnen zetten.

Het punt is dat de romans het allemaal bij het rechte eind hebben en er allemaal naast zitten. Waar het om gaat is niet genot of straf, maar veeleer om de menselijke verwachtingen. Als genot of straf zich eenmaal ingeburgerd hebben, zullen wij mensen daar vrede mee hebben. Alleen wanneer het patroon veranderd wordt en er een verschuiving naar nieuwe verwachtingen plaatsheeft, zullen wij opstand in overweging nemen. Geef ons meer en we willen nog meer; probeer ons van het weinige dat we hebben te beroven en we pikken het niet. We kunnen onderdrukt worden en we kunnen overtuigd hedonist worden. Laat ons met rust en het kan ons niets schelen.

Anthony Burgess

Anthony Burgess heeft drie dystopieën geschreven - zijn beroemde *A Clockwork Orange* (1962), *The Wanting Seed* (1962) en *1985* (1978). *A Clockwork Orange* is waarschijnlijk het meest bekend om de briljante vindingrijkheid van het taalgebruik. Maar, in de context van dit stuk, het boek wordt door het gebruik van de afkeertherapie als sociale controletechniek op een iets andere lijn dan de klassieken gesteld. Het andere verschil met de klassieken is dat deze dystopie zich grotendeels concentreert op elementen in de maatschappij die op z'n minst gedeeltelijk slagen in hun opstand, maar die niet als goed aangemerkt worden.

The Wanting Seed was waarschijnlijk het vroegste werk met een nadruk op het homosexuele thema, gedwongen homosexualiteit als geboortebeperkend middel. Hoewel het boek nauwelijks opgemerkt is, is *The Wanting Seed* zeker zo beeldend als *A Clockwork Orange* en beter dan *1985*. De beschrijving van de overbevolkte dystopie en van de aanmoediging van homosexualiteit is een van de beste in deze literatuur. 1985 echter verschilt niet veel van de honderden anti-socialistische romans.

Andere Eigentijdse Dystopieën

De meeste eigentijdse dystopieën zijn op een bepaald onderwerp gericht (anti-autoritair, anti-militaristisch, anti-vervuiling, anti-overbevolking) en vraagstukken als sociale controle zijn naar de achtergrond verschoven. Sommige, zoals de verschillende boeken van William S. Burroughs - *Cities of the Red Night* (1981), *Nova Express* (1964) en *Port of Saints* nemen een aspect van de sociale controle als onderwerp - in dit geval geweld - en tonen dit in vele gedaanten. Andere romans zoals David Karps *One* (1953), lijken erg op een van de klassieken, hoewel zij ook eigen kwaliteiten hebben.

Er zijn er een paar, zoals Nigel Kneales *The Year of the Sex Olympics* (1969), die op fantasierijke wijze iets toevoegen aan het repertoire van de sociale controlemethoden. In dit geval worden mensen van sex afgehouden door sexuele atleten op televisie te laten zien en daarbij te vertellen dat zij toch niet zo goed als de professionelen kunnen zijn, dus waarom zou je 't proberen. Dit werkt als geboortebeperkend middel. Fantasievolle weergaven zijn echter hoogst zeldzaam.

De Werkelijke Wereld

Het is waarschijnlijk niet nodig te bewijzen dat de werkelijkheid de dystopie heeft nagebootst; dat zouden we moeten weten. Toch weigeren we maar al te vaak de betekenis van sommige praktijken onder ogen te zien. Als algemeen voorbeeld geldt dat een groot deel van de Derde Wereld, maar Zuid-Amerika in het bijzonder (bijvoorbeeld Argentinië en Chili), lijkt te zijn ingericht naar het model van 1984. Het gebruik van overheidsgeweld om bevolkingen in bedwang te houden is die landen eigen. Dit is zo bekend dat er niet langer op gewezen hoeft te worden.

Interessanter zijn de pogingen om de taal en het verleden onder controle te houden. Het Westen wijst hier voortdurend op met betrekking tot het Oosten (volkomen terecht), dus ik zal mijn voorbeelden ditmaal uit het Westen halen. Wat het taalgebruik betreft, de woordenschat zoals die is uitgevonden door het Amerikaanse leger in Vietnam is met recht beroemd. Het meest bekende voorbeeld is waarschijnlijk pacificatie in de betekenis van vernietiging. Het taalgebruik van de aanhangers van atoomwapens voegt tegenwoordig vele eufemismen toe aan onze vocabulaire. Westerse regeringen zijn net zo bedreven in Nieuwspraak als Oosterse.

Het verleden wordt ook voortdurend vervalst. Op een eenvoudig niveau 'verhelderen' (en dat betekent volkomen veranderen) politici voortdurend eerder gedane uitspraken. Bovendien is het eerste antwoord op pijnlijke onthullingen een ontkenning, gevolgd (als dat niet werkt) door een ontkenning van de ontkenning. Niet zo lang geleden zei president Reagan dat de V.S. de tegenstanders van het Nicaraguaanse bewind niet daadwerkelijk had gesteund. Vervolgens maakte hij terloops bekend dat de V.S. hen van het begin af aan had gesteund. Niemand schijnt zich te storen aan de leugens. In feite weten en accepteren mensen dat ze onophoudelijk worden bedonderd. Waarheid is niet langer een noodzaak. Waarheid is zo schaars dat zij niet langer geloofd wordt.

Een propaganda-theorie van de geschiedenis zou kunnen leiden tot de bewering dat het wijdverbreide druggebruik bedoeld is on de bevolking in bedwang te houden. Dit is niet waar, maar het resultaat is nagenoeg gelijk. Gebruikers van alcohol en kalmerende middelen hebben minder controle nodig. De drugcultuur van de jaren zestig was het minst politiek actieve deel van links.

In de V.S. wordt over de rol van sex even verschillend gedacht als in *1984* en *Brave New World.* Er is even veel te zeggen voor onderdrukking als voor vrije sexualiteit, vindt men. Eigenlijk lijkt sex niet een bijzonder goede methode voor sociale controle, het is sterker dan de machthebbers.

De Eutopieën

Goede oorden (eu-topia) gebruiken dezelfde methoden voor sociale controle als slechte oorden. Dit geldt zelfs voor

geweld. In de zestiende en zeventiende eeuw was geweld of dreiging met geweld een van de voornaamste middelen om gehoorzaamheid tot stand te brengen. Minder lang geleden bracht een boek, getiteld *Military Socialism* (1911) iets als utopie naar voren dat verdacht veel op fascisme leek.

Boeken die de beheersing van het taalgebruik of van het verleden beschrijven komen veel voor. De gedragsmanipulatie in *Walden Two* (1948) doet sterk denken aan de conditionering in *Brave New World.* En bijna alle gewoonten van *Brave New World* kun je - in termen van een religie - aantreffen in *Island* (1962).

Betekent dit dat er geen wezenlijk verschil bestaat tussen een utopie en een dystopie? Niet echt, maar het zou ons een beetje wantrouwend kunnen maken tegenover de utopische onderneming. Poppers idee, nl. dat een utopie geweld met zich meebrengt, dat weer totalitarisme oplevert, wijs ik af, maar er is een schaduwzijde aan utopisme, die zo nu en dan geleid heeft tot dystopische utopieën.

Wat voor de een de hemel is kan voor de ander heel vaak de hel betekenen. Chemische manipulatie of gedragsmanipulatie, ten einde ons allemaal één hemel als de onze te laten kiezen, is een deel van de poging geweest om de werkelijkheid in een utopie te veranderen. Het probleem ligt niet bij de utopie maar bij de mensen die haar trachten te scheppen.

Conclusie

Het meest interessante aan eigentijdse dystopieën is voor mij dat er over het geheel genomen minder achter steekt dan men vermoedt. Een vluchtige inspectie van de honderden werken die hiermee iets te maken hebben, had mij tot de verwachting geleid dat een onderzoek van het centrale thema van de meesten (nl. sociale controle) zou leiden tot een rijke en gevarieerde oogst van gewoonten en praktijken. In feite leidde het, zoals ik heb opgemerkt, tot een reeks variaties op thema's die al voor 1950 bestonden.

Geweld en drugs overheersen; gereguleerde sex en consumptie volgen. Het is normaal dat de schrijvers de geschiedenis naar hun hand zetten, maar men experimenteert slechts in beperkte mate met taal. Werkelijk, het hele genre lijkt gebrek aan fantasie te hebben.

Het minst verbazingwekkend is waarschijnlijk dat alle gewoonten van de dystopieën gevonden kunnen worden in de werkelijke wereld. Het meest deprimerend is dat zij tevens allemaal in de utopieën gevonden kunnen worden.

Ik vraag me af of uit dit alles iets te leren valt. Zonder het bewijs te leveren om zo'n sobere bewering te kunnen staven, denk ik dat één les is dat de schrijvers van utopieën fantasierijker zijn geweest dan hun collega's, die dystopieën hebben geschreven, zelfs al zijn de laatstgenoemden nu sterker vertegenwoordigd. Een les die hiermee verband houdt zou een versie van Hannah Arendts ‘de banaliteit van het kwade' kunnen zijn.

Er zijn nog twee andere belangrijke lessen. Ten eerste zijn het, althans in sommige opzichten, niet de sociale instellingen die er toe doen, maar de manier waarop wij ervan gebruikmaken. Het contrast tussen Huxleys *Brave New World* en *Island* toont dat aan zelfs voor iemand, zoals ik, die zich aangetrokken voelt tot *Island*, terwijl hij zich niet helemaal op zijn gemak voelt bij een paar van haar manipulerende instellingen. Het feit dat de utopie van de een (*Military Socialism, Walden Two*) mijn dystopie kan zijn geeft ook te denken. Er zijn waarschijnlijk wel bepaalde sociale controletechnieken, die nooit werkelijk utopisch kunnen zijn.

Ten tweede: de meeste dystopieën (maar niet de klassieken) zijn hoopvol. Zij voeren een rebel op die wint. Dit kan eenvoudig naïviteit zijn, het kan zijn dat zulke verhalen beter verkopen, maar de algemene boodschap van de dystopieën is positief in een beter opzicht. Zij zeggen dat als we niet veranderen, dit zal gebeuren. Dat betekent dat als we veranderen, het niet zal gebeuren. De dystopisten zeggen dat we ons lot in eigen hand moeten houden en de toekomst die zij ontwerpen moeten vermijden.

Vandaag de dag is een groot deel van onze wereld een dystopie omdat wij het zover hebben laten komen. Het hoeft niet zo te zijn. Keuzen maken de toekomst. We hoeven niet te kiezen voor een dystopie.

Bovendien vertellen de dystopieën ons iets waardevols over het proces van verandering. Praktisch alle dystopieën - de klassieken incluis - bevatten een opstandeling of een groep opstandelingen (In de klassieken worden de rebellen verslagen, normaal gesproken winnen zij). Dit geeft aan hoe moeilijk de sociale controle functioneert en bovendien voorziet het de roman van een beetje actie. Volledige controle over alles is nagenoeg onmogelijk.

Er is in het verleden één goed voorbeeld geweest van de bijna volledige controle over een bevolking, nl. door de godsdienst en in het bijzonder de Rooms Katholieke kerk in ongeveer de dertiende eeuw.

Bovennatuurlijke dwangmaatregelen gecombineerd met de belofte van eeuwig geluk of verdoemenis en het relatieve gebrek aan andere waardesystemen tijdens de vormende jaren van het kind, leverde een vrijwel ondoordringbare muur van saamhorigheid en dus controle op. En toch ging het mis. Waarom? En waaraan schrijven de dystopisten de mislukkingen toe?

De mislukking was toe te schrijven aan de keerzijde van de dystopische medaille, nl. de eutopie. Het katholicisme bood een eeuwigheid aan gelukzaligheid, maar de andere visie op dit eeuwige geluk, gecombineerd met een beperkte mogelijkheid om zelf te denken (protestantisme) bleek een machtige tegenhanger. De aanwezigheid van verschillende utopieën kan sociale controle teniet doen. Conflicten tussen utopieën gaan over de manier waarop wij veranderingen tot stand brengen, zowel in postieve als in negatieve zin.

Vertaling: Peter Elberse

Eindnoten:

1. Dit is een onderbouwde schatting. Ik weet van het bestaan van ongeveer vijf- tot zeshonderd werken in het Engels en ik neem aan dat er, wanneer men de bibliografische balans voor andere talen opmaakt, zeker meer dan duizend zullen zijn.
2. Er zijn natuurlijk ook minder belangrijke personages in zowel *Brave New World* als *Wij*, die ervoor kiezen niet te gehoorzamen.
3. Onderzoekingen op Amerikaanse middelbare scholen en universiteiten hebben herhaaldelijk aangetoond dat veel mensen (vooral jongens) denken dat *Brave New World* een utopie is.

[Vervolg Utopia en Despondia]

vervolg van pag. 75

altijd oorlog geweest, er staan overal wapens schietklaar, de militaire klieken in beide wereldblokken zijn machtig en nerveus en ook al zouden ze hun vak niet echt

willen uitoefenen, er is altijd kans dat de omstandigheden ze de baas worden en dat de befaamde druk op de knop tot stand komt.

En toch is er een mogelijkheid dat Bellamy gelijk zal krijgen.

Vroeger vochten stammen tegen elkaar, later steden, nog later nationale eenheden en nu zijn er nog maar twee overkoepelende vijandelijke stelsels.

In die lijn redenerend kun je aannemen dat de mensheid eens een eenheid zal vormen en een oorlog tussen West en Oost even onbegrijpelijk zal zijn als nu tussen Duitsland en Frankrijk. Misschien dat het grootste gevaar niet alleen van de grote machtseenheden dreigt maar van kleine staten die natuurlijk eens in staat zullen zijn kernwapens in eigen beheer te maken.

Wat zal er gebeuren? Niemand weet het en iedereen denkt er over na want we zijn er nu allemaal bij betrokken.

Wat de naaste toekomst betreft ben ik een pessimist. De evolutie verloopt langs onvolmaakte lijnen. De mens blijft voorlopig een roofdier met een uit zijn krachten gegroeid en gebrekkig gelaagd hersenstelsel. Voorlopig zal Kaïn blijven proberen Abel de hersens in te slaan.

Maar de mens is niet alleen een roofdier. Hij is een redelijk denkend wezen. Hij is in staat gebleken hoge idealen op te stellen. Sommige mensen hebben daarvoor hun leven geofferd.

In tweede instantie ben ik een optimist. Ik denk dat de vierde wereldoorlog de laatste zal zijn.

Helemaal goed wordt het natuurlijk nooit. De mens is niet voor geluk gebouwd.

Maar dat zijn gezond verstand eens de overhand zal krijgen hoeft geen illusie te zijn. Helaas is dat een sombere troost voor diegenen die voorlopig, zoals ik, op het gelijk van Orwell gokken.

Chris van der Heijden
Verhaaltjes of angst

Wie ooit Orwell's *1984* gelezen heeft, vergeet één passage nooit meer. Die over kamer 101. Daar wordt Winston Smith een kooi met ratten over het hoofd gezet. Hongerig springen de beesten tegen de tralies. Na een eenvoudige beweging van O'Brien zullen ze zich door zijn wang, neus en ogen naar binnen vreten. Er staat Winston maar één mogelijkheid open om zich te redden: liefde aan Big Brother te betonen door degene die hij ‘eigenlijk’ liefheeft te verloochenen. En dat doet hij dan ook.

Ratten! In het najaar van 1907 kreeg Freud een patient die deze kwelling alleen in gedachte doormaakte. Van een vriend had hij het verhaal van een chinese martelmethode gehoord: uitgehongerde ratten in een kooi werden aan het achterwerk van het slachtoffer vastgemaakt; gillend en vechtend vraten de beesten zich door de anus. De man had er een - wat heet - obsessionele neurose aan overgehouden door zich voor te stellen dat mensen, die hem dierbaar waren, iets dergelijks moesten ondergaan.

Ratten! Ze zijn op de achtergrond van de grootste ramp die Europa in 2000 jaar getroffen heeft: de 14de eeuwse pest, de Zwarte Dood; die ondergang, waarbij mensen volgens Boccaccio niets anders overblijft dan het vertellen van en luisteren naar verhaaltjes. Ze zijn er in de pest van Camus, niet alleen op de omslag. Ze zijn in de Spaanse huizen waar Orwell vocht.

Ratten! Een geur van pis en rottend vlees. Riolen, armoede, dood. Ratten horen op een schilderij van Jeroen Bosch, op de Triomf van de dood van Pieter Breughel of in de 19de eeuwse fantastische kunst à la Böcklin. Bij ratten hoort De Schreeuw van Munch. Bij ratten hoort angst!

Het is een onzin, die laatste zin. Om twee redenen. Ratten zijn heel anders dan dit verhaaltje wil. Ik heb er ook eens een bezeten. Hij piste braaf in de houtskrullen, sliep op mijn bed en had als enige zwakke eigenschap een voorliefde voor boeken over klassieke filosofie (misschien omdat ze onderaan stonden). Bovendien: een mens kan geen angst hebben voor aanwijsbare zaken, aldus de existentie- en andere filosofen. Angst is levensangst, Angst zum Tode, angst na de verdrijving uit het paradijs enzovoort. Je bent bang voor muizen, leeuwen en ook ratten: daartegen kan je tenslotte iets doen. Tegen de dood, dat je eenzaam of wanhopig bent, sta je machteloos. Daaruit kan angst voorkomen. Het zinnetje ‘bij ratten hoort angst’ klopt dus om twee redenen niet. En toch...

‘Herinner jij je’, zei O'Brien,' Het moment van paniek dat telkens weer in je dromen voorkwam? Er was een muur van duisternis voor je en een brullend geluid in je oren. Er was iets verschrikkelijks aan de andere kant van de muur. Jij wist dat je wist wat het was, maar je durfde het niet tevoorschijn te sleuren. Ratten waren het, daar aan de andere kant van de muur’.

Winston droomt van ratten aan de andere kant van de muur. Je hoeft geen groot psycholoog te zijn om de geldigheid en symboliek van zo'n droom in te zien: het gaat niet om ratten, het gaat om de andere kant van de muur. Het gaat om een denkbeeldig moment dat het ergste van het ergste zal brengen. Een sfeer als een nachtmerrie, die als een waas over *1984* hangt. O'Brien weet hoe hij die sfeer moet oproepen. Hij weet hoe hij Winston Smith kapot moet maken. Ratten. Wat mij betreft is het niet slecht gevonden...

Ik zie mezelf deze zomer op een brug over de Genil-rivier in Granada staan. Beneden, in de diepte, een spoor van ratten. Bruine, grijze. Ze kruipen over het vuil,

bepissen elkaar, drinken het vuile water. Ik fantaseer die details, want zoiets doen beesten natuurlijk niet. Maar toch is dàt het beeld dat me nu nog voor ogen staat. Begrijpelijk, want over die herinnering ligt een droom, die ik dezelfde nacht in Granada had. Een droom over de rattenkoning, een woord dat ik alleen maar uit de literatuur kon kennen en dat niets voor me betekende. En toch droomde ik over een onontwarbare kluwe etter, haren en tongen in smerig water. Een dag en een nacht van mijn vacantie werden erdoor verpest.

Het ergste dat bestaat! Een mooi thema voor moralistische dominees, kenners van de waarheid en ander gespuis. Een mooi thema voor literatoren ook, genoeglijk achter hun bureau mijmerend over... De dood natuurlijk. De individuele dood of - om het nog een beetje erger te maken: collectieve dood. De ondergang van de wereld... Kleuren en vuur, duivels die je in de bips prikken, kokende ketels, vierendelen, radbraken, olieslikken, haren eten, een wereldwijde watersnood. Een prachtige vlucht uit de werkelijkheid in het bizarre. Gepermitteerd door paus en priester lang voordat er van De Sade of andere vleeseters uit the romantic agony sprake was. De zwarte romantiek, oogluikend toegestaan in een hoekje van het christendom. Al twee millennia.

Iedereen kent ze, de warrige onheilsprofeten met crisisbaard en geitewollenharensokken. In een onverdacht hoekje grijpen ze je bij de schouder, kijken je standvastig in de ogen en vertellen wat komen gaat. Tenzij, tenzij... Nou ja, 2,50 en een badge van de vereniging ter bescherming van noemmaarwat. Ze zijn van alle tijden, in ieder geval zo oud als de christelijke geschiedenis en de voorhistorische mythes. Ieder jaar vergaat de wereld wel 100 keer en ieder jaar moeten de zwartgalligen weer etonnés zijn de se trouver ensemble.

Het westers model voor de ondergangsmythe is - afgezien van Deukalion, - Pyrrha en Noë - zonder twijfel het boek Openbaring, dat het Nieuwe Testament afsluit. Het is het werk van een groot dichter: een man die zijn taal beheerst en symbolen weet te gebruiken die nog steeds geldigheid hebben. Met een beetje fantasie en na een paar glaasjes alcohol kan je de rillingen nog steeds over de rug voelen lopen: ‘Bliksemstralen, geraas en donderslagen barstten los en een geweldige aardbeving brak uit...’. ‘De vierde engel goot zijn schaal leeg op de zon: het werd haar gegeven de mensen te blakeren met vuur...’. ‘Kwade en boosaardige zweren braken uit op de mensen, die het merkteken droegen van het Beest en zijn beeld aanbaden...’. Enzovoort.

In de bijna 2000 jaar dat dit bijbelboek nu al bestaat is er al heel wat over gediscussieerd. Over één ding lijken de theologen het in ieder geval eens te zijn: het was een boek dat de gelovigen een hart onder riem moest steken. Net als de onheilsprofeet bij ons op het hoekje sprak Johannes: degenen tegen wie hij sprak zouden gered kunnen worden, mits... Het waren de anderen die de rampen dienden te ondergaan.

Maar fata habent libelli. Zo ook dit boek. De theologen hebben daar weinig aan kunnen veranderen. Aanhoudend is het verkeerd uitgelegd: niet als een voorbode van het paradijs dat zou komen, maar van de hel die daaraan vooraf zou gaan. De beelden aan middeleeuwse kathedralen, de talloze verhalen over kometen, Savonarola's, Frederikken II, flagellanten, millenniaristen tonen dit. Zij duiken veel vaker in de geschiedenis op dan de bezonnen wijsgeren die weten dat na dat ene moment uiteindelijk rust in het paradijs zal aanbreken. Die (foutieve) lezing is enigszins te vergelijken met de interesse van vele marxisten in de jaren '20 en '30. Ze wisten wel dat de proletarische heilstaat na de ineenstorting van het kapitalisme zou komen, maar... Eerst kwam die ineenstorting. En sommigen onder hen waren daar zo mee bezig dat het paradijs in de mist verdween. ‘Gewiss muss die Tante erst sterben bevor mann sie beerben kann’ schreef de 20ste eeuwse filosoof van

de hoop Ernst Bloch in die jaren. De dood van tante hield hem zeker zo sterk bezig als haar legaat. In ieder geval veel meer dan de titel van zijn magnum opus doet vermoeden. Gefascineerd en huiverend keek hij toe hoe het oude lijk rottend en etterend naar haar ondergang gleed. En in zijn meest sombere momenten won de huiver het van de verwachtingen. Zijn filo-

sofische hoop was dan ook een correctie van het verstand. Een verhulling en schijnbare overwinning van zijn ondergangsangst. Iets dergelijks zou van de Nederlandse historicus Jan Romein gezegd kunnen worden: ook hem hield de eenzaamheid van de mens, het Fin de Siècle en vergelijkbare somberheden minstens zo sterk bezig als het ideaal ná het Uur U.

Ondergang, cultuurpessimisme, angst voor een collectieve dood. Een viertal jaar geleden hield het onderwerp mij enorm bezig. Ik had zelfs het plan opgevat om er mijn doctoraalscriptie over te schrijven. Maanden aan een stuk schreef ik kaartjes, maakte notities, las loodzware pillen doordrenkt van een allesbeheersende grijsheid. Spengler, Toynbee, Sorokin, Ortega, Jaspers... Yeats, Huxley, Drieu la Rochelle, Benn, Jünger. Vrolijke wetenschap in boetekleed; fantastische literatuur gedoopt in zwarte gal. Een meterlange kaartenbak staat ergens als stoffige getuige van een mislukking. Waarom? In de allereerste plaats omdat het onderwerp ongrijpbaar is. En in de tweede plaats omdat ik niet wilde toegeven aan een persoonlijke - laat ik zeggen - angst en deze zeker niet in voetnoten en andere halfgeleerde prietpraat wilde omzetten.

Ongrijpbaar. Het herinnert me aan een opmerking van Stuart Hughes, een van de grote ideeënhistorici van de 20ste eeuw: ook hij was 30 jaar geleden of zo optimistisch aan een studie over het cultuurpessimisme begonnen. Ook hij was gestrand. Het thema was hem, zo schrijft hij in een boek over Spengler, als zand door de vingers geglipt. Ieder nieuw boek bracht een nieuwe berg warrigheden, halve vondsten, woorden. Woorden, woorden, woorden. Gemorrel met 26 letters dat weinig te maken had met datgene wat zichtbaar of grijpbaar was. Woorden die enkel naar andere woorden verwezen. Maar blijkbaar toch aan iets appelleerden...

Daar gaat het om in het cultuurpessimisme. Het appel aan... Daarmee ben ik op de tweede reden van mijn mislukking. Die woorden appeleerden destijds blijkbaar aan een persoonlijk gevoel. Aan een wat laat-puberale nachtmerrie, een persoonlijk onbehagen, dat ik vertaalde in ‘maatschappelijke’ en dus grijpbaarder termen. Met mijn eigen gewroet kon ik niet uit de weg. Ik zette het om in ons gewroet, nam daardoor afstand en zie: de crisis van het Westen was opnieuw geboren! Zoiets denk ik nu en dacht ik op het moment dat ik het onderwerp liet varen.

Maar wat gebeurde er niet lang daarna? Der Spiegel begon de noodklok af te drukken. Dat gebeurde in de laatste maanden van 1980 en het begin van 1981. De grote wijzer op 4 voor 12 en artikelen daaromheen gaven de verzekering dat die wijzer in de volgende week naar voren geschoven zou zijn. Niet lang hierna kwam de Nostradamus-Welle. Het woord ‘angst’ kroop als een spook door kranten en tijdschriften. Zelfs op de plek waar ik toen verbleef, een lief eiland in de Middellandse zee, was dat het geval. Na een plaatselijke storm schreef het streekblad een regel die aan Candide's uitroep ten tijde van de aardbeving in Lissabon deed denken: ‘Voici le dernier jour du monde!'

Eind 1981 keerde ik terug naar Nederland. Datgene wat ik twee jaar daarvoor als iets persoonlijks opzij geschoven had, bleek veel dominanter dan ik ooit had kunnen vermoeden. Honderden keren pikte ik het woord angst uit onze eens socialistische ochtendkrant. Der Spiegel ging door met zijn symfonie in zwart. Zelfs de TLS betrapte ik op zwartgallige doorkijkjes in het nieuwe Waste land. Ik vergis me, ik moest me vergissen. Talloze keren zei ik het, tegen mezelf en anderen. Maar nu weet ik dat ik me niet vergiste. Mensen die ik zeer hoogacht - voor nuchter houdt dus - beamen Fritz Raddatz analyse van de moderne Duitse literatuur. Angstliteratuur! Peter Sloterdijk (alweer een Duitser) kan de meest sombere dingen voor een 150 koppig

publiek verkondigen zonder dat iemand hem daarop ook maar aanspreekt. De Volkskrant stijgt bij vlagen naar ongekende bibberhoogte. 500.000 demonstranten gaan de straat op, aan hun gezichten is weinig hoopvols te zien. Een noodgreep, geen mars voor een ideaal. Alleen de NRC blijft bij monde van Bert Poll verkondigen dat we in een tijd van constructies leven. Hij is in de ware zin van het woord een roepende in de woestijn. Waar dit precies op wijst? Ik weet het niet.

Maar wat ik wel weet is dat er een groot verschil is tussen deze angst en die van de gelovigen met de Apocalyps of *Das Kapital* in de hand. Die gelovigen geloofden altijd nog. Hoezeer de ondergang hen bij vlagen ook bezighield, er bleef altijd nog een sprankje hoop. Net als bij Bloch: voor sommigen zou tante in ieder geval iets nalaten en je wist nooit of je niet tot die uitverkorenen zou horen. Maar onze tante laat niets na, als ik de omstanders van het ziekbed mag geloven. Niets dan haar lijk in ontbinding. Maar er is nog een tweede verschil tussen de bibberaars oude en nieuwe stijl en dat geeft weer een beetje hoop. Want de ondergang die god of de duivel in werk zet is voor mensen ongrijpbaar. Ze kunnen er niets tegen doen. Niets. Onze ondergang daarentegen is het resultaat van eigen werkzaamheid. Sinds de zegen niet langer van boven komt, daalt ook de ondergang niet langer op ons neer. Alle cultuurpessimistische thema's verwijzen naar zaken die mensen gemaakt hebben. Of het nu bommen of computers of torenhoge bankgebouwen zijn...

En nu? Nu is het 1984 en ligt er toevallig een boek in de winkels dat niet alleen precies die angst verwoordt, maar bovendien nog olie op het vuur kan gooien ook. Geen hoop! Winston Smith verraadt Julia. De laatste alinea van het op een na laatste hoofdstuk is je reinste apocalyptiek: ‘Hij stortte ruggelings neer in ontzaglijke diepten, van de ratten vandaan. Hij zat nog vastgebonden in de stoel, maar was door de vloer heengevallen, door de muren van het gebouw, door de aarde, door de oceanen, door de atmosfeer, in de ruimte van het heelal, in de afgronden tussen de sterren - steeds verder, verder, verder weg van de ratten. Hij was lichtjaren verwijderd, maar O'Brien stond nog naast hem...’. De kooi gaat dicht, Winston Smith lijkt gered, maar is uiteindelijk definitief verloren: een beverige oude baas die grote broer liefheeft en daarin zijn geluk en hoop vindt. ‘Het was goed zo, alles was goed zo, de strijd was voorbij. Hij had de overwinning op zichzelf behaald. Hij had Grote Broer lief’. Zo eindigt het boek, pikzwart. Bovendien: het is niet de onzichtbare hand van god die Winston Smith's ondergang bewerkstelligt, maar de partij, Big Brother, O'Brien. Het is een mens, die van alle mogelijke menselijke verworvenheden, van televisieschermen tot een psychologisch verantwoorde martelmethode, gebruik maakt om een medemens te vernietigen. *1984* is in die zin een uitstekend symbool van een actuele situatie.

En nu?

Ergens half november 1983 werd er in Antwerpen een congres georganiseerd door de Belgische vereniging van Science Fiction. Onderwerp was *1984*. Beroemde sprekers - Burgess, Crick, Zinovjev - en een stoet geleerde heren. Orwell's boek uitgelegd en verklaard op afstandelijke toon. Boeiend, zeker. Maar iets klopte er niet. De meeste bezoekers en sprekers van het congres zal dat waarschijnlijk ontgaan zijn. Zij gingen tenslotte's avonds naar huis. Maar ik sliep op een zaal met 30 studenten, ergens in een jeugdherberg in het centrum van Antwerpen. Wij gingen's avonds de stad in en praatten. Duitsers, Engelsen, Nederlanders. Al snel werd duidelijk dat de besten onder die studenten iets anders verwacht hadden dan de witty lectures van Bernard Crick of de duimendikke ironie van Anthony Burgess. Precies: ein Weg aus dem Angst, zoals een lief Duits meisje mij vertelde. 500 kilometer had ze gereisd om een antwoord te krijgen dat ze natuurlijk niet kreeg. Vanzelfsprekend was dat naïef, maar daarom nog niet minder waar. Het maakte me boos: haar naïviteit, het onbegrip daarvoor van al die geleerde heren en mijn

eigen onvermogen om daartussen te bemiddelen. Maar ook daarmee kon zij niets doen. Teleurgesteld verdween ze.

In de week die op het congres volgde maakte ik er een uur radio voor de VARA over. Ik schreef een dialoog met mezelf, die over angst en Orwell ging. Ik had wat opnamen gemaakt en liet daaruit stukjes horen: Burgess, Crick, een Duitse anglist. Langzaam klom de dialoog naar een dramatisch hoogtepunt, waarin een acteur die apocalyptische passage uit 1984 voorlas. Met een deel van Orff's komedie over het eind van de wereld op de achtergrond was dat een - geloof ik - aangrijpend moment. Ook al neigde het naar kitsch. Mijn tegenspeler in de dialoog, die de rol van scepticus had, moest daarna ‘verslagen’ zijn. Op dichtgeknepen toon moest hij diezelfde vraag stellen: wat nu? Ik haalde in het programma een truc uit om de

doodeenvoudige reden dat ik het niet wist. Een truc die ik dacht te kunnen verantwoorden en die op zijn minst zo nuchter was dat ik nooit het etiket van onheilsprofeet opgeplakt kon krijgen. Ik dekte mezelf in en liet muziek uit de revuesfeer horen. Im tingeltangel tut sich was... Pompompom... The show must go on... Het boek gaat open. Uit die muziek kwam een passage van de *Decamarone* tevoorschijn, gelezen door een andere acteur: ‘Het was in het jaar onzes Heren dertienhonderd achtenveertig toen in de edele stad Florence, de parel aan de kroon van Italiaanse steden, de dood en verderf zaaiende pestepidemie uitbrak...’. Dat ging zo nog even door over wonden en zweren en wat voor ellende al niet meer. Daarna kwam mijn tegenspeler opnieuw en zei:

Hij: Ik begrijp werkelijk niet waarom je nu opeens tingeltangelmuziek gaat draaien en zo'n verhaal voorleest.

Ik: Weet je waar dat uit is?

Hij: Nee.

Ik: Uit de *Decamarone* van Boccaccio, midden 14de eeuw. De pest is in Europa uitgebroken. De mensen weten niet hoe ze moeten reageren. Een aantal onder hen, 7 vrouwen en 7 mannen, laten de wereld voor wat hij is, gaan naar een lusthof en vertellen elkaar verhalen. 700 dichtbedrukte pagina's met verhalen, over alles en nog wat. Dat is m'n oplossing als je het wilt weten.

Hij: Mooi, maar wat heeft dat met Orwell, met kamer 101, met dat congres, met al die dingen waar we het over gehad hebben te maken?

Ik: Alles.

Als Orwell ècht zo beangstigd was geweest als uit *1984* zou spreken, dan had hij het boek nooit geschreven. Ik wil je niet met namen overbluffen maar in *L'homme revolté* van Camus staat daar een prachtige passage over. Camus vertelt daarin over zijn filosofie van de leegte en zegt dan, dat stilte de enige juiste reactie zou zijn op die leegte. Anders gezegd: als je ècht angst hebt, dan breng je het niet op om een boek van 250 pagina's te schrijven. Dan ga je in de kroeg zitten en zuip je jezelf dood. Of je zoekt de eerste de beste balk uit. Orwell was, dat wil ik zeggen, dus een echte schrijver. Dat hij kon schrijven was veel belangrijker dan wat hij schreef. En in dit geval schreef hij, natuurlijk niet helemaal toevallig, een angstig boek. Bovendien is het thema van dit boek zo oud als de literatuur. Het is een prachtig thema. Het boek *Openbaring* is het meest literaire uit de bijbel. Je kan alle fantasie losgooien als je je voorstelt dat de wereld vergaat; dat twee eenzame mensjes een ark bouwen om met een stelletje beesten over miljoenen kilometers zee te drijven. Het is prachtig om je een wereld voor te stellen die heel anders is dan de onze. Of dat nu Atlantis is of de maan, het rijk van Poseidon of dat van Big Brother.

Hij: Maar dat is afschuwelijk wat je zegt. Het is helemaal niet prachtig om je een wereld als die van big brother voor te stellen. Het is een afschuwelijke wereld. En gedeeltelijk bestaat hij nog ook. Je moet je er juist tegen verzetten.

Ik: Zeker door met een spandoek de straat op te gaan? Die drop-outs die in mijn buurtje in Amsterdam wonen, die hebben angst. Maar voor mij en voor al die mensen die zo'n congres bezoeken of zo'n boek schrijven of misschien zelfs lezen, geldt dat niet. Misschien voelen die ergens ver weg wel angst. Maar verder spelen ze het. Een drie dagen durend congres is drie dagen angst. 250 pagina's angst zijn 250 pagina's angst. En daarna ga je stofzuigen of je fiets repareren. Nee, we vertellen elkaar verhaaltjes net als in de Decamarone. En wat er gebeurt als we ooit uitverteld raken dat weet geen mens.

Hiermee was het programma ten einde. Ik hoor dit nu terug, voor de zoveelste keer. Het bevalt me nog steeds. Maar... Ik doe hetzelfde als al die heren op het congres in Antwerpen. Ik schuif de verantwoordelijkheid van me af. We vertellen elkaar verhaaltjes, zeg ik. Gemakkelijk is dat. Alleen vraag ik me nu af hoe dat Duitse meisje zou reageren. Ik heb haar aan het handje genomen, de keel dichtgeknepen en vervolgens in de draaimolen gezet. Een rotstreek.

Zij zal dit nooit accepteren. Langzaamaan is zij mijn tegenspeelster geworden. Mijn alter ego uit de radiodialoog zwijgt, omdat het mijn tekst was en de zendtijd voorbij. Maar dat meisje verdwijnt niet. Ze praat met me, terwijl ik onder de douche sta of een boterham smeer. Verdwijnt als ik met mijn dagelijkse rommel bezig ben om daarna weer op te duiken. Ze kijkt me aan, boos en verdrietig. Nu stelt zij me die vraag: wat nu? Ik dek me in. Trek Burgess uit de kast. ‘Maar Orwell's boek is een satire’, zeg ik. ‘Kijk maar, de eerste zin: “Het was een koude dag in april en de klokken sloegen 13”. Het verhaal begint als een sprookje, zie je dat dan niet. Het is een ballade in een modern jasje...

> It was a bright cold day in april
> And the clocks were striking thirteen.

Zie je hem niet staan, de verteller. Orwell. Een been in het graf maar nog steeds gevoel voor satire. Kijk dan. Bovendien, vergeet niet dat het boek in 1948 geschreven is. Je herinnert je die jaren evenmin als ik. Maar bij jullie in Duitsland. Stunde Null, kennst du doch? Het is gewoon een historisch boek, een aanklacht tegen de naoorlogse wereld in een fictief jasje en van een gekke titel voorzien. Die breekt ons nu op...’.

Ze wordt stil. Hoort mijn woorden allang niet meer. Kijkt niet meer. Staart naar binnen.

Mijn onvermogen maakt me boos. ‘Wat wil je dan? Een levensleer? De waarheid? Verdomme. Ik kan het ook niet helpen, dat jij, dat ik, dat wij...’. Ik ontkurk een fles beaujolais primeur, schenk twee glazen in. Ze drinkt met kleine slokjes en in stilte. Wordt dronken en begint te babbelen. Ik ook. We praten over van alles en nog wat. Ik slaag erin om ook haar met verhaaltjes en wijn te bedwelmen.

Nou ja, eventjes dan.

[Vervolg Voor en tegen 2]

vervolg van pag. 92

hoop toch nog een enkeling over de streep te trekken schrijf ik tot slot ‘Jeremia 12:9’ geheel over. Het is niet het meest overrompelende, maar wel het meest stemmige gedicht uit de bundel.

> De vogelen zijn rondom tegen haar.
> Ze heft haar handen tegen hun gekweel,
> ze zwiert met haar haar, maar het helpt niet veel.
> Dood is ze als een pier, en doet nu maar
> alsof ze bedreigd wordt door lijfsgevaar.
> Misschien heeft ze gelijk, hoort dit krakeel
> tot een eschatologisch eindoordeel.
> Het is een leven dat ik je bespaar.
>
> Ik moet bekennen dat ik van haar houd.
> Ik heb haar nooit gekend. Dat kan ook niet;
> al springt ze hoog en laag, ze is niet koud
> of warm geworden, ze heeft nooit bestaan.
> Er staat iets geschreven, zoals je ziet.

Het geldt voor haar, voor mij, voor jou voortaan.

JAN KUIJPER, *Bijbelplaatsen. Sonnetten*
Amsterdam 1983, Querido, 35 blz., f 17,50

Fred Feddes
Hoe George Orwell bij de Evangelische Omroep belandde
De mislukking van 'Animal Farm'

'Het is winter '43-'44. Een socialist in hart en nieren buigt zich over een boek', schreef Visie, het programmablad van de Evangelische Omroep, in augustus 1982. 'We hebben het over Animal Farm van George Orwell. Door middel van de opstand van de dieren op de boerderij van mr. Jones en de wending die deze bevrijding neemt stelt Orwell het regime in de Sovjetunie aan de kaak. Als socialist is hij tegen machtsuitoefening door de staat. Daarom vindt hij dat voor ieder begrijpelijk moet worden gemaakt welke diktatuur er in de Sovjetunie heerst onder het mom van een socialistische regering.' Zelden bezorgt een omroepblad me slapeloze nachten, maar deze keer was het raak. Wat in die aankondiging staat klopt wel, maar toch deugt het niet; de EO die met Orwell gaat pronken. Hoe kan een 'socialist in hart en nieren' zó door rechts worden toegeeigend?

De tekenfilm *Animal Farm* die de EO in een paar jaar tijd twee maal uitzond, werd tussen 1951 en 1954 gemaakt door het Britse duo Halas en Batchelor. Op belangrijke punten verschilde hun versie van het oorspronkelijke verhaal, en daarin ligt al een deel van de verklaring voor dit raadsel.

Het verhaal van Animal Farm is bekend. Boer Jones verwaarloost zijn dieren. Zij verjagen hem en vestigen de eerste '*boerderij der dieren*'. Al gauw verwatert echter de revolutionaire stelregel '*alle dieren gelijk':* de varkens, de slimste dieren, trekken steeds meer macht naar zich toe, tot zij absolute heersers zijn geworden en aan '*alle dieren zijn gelijk'* toevoegen '*maar sommige zijn gelijker dan andere'.* Tot zover volgt de film het boek aardig, al worden de varkens van meet af aan als pedante hufters voorgesteld terwijl ze dat in het boek slechts zoetjesaan worden. Maar ala, misschien staat het medium tekenfilm minder subtiliteit toe dan een boek.

Aan het eind wordt het echter menens. Orwell vertelt hoe de varkens de boeren uit de omgeving uitnodigen. Die kunnen met eigen ogen zien hoe efficiënt de boerderij wordt gemanaged en hoe misplaatst hun argwaan is. Het bezoekeindigt in een bacchanaal in het huis waar ooit Jones woonde. Alle andere dieren staan buiten, kijken door een raam naar binnen

> 'van varken naar mens en van mens naar varken en van varken naar mens; maar het was reeds onmogelijk te zeggen wie mens was en wie varken.'

De parallel met de Sovjetunie is duidelijk: voor de onderdrukten maakt het weinig uit of ze worden onderdrukt door een sovjet- of door een kapitalistisch regime.

In de film zijn de bezoekers geen boeren, maar varkens die op omringende boerderijen een vergelijkbaar systeem leiden. De dieren buiten zien de varkenskoppen vloeiend overgaan in de tronie van de oude Jones. Maar daardoor verandert de politieke inhoud van de parabel: het maakt voor de onderdrukten niet uit of ze worden onderdrukt door het sovjet- of door het *tsaristische* regime. En het kapitalisme blijft buiten schot.

Alsof dat nog niet genoeg is hebben Halas en Batchelor ook nog een ontknoping erbij verzonnen: de dieren die buiten staan worden zo kwaad dat ze het huis bestormen en alles inklusief de varkens met de grond gelijk maken.

In maart 1947, anderhalf jaar na het verschijnen van *Animal Farm*, schreef George Orwell een voorwoord bij de Oekraïense vertaling ervan. Daarin vertelt hij wie hij is en hoe en waarom het boek is ontstaan.

> 'Niets heeft het oorspronkelijke idee van socialisme zo veel geschaad als het geloof dat Rusland een socialistisch land is en dat elke daad van zijn heersers moet worden verontschuldigd, zo niet geïmiteerd. En dus ben ik sinds tien jaar ervan overtuigd dat de vernietiging van de sovjetmythe noodzakelijk is, willen we een herleving van de socialistische beweging mogelijk maken.'

Dat laatste zal wel niet het oogmerk van de EO en van alle eerdere Koude-Oorlogpropagandisten zijn geweest. Om het verhaal aan hun eigen bedoelingen te laten voldoen, moesten Halas en Batchelor het hier en daar iets vervalsen.[1.]

Sprookje

Toch verklaart dat niet alles; kennelijk liét het boek zich ook vervalsen. Bovendien was het onvervalste boek zelf ook al immens populair bij rechtse antikommunisten. We zullen dus ook bij het boek en de schrijver zelf oorzaken moeten zoeken.

Eén oorzaak is de vorm van het verhaal: het is een allegorie; een *sprookje*, zoals Orwell het noemde. Als je menselijk gedrag via een dierverhaal beschrijft doe je dat om afstand tot de aktualiteit te houden, om de meer algemene geldigheid van het verhaal te onderstrepen. Inderdaad ontstijgt veel in Animal Farm aan de parallel met de Sovjetunie: het verraad van de revolutie door degenen die slimmer zijn dan de anderen en denken dat ze *daarom* mogen heersen; het op de kop zetten van voorrecht en opoffering.

> 'Jullie denken toch niet dat wij varkens melk en appels eten uit egoïsme en als voorrecht? We houden er niet eens van. We eten ze alleen om gezond te blijven. We doen het voor jullie welzijn.'

(Die regels streepte Orwell aan in een exemplaar dat hij een vriend gaf, als sleutelpassage.) En het vervalsen van de geschiedenis, een thema dat ook in zijn volgende boek, *1984*, een grote rol zou spelen.

Maar aan de oppervlakte is deze allegorie wèl sterk gebonden aan de aktualiteit en wel aan die van de Sovjetunie. Veel gebeurtenissen in het boek zijn rechtstreeks ontleend aan de Russische geschiedenis, en vertaald naar de dieren-boerderij. Daardoor is deze parallel zoveel gemakkelijker te maken dan die met menselijk gedrag in andere tijden, andere plaatsen en andere maatschappijvormen.

De konklusie van Animal Farm is- ook nu geldt weer: aan de oppervlakte - negatief. Ze is een waarschuwing: zo verworden revoluties als je niet oppast. Zo verworden revoluties *noodzakelijkerwijs*, maakten veel exegeten er naderhand van, en met nog wat meer wishful thinking en rechtse interpretatie is het resultaat: deze revolutie noemt zichzelf socialistisch, dus zo verwordt socialisme noodzakelijkerwijs. Ziedaar hoe het gebruik van Animal Farm haaks is komen te staan op zijn bedoeling.

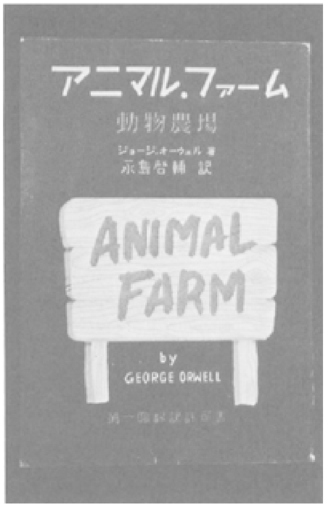
Orwell biedt behalve een waarschuwing geen positief alternatief; alleen de aanknopingspunten ervoor. Hij ontrafelt het verwordingsproces, laat zien waar het allemaal mis ging. En waar het mis gaat kan het ook goed gaan, door andere keuzes, door grotere oplettendheid. Dat sprankje hoop tussen de wanhoop biedt Orwell wel degelijk, maar ook hier geldt: de ontwikkeling van het échec lees je makkelijker uit het boek.

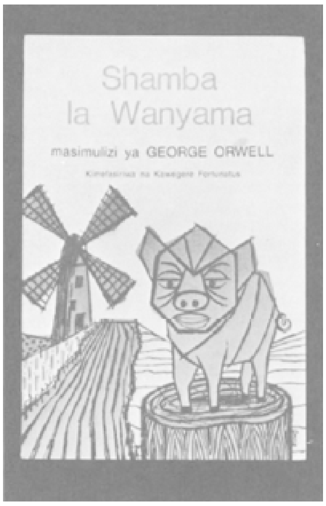
> ‘Ik las het boek met grote opwinding. Maar toen ik erover nadacht, en vooral toen ik het anderen had laten lezen, besefte ik dat deze perfektie het gevaar in zich heeft dat het voor verschillende lezers heel verschillende dingen kan betekenen’,

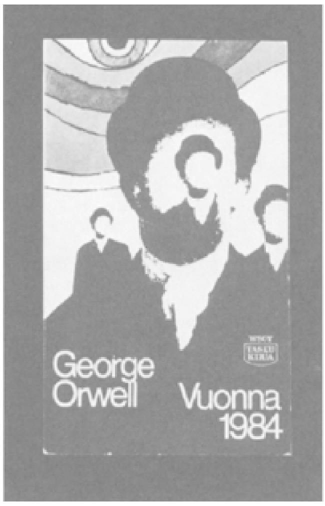
schreef William Empson (met wie Orwell tussen 1941 en 1943 bij de *BBC* had gewerkt) in augustus 1945 aan Orwell, kort na het verschijnen van *Animal Farm.*

> ‘Natuurlijk vind jij dat de dieren Animal Farm hadden

moeten blijven delen. Maar de metafoor kan de indruk wekken dat de Russische revolutie altijd al een deerniswekkende, onmogelijke onderneming was. Ik wil zeker niet zeggen dat dat een fout is in de allegorie, maar het leek me goed je te waarschuwen dat je kunt verwachten op grote schaal “verkeerd begrepen” te zullen worden.’







Vertaling van Animal Farm *in o.a.: Russisch, Pools, Japans, Vietnamees, Swahilisch en Fins.*

Op hoe grote schaal konden noch Orwell noch Empson vermoeden.

Orwell was romanschrijver, maar hij was ook een zeer aktief politiek publicist. *'De meeste Engelse recensenten wisten iets over Orwells vorige boeken, sommigen kenden zelfs zijn essays voor* Tribune (een onafhankelijk links weekblad - ff); *dus beseften en meldden ze dat hij een socialist was. Maar veel Amerikaanse kritici wisten dat niet en gebruikten het boek als een polemiek tegen het socialisme in het algemeen'*, omschrijft Bernard Crick in zijn biografie *George Orwell, a life*[2] de

ontvangst van het boek door de kritici. Daarmee legt hij een tegenstrijdigheid in het werk van George Orwell bloot die het boek altijd parten is blijven spelen.

'*Vanaf een zeer vroege leeftijd, misschien vijf of zes, wist ik dat ik later schrijver zou moeten worden*', schreef Orwell in 1946 in het essay *Why I write.* Dat besef bleef, ondanks pogingen het te onderdrukken. In het essay noemt hij vier motieven die iemand ertoe kunnen brengen (proza) te gaan schrijven: ijdelheid, esthetisch enthousiasme, verlangen tot

geschiedschrijving en politieke doeleinden. '*In een vredig tijdperk had ik waarschijnlijk sierlijke of enkel beschrijvende boeken geschreven* (dan hadden dus de eerste drie motieven overwogen, aldus Orwell zelf - ff). *Nu werd ik gedwongen een soort pamflettenschrijver te worden*.' Tegen wat hij zijn 'natuur' noemt in werd hij een politiek schrijver; maar een *schrijver* bleef hij. Hij wilde dat een literair werk voor zichzelf sprak, en dat gold ook voor *Animal Farm.*

In de loop der jaren was hij ook een druk polemist geworden, en de scheidslijnen tussen polemisch proza en literair proza zijn in zijn werk minder scherp dan hij zelf wilde. In zijn essays, recensies en overpeinzingen werkte hij 'in het klad' thema's uit die later in zijn romans zouden voorkomen en de romans bevatten een literair vormgegeven weerslag van zijn ideeën en polemieken. Tegelijkertijd hield hij vast aan de roman als autonoom kunstwerk èn integreerde hij zijn romans

in zijn journalistieke en essayistische werk. En dat liep spaak. Wie Animal Farm goed wil begrijpen moet méér weten dan het boek zelf biedt. Al was het maar de wetenschap waaraan het de Amerikaanse recensenten ontbrak, namelijk dat Orwell links was.

Orwell moet dit gedeeltelijk zelf hebben beseft, anders had hij bij de Oekraïense vertaling geen voorwoord geschreven. '*Ik besef dat ik schrijf voor lezers over wie ik niets weet*', schrijft hij daarin, '*maar ook dat zij waarschijnlijk niet de geringste mogelijkheid hebben gehad om iets over mij te weten.'* De vele westerse lezers die *Animal Farm* zou krijgen, wisten voor het overgrote deel ook niets over Orwell - al hadden zij er dan wel de mogelijkheid toe - en het was dus geen gek idee geweest om het voorwoord ook voor andere dan Oekraïense lezers te bestemmen.

Zelfs de Oekraïeners hebben het boek met voorwoord nauwelijks in handen kunnen krijgen, als klopt wat Orwell in september 1947 aan Arthur Koestler schreef: de Amerikaanse autoriteiten in München hadden 1500 van de 3500 gedrukte exemplaren onderschept en aan hun sovjetkollega's overhandigd, omdat het boek de Oosteuropese bondgenoot in zo'n kwaad daglicht stelde.

Het politieke klimaat waarin zo'n bondgenootschappelijke dienst mogelijk was zou binnen enkele jaren totaal verdwijnen. *Animal Farm* was geschreven toen de Sovjetunie werd omarmd - aarzelend door rechts als bondgenoot tegen Hitler, enthousiast door grote delen van links als lichtend voorbeeld. Het eerste kon Orwell begrijpen gezien het karakter van de vijand, het tweede vond hij volstrekt verkeerd en funest voor het socialisme. Een paar jaar later maakten haar vroegere bondgenoten de Sovjetunie uit voor rotte vis, de antichrist en wat al niet, en geloofde nog maar een heel klein deel van links in de USSR als heilstaat. De politieke motivatie voor *Animal Farm* was dus voor een groot deel onder het boek weggeslagen.

En Orwell ging dood. Dank zij *Animal Farm* leefde hij voor het eerst sinds jaren in een zekere welstand. De toeëigening van Animal Farm door rechts was al bescheiden begonnen, maar Orwell maakte zich er niet zo druk om. Hij trok zich terug op het Schotse eilandje Jura om, in een race tegen zijn tuberkulose, '1984' te schrijven. Op 21 januari 1950, een halfjaar nadat het boek verscheen, overleed hij.

Als hij langer had geleefd, zou hij dan het Koude-Oorlogge-bruik van *Animal Farm* over zijn kant hebben laten gaan? Het is onzinnig om daarover te spekuleren. Maar zeker is dat door zijn vroege dood niemand meer zijn polemische pen hoefde te vrezen. Slechte lezers en kwaadwillige lezers hadden vrij baan.

Zo kon *Animal Farm* het rechtste kamp worden binnengesleept. Maar daarmee zijn we nog maar halverwege de verklaring van ons raadsel. Want als Orwell *Animal Farm* - en ook *1984* - als *linkse* kritiek op de Sovjetunie bedoelde en niet als rechtse, waarom is er dan uit linkse hoek nooit iets gedaan om die kidnap-op-klaarlichte-dag te verhinderen?

'Animal Farm and Nineteen Eighty-Four offer no comfort to the Right, though comfort has often been taken', schreef een tekstschrijver van uitgeverij *Fontana/Collins* achterop het boekje *Orwell* van de Britse marxist Raymond Williams[3.], het is een fraaie typering van de verhouding die rechts met Orwell is aangegaan. Analoog daaraan kun je zeggen dat Orwell ook links weinig vertroosting kon geven, en dat links wat hij gaf nauwelijks heeft willen aannemen.

Zijn houding was voor anderen ter linkerzijde dan ook niet altijd even makkelijk in te schatten, en zeker niet altijd even aangenaam. Hij had de neiging het hardst uit te varen tegen de mensen die hem politiek en sociaal het meest na stonden. Al

was hij zelf socialist en intellektueel, zijn medesocialisten en medeintellectuelen kon hij er ongenadig van langs geven.

Orwell kwam uit de *lower upper middle class*, zoals hij het in 1937 in *The road to Wigan Pier* omschreef: de leden daarvan houden koste wat het kost de schijn op bij de bourgeoisie te horen, maar kunnen zich dat nauwelijks veroorloven omdat ze weinig meer geld om handen hebben dan de leden van de arbeidersklasse. Orwell had zijn klasse politiek vaarwel gezegd, maar besefte dat zijn opvoeding hem zó had beïnvloed, dat hij nooit helemaal in de werkende klasse zou passen. Genadeloos hekelde hij medesocialisten met bourgeois-achtergrond die dat wel pretendeerden te kunnen, met name in The Road To Wigan Pier:

> ‘Ik heb vele bourgeoissocialisten gekend en urenlang naar hun tirades tegen hun eigen klasse geluisterd en toch heb ik nooit, niet één keer, een van hen ontmoet die de proletarische tafelmanieren had overgenomen. Waarom niet? Waarom zou een man die denkt dat alle deugden bij het proletariaat berusten nog steeds zoveel moeite doen zijn soep geluidloos te eten? Het kan alleen omdat hij proletarische manieren stuitend vindt. Zo zie je dat hij nog steeds beantwoordt aan de opvoeding in zijn jeugd, toen hem werd geleerd de werkende klasse te haten, te vrezen en te verachten. (...) Misschien is dat klassedoorbrekend gedoe wel niet zo eenvoudig als het leek! Integendeel, het is een wilde rit de duisternis in, en misschien is de glimlach aan het eind wel die van een tijger. Met een liefhebbende, doch ietwat minzame glimlach gaan we op pad om onze proletarische broeders te begroeten en ziedaar! onze proletarische broeders vragen ons niet om hen te groeten, ze vragen ons zelfmoord te plegen.’

Geen leuke gedachte voor de aangesprokenen en Orwell voegt er grimmig aan toe:

> ‘Als de bourgeois het in dat licht ziet vlucht hij, en als zijn vlucht rap genoeg is voert ze hem wellicht naar het fascisme.’

> ‘Socialisme is zulke elementaire *common sense*, dat ik soms verbijsterd ben dat het zichzelf nog niet op de hele wereld heeft gevestigd’,

vervolgt hij. Om die vraag te beantwoorden besluit Orwell als een *advocatus diaboli*, een advokaat van de duivel, alle onaantrekkelijkheden van het socialisme op te noemen.

> ‘Als je de afkeer van het socialisme wilt wegnemen, moet je het begrijpen; dus moet je in de gedachten van een gewone tegenstander van het socialisme kruipen of op zijn minst zijn gezichtspunt aantrekkelijk vinden. Om het socialisme te verdedigen moet je het dus paradoxaal genoeg eerst aanvallen.’

De duivelse advokaat voert aan dat de gewone burgerman socialisme al gauw identificeert met bebaarde zonderlingen die het hoogste woord voeren of met materiële vooruitgang die leidt tot een volkomen geplande, gemechaniseerde wereld zonder ruimte voor natuur, nostalgie en *country walks.* Is het kinderachtig dat mensen zich door dergelijke beelden laten beïnvloeden, dom, verachtelijk? Alle drie, vindt Orwell, ‘*maar het punt is dat het gebeurt, en daarom moet je het in gedachten houden’.*

Ook als hij de aantrekkingskracht die het fascisme in die jaren had probeert te begrijpen, is hij zo'n advokaat. Hij houdt het succes van het fascisme als een spiegel voor de neus van het socialisme: bestrijd het, maar besef ook dat de populariteit

van het fascisme betekent dat je hebt gefaald in het presenteren van het zoveel vanzelfsprekender socialisme.

Omelet

The Road To Wigan Pier was vooral een woede-uitbarsting over de *presentatie* van het socialisme, misschien extra fel omdat hij de moeilijkheden van *'dat klassedoorbrekend gedoe'* zelf zo goed kende. Maar in de jaren na 1937 kreeg hij ook steeds meer *inhoudelijke* kritiek op de ideeën van de smaakmakende linkse intellektuelen. Vooral door zijn ervaringen tijdens de Spaanse burgeroorlog en door de stalinistische terreur raakte hij ervan overtuigd dat een van de grootste fouten van veel socialisten was dat ze totalitarisme accepteerden en zelfs goedpraatten. Daarover gaan Animal Farm en '1984', maar ook bijvoorbeeld de theorie die hij beschrijft in een essay uit 1945 met de haast speelse titel *Catastrophic gradualism*,

> 'een theorie die nog niet nauwkeurig is geformuleerd of een naam heeft gekregen, maar die wel in brede kring is geaccepteerd en wordt gebruikt om daden te rechtvaardigen die strijdig zijn met het gevoel voor fatsoen van de gemiddelde mens. Volgens deze theorie wordt nooit iets bereikt zonder bloedvergieten, leugens, tirannie en onrecht, terwijl aan de andere kant zelfs de grootste

> omwenteling nauwelijks veranderingen ten goede teweegbrengt.'

Het stalinisme wordt, betoogt Orwell, met deze theorie goedgepraat.

> 'In de naam van het socialisme heeft het Russische regime bijna elke denkbare misdaad gepleegd, en tegelijkertijd evolueert het *weg* van het socialisme. Wie die feiten toegeeft heeft slechts twee keuzes. De ene is het verwerpen van de theorie van het totalitarisme, waarvoor weinige Engelse intellektuelen het lef hebben; de andere is terug te vallen op katastrofistisch gradualisme. De formule die dan meestal wordt gebruikt is: "Je kunt geen omelet maken zonder eieren te breken." En als je reageert: "Ja, maar waar is de omelet?" is het antwoord: "Nou ja, je kunt niet verwachten dat alles tegelijk gebeurt".'

Het socialisme verdedigen door het aan te vallen, die paradox zou Orwell na The Road To Wigan Pier blijven hanteren. Links voelde zich daar niet zo komfortabel bij; de meeste linkse lezers *van Animal Farm* lazen even slecht als de meeste rechtse lezers en zagen dus ook alleen de aanval en niet het oogmerk van de verdediging. En zo kon het gebeuren dat in kommunistische recensies *van Animal Farm* dezelfde argumentaties opdoken als in de rechtse, zij het dan om tot een tegengesteld oordeel te komen.

Orwell maakte dat ongemakkelijke gevoel, de onzekerheid *is hij wel links?*, mede mogelijk doordat hij zich nauwelijks verbonden voelde met georganiseerd links. Pas onder extreme omstandigheden werd hij, niet eens voor lange tijd, lid van een partij. En op de perskaart die hij van het linkse blad Tribune had was hij wel trots, maar zijn handtekening zette hij er nooit onder.

In 1936/'37 vocht Orwell onder zijn eigenlijke naam Eric Blair in de Spaanse burgeroorlog, min of meer toevallig niet als lid van de kommunistische *Internationale brigade*, maar in de *Partido obrero de unificación marxista*, POUM, die een enigszins trotskistische inslag had. Met de POUM veroordeelde hij het stalinisme, maar met de IB was hij het eens dat *'eerst de oorlog moet worden gewonnnen, daarna komt de revolutie'.* De POUM vocht aan een stil deel van het front, vandaar dat Orwell overplaatsing vroeg naar de IB. Juist op dat moment begonnen de kommunisten echter een heksenjacht op POUM-leden, die ineens objektief gezien altijd al fascisten waren geweest. Vrienden van Orwell werden gevangengenomen, sommigen vermoord. Orwell koos voor de POUM en werd, toen hij na een schotwond in de hals naar Engeland terugkeerde, lid van de eraan verwante *Independent labour party.* Het antimilitarisme van die partij zegde hij weer vaarwel toen de wereldoorlog uitbrak; nu die verdomde oorlog er toch was moest-ie ook maar worden gewonnen.

Zo woog Orwell argumenten en daden van iedereen en kon hij tot verrassende oordelen komen. Hij kon boeken waarvan hij de politieke strekking totaal afwees toch waarderen omdat de schrijvers tenminste eerlijk voor hun mening uitkwamen, of alleen al omdat ze goed konden schrijven. Omgekeerd kon hij mensen met ideeën dicht bij zijn eigen keihard aanvallen. Gebonden aan geen enkel dogma dan zijn eigen ervaringen kon hij zich altijd op zichzelf terugtrekken om dan weer totaal onverwachte gezichtspunten te kiezen.

Dickens

Het zal duidelijk zijn: uitleggen wat Orwell's positie was binnen het socialisme gaat het makkelijkst door te vertellen wat hij *niet* was, wat hij *niet* vond. Hij was goed in het aanwijzen van zere plekken in de theorieën en dogma's van anderen, niet in het opbouwen van een eigen theorie. Voor zover hij die wel had, zijn de trefwoorden ervan opmerkelijk simpel en op het eerste gezicht nogal weinigzeggend. Socialisme is volgens hem een zaak van *common sense* en van fatsoen, en kan nooit het vernietigen van goede tradities betekenen maar moet daar juist op doorbouwen.

Zijn ideeën omschrijft hij wellicht het duidelijkst in een essay uit 1940 over Charles Dickens, dat volgens biograaf Crick als 'indirekt zelfportret' kan worden gelezen.

> 'Zijn radikalisme is van een vage soort, en toch weet je altijd dat het er is. Dat is een verschil tussen een moralist en een politikus. Hij heeft geen konstruktieve voorstellen, zelfs geen duidelijk begrip van de maatschappij die hij aanvalt, alleen een emotionele gewaarwording dat er iets mis is. Het enige dat hij uiteindelijk kan zeggen is "Gedraag je fatsoenlijk", wat niet noodzakelijkerwijs zo oppervlakkig is als het klinkt. De meeste revolutionairen zijn potentiële konservatieven aangezien ze zich voorstellen dat alles kan worden rechtgezet door de *vorm* van de maatschappij te veranderen; als die verandering er eenmaal is, zoals soms gebeurt, zien ze geen noodzaak voor méér. Die geestelijke grofheid heeft Dickens niet. De vaagheid van zijn ontevredenheid is het teken van haar blijvendheid. Waar hij tegen is, is niet een of ander instituut maar, zoals Chesterton het noemde, "een uitdrukking op het menselijke gelaat".
> (...)
> Bij elk sterk persoonlijk proza heb je de indruk dat je een gezicht achter de pagina ziet. Dat is niet noodzakelijk het werkelijke gezicht van de schrijver, het is het gezicht dat de schrijver *zou moeten* hebben. In het geval van Dickens zie ik het gezicht van een man rond de veertig (...) die lacht, met een tikje woede in zijn lach, maar geen triomf, geen kwaadaardigheid. Het is het gezicht van iemand die altijd ergens tegen vecht, maar die openlijk vecht en niet bang is, het gezicht van iemand met een milde en overvloedige kwaadheid - met andere woorden, van een negentiende-eeuwse liberaal, een vrijdenker, een type dat wordt gehaat met dezelfde haat die al die vies ruikende kleine orthodexieën uitstralen die nu wedijveren om onze ziel.'

Mislukking

In het eerder genoemde voorwoord bij *Animal Farm* schreef Orwell: '*Ik wil geen kommentaar leveren op dit werk; als het niet voor zichzelf spreekt is het een mislukking.'* De man die zijn eigen dogma's opstelde koos ook zijn eigen, hoge normen, zonder uitzonderingsklausule voor de slechte en de kwaadwillige lezers.

Is Animal Farm een mislukking?

Een boek van Orwell, wiens werk zo verweven is met zijn politieke gedrevenheid, kun je niet uitsluitend beoordelen op zijn literaire merites, ook al dacht Orwell zelf dat dat wel moest. De norm die hij voor het boek aanlegde klopt niet. *Animal Farm* is óók een polemisch boek, en zo is het ook telkens door rechts, de EO inkluis, gebruikt. Misbruikt. Wie Orwell, tegen dat misbruik in, recht wil doen moet zich af en toe even niets van hem aantrekken; die moet niet *Animal Farm* voor zichzelf

laten spreken, maar het totale werk van Orwell. Het werk van een '*socialist in hart en nieren'.*

Eindnoten:

1. Om het verhaal van de verkrachting van Animal Farm kompleet te maken: de EO-versie van de film wijkt nog weer af van de oorspronkelijke. Twee minuten, om precies te zijn. Orwell kritiseert een paar keer de kerk, in de vorm van de raaf Mozes. Die scènes zijn echter voor het EO-publiek weggeknipt. '*Wij hebben niet in de film geknipt'*, zei iemand van de afdeling filmzaken van de EO mij, 'dat *moet dan al door de verhuurder zijn gebeurd.'* Toen de Vara de film in november 1967 uitzond, zat Mozes wèl in de kopie.
2. Bernard Crick, 'George Orwell, a life', uitg. Secker and Warburg, Londen 1980 (plm. 68 gulden). Een gedetailleerde, liefdevol geschreven biografie. Aanbevolen, ook al blijven eigen speurtochten door Orwells werk tien keer zo spannend. De Amerikaanse uitgave van Crick's boek (uitg. Little, Brown and Company, Boston 1980) kost ongeveer 55 gulden, de Penguineditie (1982) 20,75 gulden.
3. Raymond Williams, 'Orwell', uitg. Fontana/Collins, Londen 1971. Beknopte (90 pagina's), kritische beschouwing. Veel waardering voor Orwells werk, maar ook de terechte opmerking dat hij weinig gebruik maakt van bestaande socialistische en kommunistische theorieën. Daardoor lijkt het bijvoorbeeld in *The Road To Wigan Pier* soms alsof hij in zijn eentje opnieuw het wiel uitvindt. Of dat tégen hem pleit is een andere vraag. Het boekje kost f 9,30.
   Dit artikel is een bewerking van een essay dat eerder verscheen in De Groene Amsterdammer, 15 dec. 1982.

James Walsh
Een marxist kijkt naar Orwell

1984 volgt dezelfde trend als *Animal Farm*, behalve dat het veel neurotischer is en dat de deprimerende haat jegens alles wat naar vooruitgang riekt veel duidelijker naar voren komt: het boek richt zich zoals we weten niet tegen de Sovjet Unie en zelfs niet uitsluitend tegen de Britse Communistische Partij, maar tegen het ‘Engelse Socialisme’.

Orwells gebrek aan basiskennis van de zaken waarover hij schrijft is even kenmerkend als zijn haat jegens deze zaken. Het boek bevat lange stellingen over politiek, economie en, God betere het, de Engelse taal, die op ingewijden net zo'n dwaze indruk moeten maken als ze voor de gewone lezer vervelend zijn. Maar Orwell legt zijn gebrek aan mensenkennis, aan kennis van de arbeidersklasse en de Communistische Partij niet zozeer in deze uitspraken bloot, die tenslotte door zijn romanfiguren werden opgetekend en mogelijk opzettelijk zo belachelijk zijn, alswel in de opvattingen en filosofische onderstellingen waaruit 1984 is opgebouwd.

In een ingezonden brief in de Manchester Guardian van 5 januari 1955 maakt de heer R. Palme Dutt[1] een paar interessante opmerkingen over de filosofische strekking van *1984*:

> ‘De ideeën die de wereld in Orwells *1984* beheersen, weerspiegelen niet de ideeën van het communisme, waar hij maar weinig van afwist, maar van het huidige Westerse monopolie-kapitalisme, waarvan hij de uiterlijke verschijningsvormen met afgrijzen en walging ervoer, maar zonder te begrijpen wat de oorzaak ervan was of wat ertegen ondernomen kon worden. Dit kan heel eenvoudig worden aangetoond. De belangrijkste “ketterij” van zijn “opstandige” held, waar deze ook voor gemarteld wordt, is dat “de werkelijkheid iets uitwendigs, objectiefs is dat geheel op zichzelf bestaat”. Dit is het materialistische en ook communistische standpunt. Het belangrijkste axioma van de tirannie die hij beschrijft, is dat “de werkelijkheid niet uitwendig is; de werkelijkheid bestaat in de menselijke geest en nergens anders”. Dit is het karakteristieke standpunt van alle gangbare Westerse idealistische filosofieën waar de heersende klasse mee dweept.’

Dit is diepgaande kritiek en raakt de basis waarop veel van wat in *1984* gebeurt is opgebouwd. De vermindering van het chocoladerantsoen, die door de propaganda in een vermeerdering wordt omgezet, de publicatie van mythisch gestegen pro-duktiepercentages (wat een poging is de zeer wezenlijke stijgingen in de Sovjet Unie en de Volksdemocratieën op de hak te nemen), de verloochening van historische feiten door het Ministerie van Waarheid - dit alles zijn voortbrengselen van een filosofie die ervan uitgaat dat alle mensen te allen tijde voor de gek gehouden kunnen worden. De kritiek van de heer Dutt komt heel dicht in de buurt van een verklaring voor een kenmerkende trek van het boek die Orwells bewonderaars vaak in verwarring brengt: het zware accent dat op de geraffineerde inquisitie en foltering wordt gelegd. De vijftig pagina's die over deze inquisitie gaan en waarin de dictatuur zich een enorme moeite geeft om Winston Smith te laten geloven dat twee plus twee vijf is, vormen in feite de rechtvaardiging voor het bestaan van het boek. Ze zijn de uiterste consequentie van de gedachtengang die zich in *The Road to Wigan Pier* en *Animal Farm* openbaart, dat de gewone mensen dom en zwak genoeg zijn om hun eigen ervaringen te verwerpen en hun eigen ogen niet te geloven wanneer

zij daar door de druk van handige propaganda toe gedwongen worden. De conclusies van *1984* worden in Orwells beschrijving van een 'ideale' fascistische staat in *The Road to Wigan Pier* al aangekondigd:

> 'Het zou waarschijnlijk een duurzame vorm van samenleving zijn en gezien de reusachtige rijkdom van de wereld als deze wetenschappelijk geëxploiteerd wordt, bestaat de kans dat de slaven goed gevoed en tevreden zouden zijn. Gewoonlijk wordt het fascistische streven als de "bijenkorf" staat omschreven, waarmee de bijen een groot onrecht wordt aangedaan. Een door hermelijnen geregeerde konijnenmaatschappij zou veel dichter in de buurt komen.'

Opnieuw blijkt het zinloze van een vergelijking met Swift. Swifts innerlijke strijd kwam voort uit de conflicten die in een warme en hartstochtelijke menselijke persoonlijkheid met hoge normen aangaande de menselijke omgangsvormen ontstonden door een intense waarneming van het dikwijls onmenselijke gedrag van de mens in een uitbuitende samenleving. Heeft de schrijver van *1984* deze hoge normen met betrekking tot omgangsvormen en integriteit?:

> 'De Partij leerde, de beginselen van dubbeldunk indachtig, dat de Proles van nature wezens van lager orde waren die als dieren onder de knoet moesten worden gehouden door toepassing van een paar eenvoudige regels. Eigenlijk was er heel weinig bekend over de Proles. Het was niet nodig om er veel over te weten. Zolang zij aan het werk bleven en zich voortplanten was het van geen belang wat ze verder deden. Overgelaten aan zichzelf als vee dat is losgelaten op de vlakten van Argentinië waren ze weergekeerd tot een levensstijl die voor hen natuurlijk scheen te zijn, een soort van voorvaderlijke leefwijze. (...) Het was niet moeilijk om hen in de hand te houden. (...) Het was onwenselijk dat de Proles zelf sterke politieke ideeën zouden hebben. (...) En zelfs als ze ontevreden werden, zoals soms gebeurde, dan leidde hun ontevredenheid tot niets, want omdat ze geen algemene ideeën hadden, konden ze hun ontevredenheid alleen op onbetekenende specifieke grieven richten. De grotere kwalen ontsnapten onveranderlijk aan hun aandacht. (...) Zoals een Partijleuze het uitdrukt: "Proles en dieren zijn vrij".'

De onderliggende gedachten van dit fragment behoeven nauwelijks nadere uitleg. De socialistische hel, die zoveel overeenkomsten vertoont met de bovenbeschreven fascistische hel, kan alleen als zodanig door het brein van een middenstander als Orwell worden waargenomen: de arbeidersklasse is niet in staat om zelf te oordelen wanneer ze gelukkig of ongelukkig is. Het fragment en het boek zijn, evenals het fragment uit *The Road to Wigan Pier, een* belediging voor de duizenden en duizenden mensen die begrepen waar de nazi's op uit waren, die weigerden zich onder druk van geld of foltering te onderwerpen, en die bij de verdediging van de menselijkheid hun levens gaven.

De gevolgen van dit soort gevoeligheid en filosofieën zijn eenmaal op papier uitgedrukt zo kwalijk dat het werkelijk genant is erover te moeten praten. Ze komen nog niet zo duidelijk tot uiting in het grove taalgebruik dat in *The Road to Wigan Pier* zo opmerkelijk is:

> 'In de intellectuele wereld kom je niet zozeer vooruit, als je er tenminste vooruitkomt, door je literaire kwaliteiten, als-wel door het middelpunt van cocktailparty's te zijn en de vunzige kleinzielige prominenten in hun kont te kruipen...'

als in de aanhoudende jammertoon waarvan hij zich in zowel *The Road to Wigan Pier* als in *1984* meende te moeten bedienen. Ze komen meteen al op de eerste pagina van 1984 duidelijk naar voren in de eeuwige treurigheid van de lokaties:

> ‘Het was een heldere, koude dag in april en de klokken sloegen dertien. Winston Smith, zijn kin weggedoken tegen zijn borst in een poging om aan de gemene wind te ontkomen, glipte snel door de glazen deuren van het Victory-flatgebouw, maar niet snel genoeg om te voorkomen dat een warreling van stoffig gruis met hem mee naar binnen stoof.
> De hal rook naar gekookte kool en van oude lappen aaneengenaaide kleedjes. Aan het ene uiteinde ervan was een gekleurd aanplakbiljet, te groot om binnenshuis op te hangen, tegen de muur bevestigd. Er stond alleen

> maar een reusachtig gezicht op, meer dan een meter breed: het gezicht van een man van ongeveer vijfenveertig jaar met een zware zwarte knevel en gelaatstrekken van een boerse knapheid. Winston liep op de trap toe. Het had geen zin om de lift te proberen, zelfs in de beste tijden werkte die maar zelden en nu was de electrische stroom afgesneden tijdens de uren dat er daglicht was. Dat was een onderdeel van de bezuinigingsactie ter voorbereiding van de Haatweek.'

Er hoeft hier nauwelijks op de niet-erg-gladde foefjes te worden gewezen, die direct van de Graham Greene school zijn overgenomen. Orwells neurotische haat treedt aan het daglicht: het continentale socialisme dat zelfs het decimale stelsel met zich meebracht, de staal-en-glas industrie, de geur van de lagere klassen. Deze naargeestige opsomming van vooroordelen blijft het hele boek door voortgaan; de gevoelige ziel van de middenstander Orwell is door het kapitalisme, dat hij haat, en het socialisme, dat hij nog erger haat, murw geslagen. Hij sluit zich een tijdje bij de socialistische beweging aan, lang genoeg om er een paar oppervlakkige feiten van te weten te komen, en rent daarop gillend in de armen van kapitalistische uitgevers met een aantal griezel-komedies die hem roem, rijkdom en erkenning van zijn persoonlijkheid en vrijheidslievendheid zullen brengen. Er schuilt een gebrek aan originaliteit, een triestheid in deze carrière, die de Orwell van *The Road to Wigan Pier*, geciteerd in de zin aan het begin van dit artikel, toch op zijn minst had moeten zien aankomen.

Een van de boeken van Isaac Deutscher, zelf een afvallig socialist, werpt een belangwekkend licht op deze kenmerkende trek van Orwells romanconstructie. *Heretics and Renegades* leert ons dat het idee, de intrige, de hoofdpersonen, de symboliek en eigenlijk de hele sfeer van *1984* in feite door Orwell werden overgenomen uit een roman van de kleinburgerlijke Russische schrijver Eugene Zamjatin (1884-1937). Zamjatin was tijdens de revolutie van 1905 betrokken bij de Sociaal Democratische Partij, maar hij verliet Rusland direct na de Oktoberrevolutie van 1917 om het leven van een emigré te leiden en in het begin van de jaren twintig in Parijs *Wij* te publiceren. Orwell kende deze roman en schreef een essay in de Tribune van 6 januari 1946 waarin hij opmerkt dat Huxley's *Brave New World er* gedeeltelijk van is afgeleid en hij vraagt zich af waarom niet al eerder op dit feit is gewezen. *Wij* handelt, schrijft Orwell, 'over de primitieve geest die in opstand komt tegen een gerationaliseerde, gemechaniseerde en pijnloze wereld', volgens Orwell gaat de roman over een samenleving die overheerst wordt door een efemere figuur, De Weldoener genaamd, die er een 'ideeën politie' op nahoudt die de 'Bewakers' worden genoemd. Alle mensen dragen uniformen en wonen in glazen huizen, opdat hun dagelijks leven door de staatspolitie gecontroleerd kan worden. Sex is streng gerantsoeneerd. De hoofdfiguur wordt verliefd op een partijlid en raakt betrokken bij een ondergrondse beweging; de misdaad wordt door de Bewakers ontdekt en aan het slot wordt de held door martelingen 'genezen'.

Het feit dat Orwell er zo veel en zo direct van overneemt is van belang om bepaalde tekortkomingen in zijn romanconstructie aan te tonen. Maar uiteindelijk is het feit van het overnemen opzich van minder belang dan wat hij met zijn materiaal doet als hij het eenmaal heeft. In het geval Orwell hebben we te maken met iemand wiens geest door de aard van de vooroordelen die uit zijn positie in de kapitalistische maatschappij voortspruiten, zo beperkt is dat hij ondanks een bepaalde taalvaardigheid niet in staat is ook maar iets te produceren dat met goed fatsoen een kunstwerk genoemd kan worden. We ontdekken, zoals al in het begin van dit artikel al wordt gesuggereerd, dat Orwell weinig meer is dan een vertolker van de

diepst gewortelde kleinburgerlijke illusies en vooroordelen. Deze duiken zo vaak op dat ze in tabellen samengevat zouden kunnen worden.

Dan is er nog het gebrek aan vertrouwen in de arbeidersorganisaties, zoals al in *The Road to Wigan Pier* wordt aangeduid. In *1984* is dit een regelrechte haat geworden. Hij put vrijelijk uit zijn oorlogservaringen bij de BBC en het Ministerie van Voorlichting om een beeld van de socialistische hel op te bouwen. Dat hij dit soort van heersende klasse ervaringen tegen de arbeidersklasse gebruikt spreekt niet erg voor zowel zijn artistieke integriteit als zijn waarnemingsvermogen. Niettemin blijft iets van de troep tenslotte in het propagandaspel steken: hij slaagt erin het geconditioneerde antwoord van de middenstand op de politieke organisatie van de arbeidersklasse tot iets oneerlijks, onfatsoenlijks, en in strijd met de natuurwetten te versterken. Hij versterkt de overtuiging, die uitdrukkelijk in *The Road to Wigan Pier* wordt vermeld en impliciet in veel scenes in *Animal Farm* aanwezig is, dat de heersende klassen alle initiatieven nemen en alle ideeën hebben, al zijn die dan soms inefficiënt en egoïstisch. Het blijkt voortdurend dat het de varkens op de Manor Boerderij ontbreekt aan de technische kennis en ervaring van de mens, maar ook dat ze zich die nooit eigen zullen kunnen maken. De dieren merken dat ze de gereedschappen, de productiewerktuigen niet kunnen hanteren. En vergeet niet dat de aanvankelijke revolutie 'spontaan' ontstaat, 'haast voordat de dieren zich goed en wel realiseren wat er gebeurt', en een rechtstreeks gevolg is van de onbekwaamheid en het egoïsme van de boer. Het falen van het windmolenproject is eigen aan de structuur van het hele boek: de dieren zijn eigenlijk helemaal niet in staat om zelf de boerderij te beheren. Deze boeken vormen een aanslag op het zelfvertrouwen van de arbeidersklasse. En wat gezien hun te verwaarlozen invloed op de ideeën van de arbeidersklasse waarschijnlijk belangrijker is, ze treffen tevens het vertrouwen in de arbeidersklasse van de potentiële bondgenoten.

Tegen de Communistische Partij zelf gebruikt Orwell een van de meest effectieve kapitalistische propagandawapens die de laatste vijfendertig jaar zijn ontwikkeld. Hij vertelt je dat politiek een smerig spel is, hij vertelt je dat de arbeidersorganisatie iets onfatsoenlijks heeft: alles is doortrokken van het eeuwige thema dat de Communistische Partij hypocriet en oneerlijk is. Het betrekkelijke succes van dit thema in de ideeënoorlog is belangrijk en daar mag men niet te licht over denken.

Hij tast een van de kernpunten van de communistische filosofie en praktijk aan die het meest met de ideeën van de heersende klasse in strijd is en in een samenleving die door deze ideeën gedomineerd wordt, het moeilijkst te begrijpen is. Vanwege de aard van hun filosofie, die op het essentiële onderlinge samengaan van al het menselijke handelen en het onvermijdelijke van veranderingen blijft aandringen, benaderen communisten elk afzonderlijk probleem met een tweevoudig doel in hun gedachten. Bij het voeren van een campagne voor een beter afvoersysteem in een bepaalde straat, of voor de verhoging van het uurloon met een paar cent in een bepaalde bedrijfstak stellen communisten zich ten doel het gewenste resultaat opzich zo snel mogelijk te bereiken, maar tevens in de strijd voor de emancipatie van de arbeider een stapje verder te komen, het klassebewustzijn van degenen die bij deze strijd betrokken zijn te vergroten en ook hun politieke bewustzijn te verdiepen, het versterken van de arbeidersorganisatie en het winnen van nieuwe leden voor de Communistische Partij. Deze doelen - die behalve in de discussies in feite niet te scheiden zijn - zijn door de kapitalistische propaganda als zijnde het meest verwerpelijke, want meest gevaarlijke, deel van de arbeidersorganisatie aangevallen. Dat degenen die erbij betrokken zijn, zich van deze doelen bewust zijn, bewijst dat ze geen instinctieve en blinde strijd voeren, maar dat ze een duidelijke richting voor ogen hebben, waarbij hun doel de vernietiging van het kapitalisme zelf is, en dat ze daarom buitengewoon gevaarlijk zijn. Dus zijn communisten 'niet te vertrouwen' en 'hebben een zelfzuchtige bijbedoeling', enzovoorts, enzovoorts - de variaties zijn talrijk.

Dit is de gedachtengang van Orwells belangrijkste aanval op de Communistische Parij en hij sleept alles aan wat hij in zijn vrij lange loopbaan als onbetekenend koloniaal dictatortje en als lager ambtenaar op het belangrijkste kapitalistische propagandabureau geleerd heeft, gekoppeld aan vele ondoordachte bagatellen van de nazi's. Hij voert zijn verhaal naar een stadium waarin iedere zin uitgedrukt in geloofwaardig menselijk handelen verloren is gegaan - een fnuikende tekortkoming van de roman, maar allerminst fnuikend voor de propaganda. Het hele gedoe rond de feitenvernietiging van het Ministerie van Waarheid, het werk van de Grote Broer, die al dan niet bestaat, rond de anti-communistische Trotskystische ‘Broederschap’, die eveneens al dan niet bestaat, rond de oorlogen die al dan niet aan de gang zijn en elkaar met een

vervolg op pag. 54

Peter de Boer
Voor en tegen 2
De heldere mysteries van Jan Kuijper

Rein Bloem heeft het poëtische oeuvre van Jan Kuijper, de dichter van wie onlangs de sonnettenbundel *Bijbelplaatsen* verscheen, eens omschreven als een oeuvre 'waarop van de eerste regel tot de laatste een hartgrondig ja past'. Ik ben het lang niet altijd met de oordelen van Bloem eens, maar in dit geval stem ik met zijn uiting van bewondering toch van harte in. Kuijper heeft nu in het totaal drie dichtbundels gepubliceerd: *Sonnetten* (1973), *Oogleden* (1979) en *Bijbelplaatsen* (1983) en daarin komen echt zwakke gedichten eigenlijk nauwelijks voor. De dichter weigert eenvoudig beneden een bepaald niveau te komen. Hij zal op zijn tijd heus wel eens een minder geslaagde gedichten schrijven, maar die publiceert hij niet. De bescheiden omvang van zijn werk lijkt op een strenge selectie te wijzen. De drie bundels bevatten te zamen drieënzeventig gedichten, zonder uitzondering sonnetten. Dat betekent, gerekend vanaf 1973, een produktie van gemiddeld zeven à acht publicabele gedichten per jaar. Geen wonder dus dat die gedichten stuk voor stuk zo'n doorwrochte en uitgebalanceerde indruk maken.

Kuijpers sonnetten zijn, puur formeel beschouwd, onversneden traditioneel: het eindrijm in het octaaf is gebaseerd op twee, in het sextet op twee of drie rijmklanken; octaaf en sextet staan geheel volgens het boekje in een tegenstelling tot elkaar, en zijn versregels bestaan consequent uit jambische vijfvoeters, al wordt dit metrum vaak door het natuurlijke ritme overspeeld. Het contrast tussen octaaf en sextet is voor Kuijper essentieel. In een interview met Tom van Deel stelde hij dan ook dat een sonnet zònder duidelijke volta als een 'gewoon gedicht, een niet-sonnet' beschouwd behoort te worden. De in het sonnet vervatte tegenstelling sluit nauw aan bij wat hij noemt 'een bepaalde manier van redeneren, namelijk de dialectiek'. Volgens Kuijper is het sonnet daarom de ideale dichtvorm om complexe inhouden van verschillende kanten te belichten.

Men moet zich door Kuijpers bedrieglijk eenvoudige taalgebruik niet laten misleiden. Zijn sonnetten zijn ingenieuze dubbeldekkers die door een mixtuur van - ik citeer nogmaals uit het interview - 'verstandelijke elementen en irrationele tegenstellingen' een optimale meerduidigheid krijgen. Steeds opnieuw weet Kuijper in veertien versregels een wereld op te roepen die als glas zo doorzichtig is, maar waarin de lezer door allerhande spiegelingen en vervormingen op meerdere sporen tegelijk wordt gezet. Sommige sporen lijken misschien dwaalsporen, maar ook deze dragen er toe bij dat het gewenste doel - het spanningspotentieel dat ik gemakshalve maar aanduid als het je-ne-sais-quoi - bereikt wordt. (Kuijper zelf heeft in dit verband wel gesproken van 'het Andere', maar schuift deze en dergelijke termen als 'banaal' terzijde. Dat zijn ze natuurlijk ook. Over dit soort zaken valt alleen op poëtische wijze iets zinnigs te zeggen.)

Er is in Kuijpers sonnetten veel meer aan de hand dan de au fond nogal simpele basistegenstelling tussen octaaf en sextet doet vermoeden. Bij Kuijper zijn steeds meerdere dimensies - zeg maar: 'andere werelden' - in het geding (de droom, het verleden, de verbeelding, enzovoort) die elkaar en datgene wat we de alledaagse werkelijkheid noemen doordringen en onder spanning zetten. Zo ontstaat een nieuwe, poëtische werkelijkheid zonder welke veel moderne dichters het blijkbaar niet kunnen stellen (ze verzinnen er de meest mysterieuze namen voor, denk maar aan Luceberts 'ruimte van het volledige leven', Koplands 'lege plek om te blijven', Robert Ankers 'andere ruimte van de tijd', et cetera). Kuijpers gedichten zijn naar de vorm traditioneel, hun inhoud echter is door en door modern.

In de poëtische praktijk verlopen de zaken gelukkig heel wat soepeler dan deze explicatie vooraf suggereert. Het gedicht ‘Ramp’, dat ik met ‘Ontmoetingen in het Vondelpark’ en ‘Pathé-Baby’ tot het hoogtepunt van Kuijpers debuutbundel *Sonnetten* reken, moge dit illustreren.

Ik had een eigen zadel, op de stang.
'k Zat liever daar dan achterop de fiets,
want voor kon 'k uitkijken, achter zag 'k niets,
behalve vaders jas, waaraan 'k me, bang
te vallen, met twee handen vasthield; iets
wat voor niet hoefde. - 'k Zat voorop, maar lang
duurde het niet, of 'k viel toch: het bedwang
van 't stuur was vader even kwijt, er blies

een stormwind over de Marathonweg.
'k Rolde over de kinderhoofdjes, en eer
'k het wist was 'k aan de overkant, 't Verkeer
was weggebleven van die lange, rech-
te weg, die februariochtend. 'k Zeg
(ik hoor het nog): naar school wil 'k nu niet meer.

Op het eerste gezicht is dit een simpele anekdote: ooit, als kind, zat de dichter bij zijn vader voorop de fiets; hij viel, want het stormde, en schrok daar zo van dat hij die dag maar liever niet meer naar school toe wilde. De titel lijkt het kinderlijke perspectief op ironische-gedistantieerde wijze te onderstrepen: alleen een kind kan in zo'n klein ongeval dat geen ernstige gevolgen heeft gehad een ramp zien. Maar die ironische distantie is schijn. In werkelijkheid maakt de volwassen dichter de ramp in het nu van het gedicht opnieuw en verhevigd mee. Verhevigd, want de val (volta) in vs. 9 - waarin een stormwind het gedicht opeens doet accelereren - weerspiegelt en herhaalt zich in een val ervóór en erná. Heel letterlijk gebeurt dit in het octaaf; er staat ‘bang te vallen’ immers en na het gedachtenstreepje in vs. 6 valt de ‘ik’ ook inderdaad: ‘'k viel toch.’ De eigenlijke ramp voltrekt zich echter pas in het sextet. Als vanzelf (de zin loopt na vs. 8 gewoon door) zijn we in een ‘andere wereld’ terechtgekomen, waaraan de ‘stormwind’ en het gerol over ‘kinderhoofdjes’ een unheimisch karakter verlenen. Bovendien volgt aan het slot nogmaals een volta-achtige overvloeier die het hele geval op het hier en nu betrekt. Na voortdurend de verledentijdsvorm gebruikt te hebben licht Kuijper het gedicht met ‘'k Zeg (ik hoor het nog)’ op het nippertje in de tegenwoordige tijd: heden en verleden doordringen elkaar, de ramp wordt actueel. Dit va-et-vient van heden en verleden is trouwens karakteristiek voor nagenoeg ieder gedicht uit Kuijpers eerste bundel.

Van het in het vers herleefde verleden hoeft niet steeds een dreiging uit te gaan, zoals in ‘Ramp’, het kan integendeel juist ook bescherming bieden tegen de bedreigende aspecten van het heden. Dit laatste is bijvoorbeeld het geval in ‘Pathé-Baby’, waarin een film van Rin-Tin-Tin die hij ooit in zijn jeugd zag de dichter nog helder voor ogen staat: ‘zo duidelijk, dat mij mijn leven lang/een dapp're hond met iets versnelde gratie/te hulp komt springen, wanneer ik maar wil’.

Gaandeweg is Kuijpers poëzie op een steeds ‘mythischer’ plan komen te liggen. De nog sterk anekdotisch en dus realistisch angehauchte confrontatie van heden en verleden in *Sonnetten* heeft in *Oogleden* plaats gemaakt voor het al veel meer onbestemde contrast tussen droom (verbeelding) en waakleven (werkelijkheid). De dreiging is toegenomen, de spanning is ‘Hoogspanning’ geworden, zoals het in het gedicht ‘Botauris Stellaris’ heet. In zijn nieuwste bundel *Bijbelplaatsen* is de dichter in een wereld aangeland waarin (bijbelse) mythe en werkelijkheid elkaar zozeer in een klemmende en beklemmende greep omvat houden dat absoluut niet meer duidelijk is

waar het een begint en het ander ophoudt. Al in het eerste gedicht ontstaan er verwarrende dwarsverbindingen. God, Lucifer, Onan en Judas worden opgevoerd, maar ook komt de dichter te spreken over het 'bordje havermout' dat hij als kind zeer tegen zijn zin kreeg voorgeschoteld. Het is een amalgaam waar hij zelf niet goed raad mee weet en dat hij aan het slot op het bord van de lezer schuift: 'Mij vliegt het aan, per vliegtuig, trein en boot;/wat mij te veel is krijgt u op uw dak.'.

Alle gedichten in deze bundel verwijzen door hun titel ('Genesis 25:30', 'Richteren 15:5', enzovoort) direct naar een specifieke bijbeltekst. Meestal begint Kuijper een gedicht met een kort bijbelcitaat dat dan het vertrekpunt vormt voor een verhaaltje van eigen vinding waarvan de strekking menige bijbelverklaarder de stuipen op het lijf zou kunnen jagen. Voor in de bundel staat een motto van Leopold: 'Zooals hier deze letters staan, onbegrepen/in hunne afkomst, niet zonder meer/in hun oorspronkelijk bedoelen.' Kuijper nestelt zich als het ware op de stoel van de zeventiende-eeuwse taalbouwers; hij wil de taal (in dit geval: de taal van de bijbel) een nieuwe zin geven. 'Tot een volk, diep van spraak en zwaar van tong/moet ik behoren, en dat kun je horen' zegt de dichter in 'Ezechiël 3:5' de profeet na. Maar hij doet er alles aan om ondanks die zware tongval verstaan te worden. Een andere dichter zou, sprekende over de schemergebieden die Kuijper in kaart wil brengen, vol orewoet beginnen te galmen of zich hullen in het hermetische taaigewaad van een fluisterende Pythia. Kuijper niet. In voorbeeldig klare taal ent hij de produkten van zijn verbeelding op de huid van de alledaagse realiteit.

Een mooi voorbeeld daarvan is het gedicht 'Hebreeërs 12:24':

De kat krabde de krullen van de trap.
Er bleef niet veel van heel, dat zag ik wel.
Ik greep hem dus maar recht in zijn nekvel,
maar dat liet los. Het was een hele lap.
Bloed liep over de treden, en ik stap-
te achteruit. Meteen ging de deurbel.
Als zij de kat zo zag, dan brak de hel
los over mijn hoofd, 'k Greep nog naar de kap-

Een luiwagen, een emmer en een dweil:
de vloer stond helemaal rood van het bloed.
Maar het zeil spleet open, vlak voor mijn voet,
en dronk het op. Tot overmaat van heil
spoelde een nieuwe stroom de deur in huis-
stok achter de deur. Maar het was een kruis.

Een abruptere volta dan die in dit bloeddronken gruwelsonnet is nauwelijks denkbaar. Met het afbreken van het woord 'kapstok' aan het eind van vs. 8 wordt het octaaf metterdaad van het sextet losgekapt. Tussen de woorddelen 'kap' en 'stok' ligt een gebied van vijf regels dat door de cursivering ook typografisch tot een 'andere wereld' behoort. Het gaat er daar in die plassen bloed eschatologisch aan toe. Tegelijktertijd zijn echter de attributen die in die gecursiveerde wereld mede de toon aangeven - een luiwagen, een emmer, een dweil - onthutsend alledaags. Omgekeerd staat de gewone, niet gecursiveerde wereld van het octaaf op een lugubere manier onder spanning: wie daar een kat in zijn nekvel grijpt richt gelijk een bloedbad aan! Wat is verbeelding en wat werkelijkheid?

Bloed en bloeddorst houden de dichter overigens vaker bezig: 'Wij lopen over de hoofden. Hun vel/scheurt onder onze schoenen. Uit de gaten/stroomt vocht, zoals uit de heldere wel/'t sprankelend beekje ontspringt, dat buiten mate/verblijd lijkt door zijn vrijheid. Maar wij laten/ons niet misleiden, het rood is te fel.' Bloed schijnt een

voor de poëzie onmisbaar levenssap te zijn: ‘Het bloed mag vrij zijn, want het vloeit voor mij:/op dit leven berust mijn heerschappij.’ In het programmatische ‘Johannes 6:52’ wordt ook de lezer bij dit poëtische bloedverbond betrokken: ‘Zie *ik* een druppel, voelt *hij* stromen rood,/*uw* bloeddorst smult van het levende lijk.’ Die ‘ik’ en ‘hij’ zijn waarschijnlijk afsplitsingen van de dichter zelf; ook in andere gedichten wordt hierop gezinspeeld (bijvoorbeeld in ‘Job 18:19’: ‘Schrijf: de strik zal *hem* bij de verze vatten,/daar zit nu eenmaal *mijn* achillespees’). Met de door ‘*uw*’ geïmpliceerde u wordt ongetwijfeld de lezer bedoeld. De rol die hem wordt toegedacht is een weinig fraaie: hij is een lijkenpikker. Daarmee komt het accent geheel en al op de creatie - het dichten zelf - te liggen. Voor Kuijper telt slechts het moment waarop een druppel inspiratie in ‘stromen rood’ tot een sonnet samenvloeit. Voor het eenmaal voltooide gedicht is zijn belangstelling gering, het is een levend lijk, voer voor anderen dan de dichter.

De dichter bloedt in zijn gedichten leeg, - het kan in een bundel met de titel *Bijbelplaatsen* natuurlijk niet uitblijven dat de dichter toespelingen maakt op Christus, die immers zijn bloed gegeven heeft. Dit gebeurt al in het tweede gedicht, ‘Genesis 25:30’:

> Slorpen van dat rode, dat rode daar...
> Daar zou ik een lief ding voor willen geven.
> Bij brood alleen mogen wij eeuwig leven,
> de priester latend het grote gebaar
> vers bloed van een levende middelaar,
> uit een verschaalde zoetheid opgeheven,
> tot zich te nemen en een web te weven,
> schering geheimenis, inslag gevaar.

Er is hier sprake van een identificatie, niet met Christus zozeer, maar met de priester die periodiek de gemeente met brood en wijn een levende middelaar voortovert. Het dichten zou een soortgelijk ritueel moeten zijn, een heilige handeling waarin de oude mythe opnieuw tot leven komt. Heel even is de dichter dan een illusie rijker: ‘Wijn/wordt in bloed veranderd, brood in lijf;/om 't eeuwig leven mag je een beetje liegen./Waar zij naar kijkt - daarom lieg ik me stijf.’

Uit het voorgaande blijkt al wel dat talloze gedichten in deze bundel over het dichten zelf gaan. Regels als: ‘Deze strofen worden steeds opnieuw gegenereerd’ en ‘Sonnetten werden wel geen lichte koren’ zijn schering en inslag. Dat Kuijper voortdurend naar het hoogste streeft (hij wil ‘blinken, hoog van de toren’) en dit streven op niets uit ziet lopen (‘'k gleed, als langs een glijbaan, naar beneden’) nemen we maar voor kennisgeving aan; de voorstelling van de kunstenaar als vleugellamme hoogvlieger behoort al sinds de vroegste tijden tot de artistieke canon. Interessanter is zijn ambivalente houding tegenover het gedicht als een nu eens heilzaam dan weer beklemmend onderkomen. Het eerste - het gedicht als veilige veste - is weer een traditionele voorstelling van zaken. In ‘Prediker 1:8’ stelt Kuijper dit paradijsje zo voor: ‘Vrolijk sprankelt de bron: hij is zo vrij/als ik, de dichter aan zijn boord. Ik schrijf/een van de ontelbare sonnetten op/die ver van de wereld hun dagverblijf/hebben.’ Maar vaker is het vers een hels oord waar ‘wild geraas’ de dichter met stomheid slaat, waar zowel oude als nieuwe executiemethoden - ‘stenigen of fusilleren’ - in zwang zijn en waar jonge vrouwen rondwaren ‘van wie met tangen, rechtstreeks uit het vuur,/de borsten waren afgeknepen’. Op dergelijke momenten is het gedicht eerder een martelkamer in een gevangenis dan een paradijs. Vooral in de vier Jobgedichten lijkt de poëzie zèlf (dus niet: het leven) voor de existentiële benauwenis van de dichter verantwoordelijk. ‘*Mijn hiel zit in de klem,/slaat tegen de voetangel uit onmacht*’ zo eindigt er een. En een ander: ‘Sonnet, het is genoeg. Vrijheid. Vrijheid.’ Toch is het ontsnappen aan het gedicht ook weer een poëtische

daad die alleen in het gedicht zelf gesteld kan worden. Een aantal malen zie je Kuijper als het ware naar een nulpunt toedichten waarin hij verdwijnen kan:

> ik stel mij open als een gatenkaas.
> Kop in de wind ben ik noch jong, noch oud;
> al ben ik straks een gat met niets eraan:
> laat maar waaien, dan kan ik blijven staan.

In 'Jesaja 24:16' heeft hij de bijbeltekst bijzonder fraai op deze thematiek toegesneden: 'Ik word mager, ik word mager, wee mij;/(...)/In weinig dagen is mijn lijf een lijn', zo begint dit sonnet, en het eindigt in het gewenste verdwijnpunt: 'Mijn schooltas drijft steeds verder van het land,/mijn paraplu verheft mij tot een punt.'

Ik heb er geen flauw idee van of de lezers bereid zullen zijn Kuijper tot dit punt te volgen. Naar mijn gevoel heeft men het op het ogenblik niet zo op de esotherische, vaak ook nog onbestemde 'andere werelden' van dichters als Kuijper. In de

vervolg op pag. 92

[Nummer 112]

Bruno van Ravels
Karel van het Reve en zijn werk

I

Karel van het Reve werd op 19 mei 1921 geboren in de Van Hallstraat in Amsterdam-West. Zijn familie, zowel van vaders-als van moederskant, kwam uit Twente, waar grootvader Van het Reve de kost verdiende als wever in een textielfabriek. Grootvader Van het Reve was een van de eerste katholieke textielarbeiders, die rond de eeuwwisseling door Domela Nieuwenhuis tot het anarchisme bekeerd werd. Hij was een overtuigd anarchist, en hij heeft ooit een vakvereniging voor textielarbeiders opgericht. Zijn kennis van de leer moet, volgens zijn zoon, echter niet meer hebben ingehouden dan de twee stellingen: 'eigendom is diefstal' en 'de lucht is vrij, het licht is vrij, en dat het ook de aarde zij, daar moeten wij naar streven'.

Zijn zoon Gerard J.M. van het Reve (1892-1975) was daarentegen beter op de hoogte van de grondslagen van de leer. Hij was, zo schrijft hij in zijn mémoires[1.], mateloos geïnteresseerd in politiek en las er alles over wat hij maar in handen kon krijgen. Om zijn gebrek aan opleiding - hij had alleen lagere school - te compenseren, volgde hij avondcursussen. Vooral de politieke scholingscursussen die de dichter Herman Gorter destijds in Hengelo gaf waren belangrijk voor hem. Niet alleen bekeerde Gorter hem tot het communisme, maar ook leerde hij op een van de door Gorter geleide cursusvergaderingen zijn toekomstige vrouw, Janetta J. Doornbusch, kennen. Zij trouwden in juli 1916.

Vanter en zijn twee zonen ±1927. Links Gerard, rechts Karel.

Na de Eerste Wereldoorlog vestigden zij zich in Amsterdam, waar in 1921 hun zoon Karel geboren werd, twee en een half jaar later gevolgd door Gerard Kornelis.

Gerard van het Reve sr. had zich inmiddels ontwikkeld tot journalist. Hij was redacteur van het communistische dagblad De Tribune, de voorganger van De Waarheid. Zijn stukjes schreef hij onder het pseudoniem Gerard Vanter. Hij verzorgde o.a. de parlementaire redactie, de kinderrubriek en samen met Annie Romein-Verschoor een rubriek voor de vrouw.

Niet lang na Karels geboorte verhuisden de Van het Reves naar Tuindorp Watergraafsmeer, in de volksmond Betondorp geheten. Zij woonden daar in de Ploegstraat, respectievelijk op de nummers 50, 57, 85. In Betondorp, waar ze bijna de enige communisten waren, vormden de Van het Reves tussen de daar bijna huis aan huis wonende sociaal-democraten, de SDAP-ers, een uitzondering. Cel 801 van de Communistische Partij Holland, waar de Van het Reves lid van waren, telde misschien twaalf leden. In hun betrekkelijke armoede vormden zij echter geen uitzondering. De Tribune betaalde niet veel. Toen Vanter in 1930 tengevolge van een van de vele koerswijzigingen binnen de C.P.H. werd ontslagen, voorzag hij in het onderhoud van zijn gezin door als free-lance journalist boeken en artikelen te schrijven. Ook dat was geen vetpot. Een van de boeken die hij in die tijd schreef was de roman *De Voorsten*, de eerste Nederlandse communistische roman.

In 1934 raakte vader Van het Reve weer actief bij het partij leven betrokken, toen hij tot bezoldigd secretaris van de Vereniging van Vrienden van de Sovjet-Unie werd benoemd. In opdracht van de C.P.H.-leiding hield hij zich bezig met propaganda voor het communisme en de Sovjet-Unie. In 1938 werd Vanter ook uit deze functie ontslagen.

Ondanks het besef tot een vreemde, bizarre groep te behoren en ondanks de armoede, bewaart Karel van het Reve aangename herinneringen aan zijn jeugd. Van verzet tegen het communisme was in die tijd nog geen sprake. Hij was, zoals hij zelf zegt, een heel serieus klein communistje, dat actief meedeed in de communistische jeugdbeweging. Hij was lid van de Amsterdamse pioniersgroep Maxim Gorki en hij was redacteur van de pionierskrant De Jonge Kameraad, later De Trommel.

Pioniersgroep Maxim Gorki in Artis (1933). Karel van het Reve midden achterste rij. Voorste rij rechts Roosje de Groot, dochter van oud-CPN-leider Paul de Groot.

Het gezin Van het Reve was in een aantal opzichten een intellectueel gezin. Er was een grote literaire belangstelling en er werd op gelet dat er geen verkeerde taalconstructies en verkeerde woorden gebruikt werden. Vader Van het Reve las voor uit Multatuli, Gorter en Heine. Verder kwamen er veel mensen over de vloer, intellectuelen en ook communistische vluchte-

lingen, met name Duitsers. In de kennissenkring namen vooral Jan en Annie Romein en hun kinderen een belangrijke plaats in. De oude Vanter had de historicus Jan Romein op de redactie van de Tribune leren kennen. De twee mannen alsmede hun gezinnen zijn zolang Karel zich dat kan herinneren bevriend geweest.

> Ik keek heel erg tegen Oom Jan op, omdat ik een klein intellectueeltje was en hij de enige intellectueel die ik toen kende.[2.]

Het was al met al een omgeving waarin een 'kleine intellectueel' enigszins aan zijn trekken kon komen.

Gerard van het Reve, de twee jaar jongere broer van Karel, heeft heel andere herinneringen aan zijn jeugd. Hij herinnert zich zijn jeugd in Betondorp als een grote verschrikking. Zijn ouderlijke woning heeft hij beschreven als 'een gevechtspost in de strijd van het internationale proletariaat' en de communisten ziet hij als een stelletje gekken en bochelaars.

De relatie tussen de twee broers was kennelijk zeer moeizaam. In interviews vertelt Gerard dat zijn 'geleerde broer' hem vroeger 'verschrikkelijk geterroriseerd' heeft.[3.] Of het werkelijk zo is toegegaan als Gerard zegt weten we niet. Karel zegt dat hij het waarschijnlijk verdrongen heeft, want hij kan het zich niet meer herinneren. Hij wijt de problemen o.a. aan het leeftijdsverschil.

II

Zijn eerste stukje voor een landelijke krant schreef Karel van het Reve toen hij nog op de lagere school zat. Het was het eerste deel van een verslag van een pionierskamp in Amersfoort waar hij in de zomer geweest was. De titel van dit stukje was: 'De Roode Kampecho'.[4.] Het verslag bestond uit drie of vier stukjes die in de nazomer van 1932 in de kinderrubriek van De Tribune verschenen. De stukjes verschenen onder het door Tribune-redacteur Jef Swart verzonnen pseudoniem Karel Beton. 'Beton' sloeg op Karels woonplaats Betondorp.

Na de lagere school, Rozenburgschool geheten, bezocht Karel van het Reve het Vossiusgymnasium in Amsterdam-Zuid. Leraren waren daar o.a. de literator D.A.M. Binnendijk en de historicus Jacques Presser.

Voor een portret van deze school, haar leraren en leerlingen, leze men de roman *Moeder en Zoon* van Gerard Reve. Hij beschrijft daarin de leerlingen van de school als kinderen van 'hogere academici, een ambitieuze middenstand en een van verlossing uit de zinkput dromend proletariaat.'[5.] Gerard leed onder de sfeer op school die 'iets overspannens' had: 'ze moest en ze zoude "iets worden", die jeugd.' Hij haakte na vier jaar teleurgesteld af, terwijl Karel zich in de enigszins elitaire, literaire en intellectuele sfeer van de school meer thuisvoelde. Karel beschrijft zichzelf en zijn vrienden van die tijd als

> verschrikkelijk hautain. We keken verschrikkelijk neer op die andere lui die niet wisten wie Ter Braak was of wat hij geschreven had, met die mensen praatte je niet. Ja in zekere zin hoorde dat ook wel bij de opvoeding die ik thuis kreeg. Iemand die een citaat van Heine niet kon herkennen, die verachtte ik al toen ik veertien was. *David Copperfield* moest je kennen. En Gorter natuurlijk, wie Gorter niet kon citeren vond ik een sufferd en diep in mijn hart vind ik dat nog steeds.[6.]

Karel van het Reve en schoolvriend Bastiaan Franke (±1936). Op Karels borst een fietsbelastingplaatje.

Vossius-gymnasium.

Op het Vossiusgymnasium verschenen in die tijd twee schoolkranten: een legale (het nog steeds verschijnende Vulpes) en een illegale (De Ventilator). Van de officiële schoolkrant was Karel korte tijd hoofdredacteur, van het illegale blaadje was hij redacteur. De Ventilator was een gestencild blaadje dat Karel samen met zijn vrienden David Koker, Philip de Vries, Jan Erik Romein (zoon van Jan en Annie Romein) en Jaap van Schaik (zoon van Jeanne van Schaik-Willing) had opgericht. Er verschenen slechts enkele nummers van, maar de inhoud was van uitzonderlijk hoog niveau, zeer erudiet voor jongens van die leeftijd. De Ventilator bevatte veel opstellen over literaire onderwerpen, vooral over bewonderde schrijvers als Ter Braak, Du Perron en Slauerhoff, maar er stonden ook opstellen in over uiteenlopende onderwerpen als de Spaanse burgeroorlog, het esperanto en joodse vluchtelingen.

Ook op andere Amsterdamse scholen werd het blaadje kennelijk gelezen. Van het Barlaeus-gymnasium bereikte de redacteuren een brief van 'een zekere W.F. Hermans', die verklaarde hun optreden 'kranig' te vinden.

Karel van het Reve herinnert zich zichzelf als een luie leerling, die zijn lessen slecht leerde en daarom in de voortdurende angst leefde een beurt te krijgen. Maar zo'n slechte leerling als hij zichzelf herinnert kan hij toch niet geweest zijn. Op zijn eindexamenlijst prijkt weliswaar een vier voor wiskunde, maar voor de alpha-vakken staan er hoge punten. Voor de vertaling uit de 'Hoogduitsche taal' had hij zelfs een negen. In dat vak had hij dan ook een ruime ervaring. Hij had in 1934, toen hij vanwege een infectie aan zijn voet rust moest houden, een roman van de Russische schrijver Konstantin Paustovski uit het Duits vertaald. Veertien jaar oud was Karel toen hij deze roman, De *baai van Kara Boegas*, vertaalde. Twee jaar later verzorgde hij de Nederlandse versie van de roman *Kolchis - Het land der nieuwe Argonauten*, ook van Paustovski.[7.]

Klassefoto Vossius-gymnasium (±1937). Rechts achter naast Erasmusbeeld Karel van het Reve, zijn elleboog rust op de schouder van Philip de Vries; midden voor het beeld Frederika Samson; links leraar Jacques Presser.

III

Na het behalen van het gymnasiumdiploma ging Karel van het Reve in 1939 samen met o.a. zijn vriend David Koker en zijn oud-klasgenote Jozina Israël sociografie studeren. Deze studie en vooral de hoogleraren die het vak onderwezen bevielen hen echter niet. Ze besloten daarom met sociografie te stoppen. Om te kijken wat ze dan wel wilden studeren gingen ze in verschillende vakken colleges lopen. Zo volgden ze o.a. de colleges van de econoom Sam de Wolff, de historicus Jan Romein en van de filosoof H.J. Pos. Bij de laatste zat in die tijd ook de latere politicus Joop den Uyl in de collegebanken.

Portret uit 1939 gemaakt door Jan Erik Romein.

David Koker besloot ten slotte geschiedenis te gaan studeren. Hij heeft die studie echter niet kunnen voltooien. Als slachtoffer van de jodenvervolging overleed hij aan het einde van de Tweede Wereldoorlog. Het dagboek dat David Koker tijdens zijn verblijf in het concentratiekamp Vught had geschreven werd in 1976 door Karel van het Reve uitgegeven onder de titel *Dagboek geschreven in Vught*.[8.] In zijn voor-

woord bij dit dagboek haalt Van het Reve herinneringen op aan zijn vriend. Het had jaren geduurd voordat Karel van het Reve zich zover had kunnen krijgen het dagboek uit te geven. Het voorwoord is een van de weinige geschriften waarin hij zich enigszins emotioneel blootgeeft.

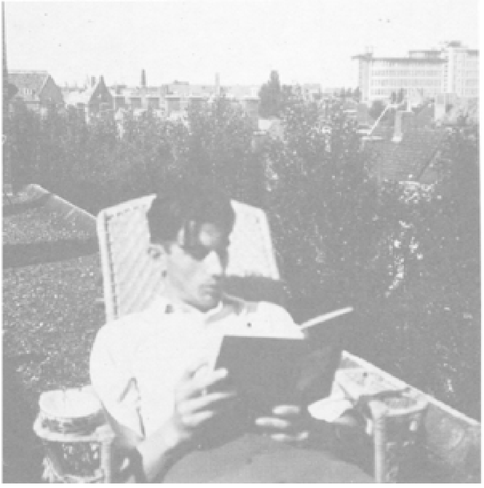
Karel van het Reve (links), Femke Last (midden), Hans van Norden (rechts) in Parc de Vincennes op 1 aug. 1937 tijdens fietstocht naar Frankrijk.

Nadat ze met hun eerste studie gestopt waren besloten Karel van het Reve en Jozina Israël slavistiek te gaan studeren. De voornaamste reden voor deze keuze was, dat ze bij het zoeken naar een leermeester onder de indruk waren geraakt van de colleges van de uit Rusland afkomstige historicus-slavist Prof. Bruno Becker.

Inmiddels was in mei 1940 de Tweede Wereldoorlog uitgebroken. Vader Van het Reve was aan het begin van de oorlog om nog steeds niet opgehelderde redenen uit de partij gezet. Het gevolg was dat, behalve de latere hoofdredacteur van De Waarheid A.J. Koejemans, geen enkele kameraad meer iets met de Van het Reves te maken wilde hebben. Dat was erg moeilijk toen de oude Vanter na de Duitse inval in Rusland in de zomer van 1941 door de Sicherheitsdienst werd gezocht en moest onderduiken: zij hadden bijna geen niet-communistische kennissen. Om het nog moeilijker te maken had de partij het op niets berustende gerucht verspreid dat Gerard Vanter NSB-er geworden was. Dat was een slag voor Karel:

> Ik voelde me op tweeërlei wijze verneukt: in de burgerlijke wereld was ik dus dat communistje en in de communistische wereld was ik de zoon van een vijand des volks.[9.]

Ondanks deze onheuse bejegeningen door de communisten waren de Van het Reves tijdens de oorlog nog steeds gelovige kameraden. Ze bewaarden een portret van Stalin en een rode vlag met een sikkel en een hamer er op gestikt. Met behulp van deze attributen vierden ze in 1941 de verjaardag van de Russische revolutie. Aan het einde van de oorlog hebben Karels moeder en zijn broer nog bulletins van de illegale Waarheid aangeplakt.



Karel van het Reve in 1944, lezend op het plat van de familie Samson in de Beethovenstraat.

Karel van het Reve in Mook, augustus 1941, tijdens kampeertocht met David Koker.

Nadat het vader Van het Reve uiteindelijk toch was gelukt om onder te duiken, moesten ook de andere Van het Reves elders een onderkomen zoeken. Karel en zijn moeder verhuisden voor enkele maanden naar de Beethovenstraat waar zij bij een oude schoolvriendin van Karel, Frederika Samson, onderdak vonden. Gerard zat ondergedoken bij een vriend. Toen ze in oktober 1941 weer terugkeerden naar hun huis aan de Jozef Israëlkade werden Karel en Gerard door de S.D. opgepakt en overgebracht naar het Gestapobureau aan de Doelenstraat. Na drie dagen te zijn vastgehouden mochten zij weer naar huis, omdat er tegen hen persoonlijk niets in te brengen was. De S.D. moest hun vader hebben. De in beslag genomen Russische studieboeken van Karel bleven echter op

het bureau van de Gestapo. Dat was een probleem, omdat hij ook tijdens de oorlog zijn studie voortzette. Aan het begin van de oorlog volgde hij de colleges die Prof. Becker af en toe aan huis gaf. Deze colleges werden indertijd ook gevolgd door de onlangs door haar posthuum uitgegeven geschriften bekend geworden Etty Hillesum. Verder vertaalde Karel in die tijd o.a. twee drama's in verzen van Poesjkin: *Boris Godunov* en *De Stenen Gast.*

Omdat hij overdag de Amsterdamse Grafische School bezocht, kon hij zich echter minder intensief met de slavistiek bezighouden dan voor en na de oorlog. Karel was naar de Grafische School gegaan om een ‘echt vak’ te leren. Hij dacht dat hij als slavist nooit zijn brood zou kunnen verdienen. Karel verdiende tijdens de oorlog enig geld door het geven van Russische les. Een van zijn leerlingen was oud-wereldkampioen schaken Max Euwe. Aan de bemiddeling van Euwe had Karel van het Reve zijn eerste reis naar Rusland te danken. Hij zorgde er in 1948 voor dat Karel naar Moskou kon als vertegenwoordiger van de Amerikaanse schaakbond in de jury van een schaaktoernooi.

Aan het einde van de oorlog heeft Karel van het Reve aan enige illegale activiteiten deelgenomen. Hij maakte deel uit van een kleine organisatie die zich bezighield met hulp aan onderduikers: bonkaarten en persoonsbewijzen naar onderduikers brengen e.d. Tot die groep behoorden o.a. Robert van Amerongen, Femke Last en Jozina Israël.

Vlak na de oorlog, op 11 juli 1945, trouwde Karel van het Reve met Jozina Israël. Ze kregen twee kinderen, Jozina in 1947 en David in 1950. In de roman *De Avonden* van Gerard van het Reve, die in de naoorlogse jaren speelt, figureren Karel en zijn vrouw als Joop van Egters en zijn vrouw Ina.

IV

Na de oorlog begint Karel van het Reve zich geleidelijk een reputatie als Ruslandkenner te verwerven. In 1946 publiceerde hij een Nederlandse bewerking van een Duits leerboek Russisch. Het jaar daarop volgde een Russisch lees- en themaboek van zijn hand.[10.] In het najaar van 1948 werd hij benoemd tot medewerker van het mede door hem opgerichte Rusland Instituut van de Universiteit van Amsterdam. Deze functie stelde hem in staat zich nog meer in Russische zaken te verdiepen.

Nadat Karel in 1947 zijn kandidaatsexamen gedaan had, moest hij twee doctoraalscripties schrijven. De eerste scriptie ging over Heine en Poesjkin. Prof. Becker was over deze scriptie zo geestdriftig dat hij er zijn vriend Jan Romein op attendeerde. Romein, die in die tijd redacteur was van De Nieuwe Stem, vroeg aan Karel of hij de scriptie gedeeltelijk mocht publiceren. Vol trots gaf Karel zijn toestemming.[11.] Het was zijn eerste gepubliceerde essay van enige lengte, echter niet zijn eerste na-oorlogse publicatie. Eerder waren er korte artikelen van zijn hand in De Vrije Katheder verschenen.

De Vrije Katheder was een politiek-cultureel tijdschrift waarin communisten en niet-communisten samenwerkten. Het redactionele beleid dat gericht was op het in stand houden van deze samenwerking, mocht echter niet meer baten toen de Koude Oorlog haar hoogtepunt bereikte. In 1950 bezweek De Vrije Katheder aan de conflicten tussen de C.P.N. en de communisten in de redactie. Omdat Karel van het Reve na de oorlog een van de weinige Ruslandkenners in Nederland was, werd hij door de Vrije Katheder-redactie gevraagd om beschouwingen over Rusland te

schrijven. In de artikelen die hij voor dit blad schreef weerspiegelt zich de ontwikkeling van communist naar anti-communist, die hij in de jaren na de oorlog doormaakte. Twijfels aan de communistische leer had Van het Reve van kindsbeen af eigenlijk wel gehad; twijfels die o.a. waren ingegeven door de studie, door de boeken van Ter Braak, Du Perron en Presser (m.n. Napoleon) en door de artikelen van Jan Romein over de Trotskistenprocessen in Rusland, maar ook door kleinere dingen, bijvoorbeeld doordat de communisten de pionierskreet 'Wees bereid' aan Lenin toeschreven en niet wilden toegeven dat de kreet van de padvinders gepikt was. Toch was Karel tijdens de oorlog en kort na de oorlog nog een uitgesproken aanhanger van het communisme en stemde hij in 1948 nog C.P.N. In de loop van de jaren 1948, 1949 waren de twijfels aan de leer echter zo groot geworden dat geloven aan die leer niet meer mogelijk was.

In de eerste artikelen die Van het Reve in De Vrije Katheder schreef kan men zien hoe hij moeite doet om de Sovjet Unie voor te stellen als iets moois, een staat die men in het Westen altijd verkeerd beoordeeld heeft. Onomwonden prees hij 'de planmatige productie, die de Sovjet-Unie op zo eervolle wijze van de rest dezer wereld onderscheidt'.[12.]

Later, tegen het einde van 1946 toen de geestdrift in het Westen voor de Sovjet-Unie wat bekoeld was en de periode van de Koude Oorlog aanbrak, ziet men dat Van het Reve in zijn lof wat terughoudender wordt.

In juli verscheen het eerste artikel waaruit men zou kunnen opmaken dat Van het Reve met het communisme en de Sovjet-Unie gebroken heeft. In dit artikel, 'Alexander Poesjkin, de Grote Dissident', pleit Van het Reve ervoor Poesjkin te herdenken als een 'veelzijdige figuur', wiens werken hem steeds 'redden van iedere poging hem in een bepaald kamp binnen te halen', dus ook van de pogingen van de laatste officiële Russische Poesjkinherdenking om Poesjkin te 'annexeren' door hem als een soort brave communist avant-la-lettre voor te stellen.[13.]

Op dit artikel verschenen enkele woedende reacties, die kenmerkend zijn voor de extreme verscherping van de Oost-West tegenstelling in die tijd. Fanatieke communisten als Theun de Vries, Marcus Bakker en Ger Harmsen beschouwden dit 'smerige stukje' als verraad aan de Sovjet-Unie.[14.]

Van het Reve publiceerde na dit artikel nog een bijdrage in De Vrije Katheder. Niet lang daarna bezweek het blad aan de conflicten. De kwestie van het Poesjkinartikel is Van het Reve blijven bezighouden. Zowel in zijn tweede doctoraalscriptie[15.] als in zijn dissertatie kwam hij er op terug. Ook het proefschrift, waarop hij op 6 juli 1954 bij Prof. Becker promoveerde, handelde, zij het in een groter verband, over het onderwerp dat Van het Reve in zijn Poesjkin-artikel had aangesneden, namelijk de 'Sowjet-annexatie der klassieken', dat wil zeggen de wijze waarop het Russische Marxisme 'een mooi kunstwerk heeft getracht te beschouwen als iets dat niet alleen mooi is, maar ook "goed" in een sociale, politieke en morele zin'.[16.] De titel van dit zeer leesbare en lezenswaardige proefschrift luidt: 'Goed en schoon in de Sovjetcritiek. Beschouwingen over de aesthetica van het Sovjetrussische marxisme'. Het proefschrift kreeg goede kritieken o.a. van Prof. Geyl in Critisch Bulletin. Een zeer negatieve kritiek schreef de al eerder genoemde Ger Harmsen. Hij omschreef de visie van Van het Reve als 'De filosofie van het sleutelgat'.[17.] Na zijn promotie vertrok Karel van het Reve in oktober 1954 voor een jaar naar de Verenigde Staten om aan de Columbia University in New York onderzoek te doen naar de tijdgenoten van Poesjkin. Voor dit onderzoek kreeg hij een beurs van de Rockefeller Foundation. Van november 1954 tot augustus 1956 was Karel van het Reve 'Bijzonder medewerker' van het Vrije Volk, toen nog de officiële partijkrant van de PvdA. De artikelen die hij voor deze krant schreef handelden vrijwel uitsluitend over Russische aangelegenheden.

Hij vertaalde in die tijd bovendien de romans van de Russische schrijver Ivan Toergenjev. Deze vertalingen verschenen in twee delen, respectievelijk in 1955 en 1958, als onderdeel van de Russische Bibliotheek van Van Oorschot. Vijfentwintig jaar later, in 1979, kreeg Van het Reve o.m. voor deze vertalingen de Nijhoffprijs.

Nadat Van het Reve in 1955 uit Amerika was teruggekeerd ontstond er in communistische kringen enige deining, omdat, zo schreef De Waarheid:

> van bepaalde zijde pogingen ondernomen (werden) om een verklaard vijand van de Sovjet Unie tot hoogleraar in de Russische geschiedenis, taal- en letteren van de Amsterdamse Stedelijke Universiteit benoemd te krijgen. In de vacature die ontstaat door het pensioneren van de 70-jarige prof. dr. B. Becker zou men van die zijde dr. K. van het Reve willen aanstellen.[18.]

De communisten konden echter gerust zijn. Van het Reve werd niet benoemd. Hij bleef nog tot 1957 bibliothecaris van het Rusland Instituut. In dat jaar werd hij benoemd tot hoogleraar in de Slavische letterkunde aan de Rijksuniversiteit van Leiden. Op 18 oktober 1957 hield hij zijn inaugurele rede ‘De “ouderwetse” roman in Rusland’.[19.]

Karel van het Reve in zijn studeerkamer in de Sarphatistraat, ±1959.

V

In 1959 verscheen Van het Reves eerste roman *Twee minuten stilte.* Deze roman bevat veel ingrediënten van een spannende detective: tijdens de twee minuten stilte van de traditionele dodenherdenking wordt er een bomaanslag gepleegd in het Instituut voor Oosteuropese Cultuurgeschiedenis; de directeur van het Instituut komt daarbij om het leven, er verdwijnen geheime documenten, men vermoedt dat een 'vreemde mogendheid' bij de aanslag en de diefstal betrokken is, de B.V.D. bemoeit zich met de zaak, er wordt een ingewikkeld correspondentiesysteem ontdekt en ten slotte is er nog een schietpartij waarbij de bibliothecaris van het Instituut, die als detective fungeert, bijna vermoord wordt.

Toch zijn de meeste critici het erover eens dat deze roman als detective weinig geslaagd is. Het verhaal heeft een te zwakke ontknoping. Het boek verdient dan ook in de eerste plaats om andere kwaliteiten de aandacht.

Allereerst is de roman een prachtige satire op de meest uiteenlopende onderwerpen. Beroemd is de beschrijving van de binnenkomst van de hoogleraren bij een promotie - 'een stoet morsige kerstmannen' - maar ook de communisten, de fellow-travellers, de moderne literatuur en de detective à la Sherlock Holmes krijgen er van langs.

Twee minuten stilte is bovendien een sleutelroman. Min of meer verhuld kan men in de roman verschillende Amsterdamse slavisten aantreffen, bijvoorbeeld Prof. Becker (Prof. Van Bever) en de bekende vertaalster Aleida Schot (Dora Croll, ook wel Cora Droll genoemd). Aardig is in dit verband de volgende anekdote:

> Ik heb de detective *Twee minuten stilte* geschreven omdat ik graag een detective wilde schrijven. Dat ik er een heb geschreven over het instituut waar ik werkte en waarin mijn baas, een hoogleraar, vermoord werd, dat vonden sommige mensen niet verstandig. Mijn vrouw heeft mij f 1500 geboden als ik het [manus]script aan haar zou verkopen en het niet zou publiceren. Dat heb ik dus niet gedaan en ik heb die hoogleraar een gesigneerd exemplaar gegeven: 'Voor de vermoorde'. Hij was er gelukkig tevreden mee.[20.]

De roman bevat vele typisch Reviaanse verwijzingen en toespelingen, waarbij de groep lezers voor wie de grap bestemd is soms groot, soms zeer klein is. De naamgrap 'Agaat Kristel' zal in een detective weinig lezers ontgaan, maar vele andere toespelingen, taalgrappen, stijlnabootsingen en citaten zullen alleen door zeer erudiete lezers en slavisten begrepen worden.[21.]

Een andere bijzonderheid die nog vermeld dient te worden is dat deze roman bij mijn weten de enige bestaande handleiding voor een universitaire promotie bevat.

Evenals uit zijn geschriften tegen bijvoorbeeld het dialectisch materialisme, de literatuurwetenschap, de theorieën van Freud en de evolutieleer van Darwin, blijkt uit deze roman Van het Reves weerzin tegen voorstellingen en theorieën die de werkelijkheid tot iets banaals reduceren. Net zo min als het menselijk denken en handelen enkel uit de 'maatschappelijke structuren' valt te verklaren, en net zo min als een roman is terug te brengen tot 'een uiterst flauwe en banale' betekenis, bedoeling of boodschap, zo krijgt men ook met de methodes van Sherlock Holmes, 'die als hij voor een probleem gesteld wordt niet anders doet dan de gegevens te bekijken en daaruit conclusies te trekken'[22.] geen vat op het in de roman op te lossen mysterie. Het probleem is dat de werkelijkheid veel mysterieuzer, veel grilliger, veel subtieler is dan de werkelijkheid in de romans van Sir Arthur Conan Doyle, waarin ieder 'gegeven' zonder problemen kan worden ingedeeld bij een duidelijke categorie: 'de feiten die terzake deden of irrelevante zaken'. Juist omdat hij volgens de methoden van Sherlock Holmes te werk gaat, wordt Lodewijk Prins, de detective, 'de grote gek van de geschiedenis'. Als hij uiteindelijk de ware toedracht verneemt, overweegt Prins:

> ik heb het gevoel dat de gebeurtenissen zelve rijker en interessanter, zinvoller als het ware zijn dan enige systematische uiteenzetting ervan, dat mijn mening en de conclusies der deskundigen over de gebeurtenissen toch niet zo interessant zijn als de gebeurtenissen zelf.[23.]

In de twee jaar later verschenen roman *Nacht op de kale berg* zien we dit thema van de discrepantie tussen voorstelling en feit in andere vorm terugkeren. In deze roman wordt de nadruk gelegd op de menselijke neiging om meer door voorstellingen dan door feiten gegrepen te worden. In *Nacht op de kale berg* wordt de geschiedenis verhaald van twee jongemannen, een journalist en een socioloog, die binnen een jaar een miljoen moeten zien te vergaren. Ze doen dat door een religieuze beweging in het leven te roepen, daarbij listig speculerend op de menselijke neiging om geestdriftig te worden voor een geloofsleer, hoe vaag en onzinnig de stellingen van die leer ook zijn. Een van hen merkt op dat het niet zoveel uitmaakt

> of men nu het ene of het andere geloof aanhangt. Zowel bij het geloof aan zeg Jezus Christus of zeg aan het gemeenschapsbezit der productiemiddelen kan men van opium spreken. In beide gevallen kan iemand door zijn troostrijk en op alle kwellende vragen antwoord gevend geloof ervan weerhouden worden zijn verstand te gebruiken, iets te doen wat hij eigenlijk had moeten doen.[24.]

Ook tegen deze tweede roman had de kritiek het bezwaar dat het verhaal een te zwakke plot, een onbevredigende ontknoping had. Een van de critici schreef: 'Van het Reve kan uitmuntend vertellen, maar hij kan geen verhaal maken.'[25.]

Van het Reve is op z'n best wanneer hij non-fiction schrijft, dat wil zeggen proza dat geen roman, verhaal of toneel is. De reisbeschrijving dus, de kritiek, het essay, de brief, de polemiek en de mémoires. Het schrijven van fictie, het verzinnen van een verhaal, dat kan hij eigenlijk niet zo goed. Uit zijn romans blijkt zijn onmiskenbaar talent voor het non-fiction genre. De romans moeten het niet hebben van de plot,

maar van de kleinere onderdelen, met name van de stukjes beschouwend proza die de schrijver zijn helden voortdurend ten beste laat geven.

Van het Reve heeft dit kennelijk zelf ook beseft. Na deze twee romans heeft hij, op één uitzondering na, geen enkele roman en geen enkel verhaal gepubliceerd. De enige uitzondering is het verhaal 'Fascistoïde drek - Een ware geschiedenis', dat verscheen in Propria Cures en in De Tweede Ronde.[26.]

Als non-fiction schrijver is Karel van het Reve vooral een denkbeeldenschrijver. Met gevoelens kan hij als schrijver, in tegenstelling tot zijn broer, minder goed uit de voeten. Gerard Reve heeft zichzelf eens beschreven als 'een romanties, lyries, religieus en mythisch schrijver (...) geen rationalist en verre van "verlicht", maar mijn taal is helder voor iedereen en deelt ondubbelzinnig mede, wat ik te beweren heb.'[27.]

Deze beschrijving zou wat het tweede gedeelte betreft ook op Karel van het Reve kunnen slaan. Ook hij doet eenvoudige, duidelijke, voor ieder verstaanbare mededelingen, zonder gebruik te maken van modewoorden en vastgeroeste termen.

Hij weet de indruk te wekken dat hij op zijn gemak aan het praten is, en dat hij zijn woorden zonder achteraf beredenering en gladschuring op papier zet.

Wat betreft het eerste gedeelte van de beschrijving is echter het tegendeel op Karel van het Reve van toepassing. Hij is het tegendeel van een romantisch schrijver. Bij hem geen ‘Weltschmerz’, geen ‘lijden aan de wereld’, geen ‘vlucht in de natuur’, geen ontleding van de eigen gevoelens, maar wel een overheersing van het verstandelijke, rationalisme en gelijkmatigheid. Zijn toon is niet lyrisch, maar juist broodnuchter en voortdurend ironisch. Hij is volstrekt a-religieus en zijn geschriften zijn eerder ontmythologiserend en ontmaskerend dan mythisch.

Ten slotte zou ik nog willen wijzen op het polemische, het ‘dwarse’ karakter van zijn werk. Van het Reve schept er een groot genoegen in met anderen van mening te verschillen, en schuift zijn mening niet onder stoelen of banken. Opmerkelijk daarbij is dat hij bij voorkeur schopt tegen de schenen van het eigen milieu van PvdA-stemmers, Volkskrantlezers en VPRO-leden.

Voorbeelden van deze ‘dwarsheid’ zijn o.a. zijn artikel in een jubileumboek van de Arbeidersvereniging Voor Lijkverbranding, waarin hij ingaat op de voordelen van het begraven worden, en het artikel uit het Dostojevski-herdenkingsjaar waarin Van het Reve zich presenteert als ‘secretaris van de anti-Dos-tojevskiclub’.[28.]

VI

Naast de twee romans publiceerde Van het Reve in het begin van de jaren zestig nog drie andere boeken.

In 1962 verscheen zijn eerste essaybundel *Rusland voor beginners.* Dit boek bevat tien opstellen over literatuur. Twee jaar later verscheen *De literator en de holbewoner*, een vertaling van de briefwisseling tussen de Russische schrijvers Toergenjev en Tolstoj. De brieven van Toergenjev waren vertaald door zijn vrouw. Hij zelf vertaalde de brieven van Tolstoj en voorzag de briefwisseling van commentaar.

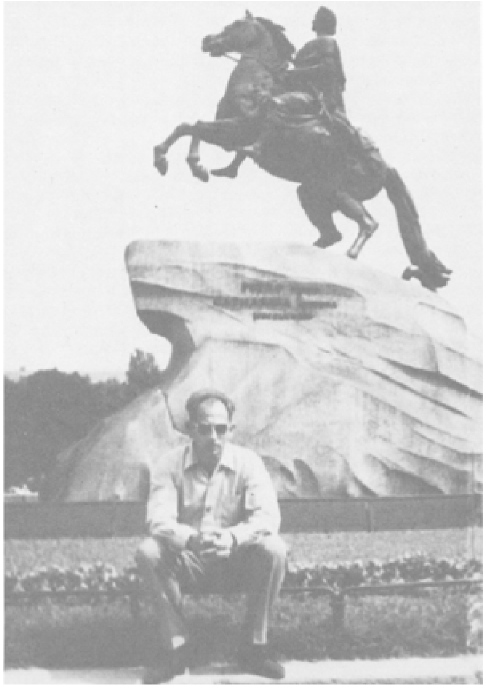
Het in 1966 verschenen *Siberisch Dagboek* had gedeeltelijk in vijf afleveringen in De Volkskrant gestaan. Het is een verslag van een reis met de transsiberische spoorweg van Moskou naar het 8500 km verder gelegen Chabarovsk.

Karel van het Reve en zijn vader, ±1961.

Van augustus 1967 tot augustus 1968 verbleef Karel van het Reve als correspondent van Het Parool in Moskou. Hij had daar, ondanks het verbod van de Russische autoriteiten, regelmatig contact met Sovjet-burgers, vooral met intellectuelen. Hij leerde daar bijvoorbeeld de bekende dissident Andrej Amarik, de latere auteur van *Haalt de Sovjet Unie 1984?* kennen. Hij kwam in die tijd ook in aanraking met de Samizdat, de ondergrondse doe-het-zelf uitgeverijtjes waarvan de Produkten in intellectuele en kunstenaarskringen van hand tot hand gingen. Van het Reve wist in die tijd verschillende manuscripten naar het buitenland te krijgen, zonder overigens ooit met de Russische autoriteiten in conflict te komen. Zo publiceerde hij als eerste het bekende memorandum van Nobelprijswinnaar Andrej Sacharov in het Westen.

Nadat hij zijn correspondentschap in augustus 1968, enkele dagen voordat de Russen Tsjecho-Slowakijke binnenvielen, had beëindigd, bleef Van het Reve regelmatig in Het Parool publiceren, een krant waarbij hij ook zitting nam in het stichtingsbestuur.

In 1970 verscheen de bundel *Met twee potten pindakaas naar Moskou.* Dit boek bestond uit enkele wat minder tijdgebonden artikelen die Van het Reve in Moskou geschreven had, een lang opstel over de Russische revolutie en twee artikelen over Russische dissidenten. In datzelfde jaar kreeg hij voor zijn artikelen in Het Parool de prijs van het Lucas Oomsfonds in de categorie politieke journalistiek.



Karel van het Reve in Leningrad, 1961.

Na zijn terugkeer in Nederland richtte Van het Reve in 1969 samen met enige anderen de Alexander Herzenstichting op. Deze stichting is naar Alexander Herzen (1812-1870) genoemd, omdat hij de eerste Russische schrijver was, die in het Westen ongecensureerde boeken en tijdschriften publiceerde. De stichting legt zich toe op het uitgeven van geschriften die door de in Rusland bestaande censuur niet in Rusland uitgegeven kunnen worden. Van het Reve is secretaris-penningmeester van de stichting. In die functie haalde hij in 1970

de wereldpers; bladen als de New York Times, Newsweek, Die Welt en de Pravda besteedden aandacht aan de stichting en haar secretaris. De Pravda schreef: 'Karel van het Reve: een gifzwam, die tot leven is gewekt om de ideologische ondermijning van het socialisme te bewerkstelligen.'

VII

Als men Karel van het Reve zou willen plaatsen in de Nederlandse literatuurgeschiedenis, dan biedt zijn betrokkenheid bij de tijdschriften Tirade en Hollands Maandblad een goed uitgangspunt. Deze tijdschriften maken er geen geheim van dat ze een personalistische literatuuropvatting huldigen en ze beschouwen zichzelf min of meer als opvolgers van het vooroorlogse tijdschrift Forum. Van het Reve publiceert in beide bladen, maar hij voelt zich met Hollands Maandblad het meest verbonden:

> Met H.M. voel ik me enigszins verbonden omdat Poll mij in zekere zin 'ontdekt' heeft: hij is de eerste geweest die mij gevraagd heeft over niet-Russische onderwerpen te schrijven. Zonder hem was ik misschien een soort Charles B. Timmer geweest.[29.]

Karel van het Reve was, en is nog steeds een van de vaste medewerkers van Hollands Maandblad. Vanaf het begin van de jaren zestig tot aan zijn vertrek naar Moskou in 1967 heeft hij samen met Dick Hillenius enige tijd gefungeerd als een soort officieuze redactieraad van H.M. Poll, sinds de oprichting de enige redacteur van H.M., Hillenius en Van het Reve kwamen eens per maand samen om de copy - die er meestal nog niet was - door te nemen.

Men doet er echter verkeerd aan Van het Reve te beschouwen als lid van een samenhangende groep van schrijvers rond Hollands Maandblad. De Hollands Maandblad-schrijvers zien zichzelf immers het liefst als 'ondogmatisch gestemde individuen (...) enkelingen die hun lidmaatschap van verschillende groepen wel toegeven, maar er niet bijzonder mee ingenomen zijn (noch dat van anderen ambiëren).'[30.]

In een in het voorjaar van 1959 verschenen prospectus van Hollands Maandblad worden de namen van de Forum-redacteuren Ter Braak en Du Perron met enige nadruk als voorbeeld genoemd. H.M. wilde bewust de Forum-traditie van gewoon doen, van verzet tegen aanstellerij in de literatuur en daarbuiten, voortzetten. Zowel bij Forum als bij H.M. bestaat de verbinding tussen literatuur en politiek en een grote aandacht voor het essay.

Er zijn ook verschillen. H.M. is veel minder programmatisch dan Forum, en ook minder polemisch. K.L. Poll zei over dit verschil:

> Forum was veel serieuzer dan het Hollands Maandblad, zwaarwichtiger; als je bv. de stijl vergelijkt van Karel van het Reve met de verhoudingsgewijs zwaarwichtige stijl van Ter Braak en Du Perron, dan krijg je een nieuw soort ironie, een ironische stijl, die veel lichtvoetiger is dan die van Forum.[31.]

In het nu volgende zal ik enige aandacht besteden aan de globale overeenkomsten en verschillen tussen de literatuuropvatting van Ter Braak en Du Perron enerzijds

en Karel van het Reve anderzijds om zodoende een indruk te geven van Van het Reves ideeën over literatuur.

Allereerst ziet men zowel bij de Forum-redacteuren als bij Van het Reve een grote bewondering voor 'voorlopers' als Multatuli en Willem Elsschot, beiden schrijvers die 'zonder versiering' schrijven.

Multatuli was de eerste Nederlandse schrijver die aanspoorde tot zelfstandig nadenken en brak met de verheven domineestaal, die tot dan toe in de Nederlandse literatuur gebruikelijk was. Hij pleitte voor een sober, helder en duidelijk taalgebruik, een 'levend Hollandsch' zonder obscuur, pretentieus of modieus woordgebruik.

Men kan Multatuli, Ter Braak, Du Perron en Van het Reve plaatsen in de uit de achttiende eeuw stammende traditie van het rationalisme; rationalisme niet in strikt filosofische zin, maar in de zin van het bestrijden van bijgeloof en het zoeken naar waarheid, waarbij de rede de basis is van het denken en niet een bepaald geloof. Alleen de feiten beslissen over waarheid of onwaarheid, niet de autoriteit of de traditie.

Het rationalisme gaat vaak gepaard met een zeker geloof in 'eeuwige' waarden. Ook bij Van het Reve:

> Hij gelooft, om maar eens iets te noemen, niet dat men begrippen als waarheid, recht, fatsoen, redelijkheid, 'dynamisch' of 'in hun historische ontwikkeling' of 'in hun geografische bepaaldheid' moet zien.[32.]

'Westerse waarden' als de parlementaire democratie, de vrijheid van meningsuiting en de vrijheid van wetenschap vinden in Van het Reve een vurig verdediger.

Een volgend gemeenschappelijk kenmerk is het individualisme, door Ter Braak omschreven als 'verzet', 'verzet tegen het versteende, verzet tegen het gedachteloos aanvaarde, verzet tegen het onpersoonlijke.'[33.]

Hoewel Van het Reve in zijn boekbesprekingen vaak aan Forum herinnerende subjectieve termen gebruikt als 'ridderlijk', 'beschaafd', 'aristocratisch', 'edelman', 'gentleman', 'open mindedness', 'de moed om zichzelf te zijn', 'eerlijkheid' e.d., is hij ten aanzien van de persoonlijkheidseis van Forum - de persoonlijkheid als eerste en laatste criterium bij de beoordeling van de kunstenaar - voorzichtig. Hij relativeert de tegenstelling 'vorm of vent'. De kwestie of men nu het primaat aan de vent of aan de vorm moet toekennen vindt hij niet zo interessant. Een boek van een grote persoonlijkheid, dat slecht geschreven is, is naar zijn mening een slecht boek, terwijl een goed geschreven boek van een kleine persoonlijkheid een goed boek kan zijn.

In een essay over *Der Zauberberg* noemt hij Thomas Mann, iemand 'die alleen maar een beschaafde, aangenaam plaudernde heer is',[34.] terwijl hij grote waardering voor zijn roman heeft. Bij Du Perron zou zoiets - klein als mens, groot als schrijver - onmogelijk zijn. Niet de persoonlijkheid is voor Van het Reve het 'eerste en laatste criterium' bij de beoordeling van een geschrift, maar het onderhoudende. Literatuur moet leesbaar zijn, vermaken en amuseren. 'Alleen het onderhoudende van een geschrift (kan) de schrijver aan de verdoemenis ontrukken'.[35.]

Een tekst moet, wil hij onderhoudend zijn, een gevoel van herkenning geven, 'het gevoel: dat heb ik zelf ook wel gevoeld en gedacht en meegemaakt, en nu zie ik het voor het eerst zwart op wit'.[36.] De lezer heeft volgens Van het Reve een 'natuurlijke behoefte'

> aan dingen die 'echt' zijn, die enigszins lijken op de dingen die hij in het werkelijke leven tegenkomt - mensen, gebeurtenissen, ervaringen, beweringen, ontroeringen. De common reader wil wel eens (iemand) bijvoorbeeld op de tram zien staan zoals hij zelf ongeveer op de tram staat: niet gehinderd door Anna Blaman, Freud of Simon Vestdijk.[37.]

Aan de andere kant - en dan blijkt dat Van het Reves criterium niet zo ver van het persoonlijkheidscriterium afligt - eist Van het Reve dat een schrijver persoonlijke en originele beweringen doet, beweringen die de lezer nergens anders gelezen heeft. Hij vindt bijvoorbeeld Isaiah Berlin niet zo'n goede essayist, omdat hij ‘toch nergens echt origineel of interessant is’, er ‘komt geen enkele regel in voor: zo had ik het nog nooit bekeken.’[38.] Ook de Sovjetschrijver Michajl Sjolochov vindt hij geen goede schrijver:

> Niet omdat hij over kozakken schrijft en dampende paarden en van grote gebeurtenissen verzadigde jaren, maar omdat hij zo weinig interessants over die kozakken en die paarden en die jaren vertelt.[39.]

Grote waardering heeft hij daarentegen voor Rudy Kousbroek:

> Men kan in dit boek verschillende originele denkbeelden aantreffen en dat is meer dan men in de meeste boeken vindt. Kousbroek verstaat de kunst om van een zaak die hij bespreekt een bepaalde zeer interessante kant naar voren te brengen die anderen niet opmerken.[40.]

Daarnaast is Van het Reve van mening dat een schrijver zich zo min mogelijk moet aantrekken van de in zijn tijd heersende literaire mode. In elke tijd heerst er wel een bepaalde opvatting over de taak van de schrijver, zijn er bepaalde dingen die een schrijver wel en niet mag doen en is er een bepaald genre canoniek. In de tijd van Voltaire en Heine was de tragedie in verzen het gecanoniseerde genre en in onze tijd is volgens Van het Reve de roman canoniek.[41.]

Hij vindt dat het voor een schrijver pleit als hij zich niets aantrekt van de hem opgelegde taak en zich niet stoort aan geboden en verboden.

Het vervelende van Anna Blaman en Simon Vestdijk vindt hij, dat zij zich conformeren aan de modeneiging om in romans 'iemands daden met een pseudo-wetenschappelijke franje van psychologische beweringen te omhangen.'[42.] Het aardige van Anton Tsjechov en Maarten Biesheuvel vindt hij daarentegen, dat zij zich niets aantrekken van het in hun tijd geldende verbod om clichés te gebruiken.

Literatuur moet geen buiten de kunst gelegen doel dienen, maar dient 'om zichzelfswille' gemaakt te zijn. 'De taak van de schrijver is het vervaardigen van leesbare teksten, niet het beschrijven van de menselijke ziel'.[43.]

Ten slotte wil ik nog wijzen op de voorkeur voor 'het gewone woord', die Van het Reve in zoverre met de Forumredacteuren gemeen heeft, dat zij beiden een afkeer hebben van het 'schilderen met woorden'. Het is opmerkelijk dat Van het Reve een aantal van de geschriften van Ter Braak zelf onleesbaar vindt. Wel leesbaar vindt hij Ter Braaks polemische geschriften 'Man tegen Man' en 'In gesprek met de vorigen':

> De polemiek en later de krantenrecensie dwong hem tot verstaanbaarheid, tot een eigen stijl, die veel beter is dan het kunstproza, mengsel van Nietzsche en Bolland, waar die andere boeken in geschreven zijn.[44.]

Van het Reve verlangt van een schrijver dat hij redelijke, eenvoudige en begrijpelijke mededelingen doet. Alles wat niet zo geschreven is dat het door een kind van twaalf jaar begrepen kan worden is naar zijn mening slecht geschreven.[45.] De opvatting dat een literaire tekst geïnterpreteerd dient te worden, dat de woorden iets meer betekenen of iets anders betekenen dan er staat acht hij onjuist.

Ook van andere kunstvormen verlangt hij eenvoud en begrijpelijkheid. Hij houdt niet van abstracte schilderkunst, wel van figuratieve. Carel Willink prefereert hij boven Karel Appel, en hij houdt van 'neuriebare' muziek van voor 1820, niet van muziek die je 'vaak moet horen om haar te leren mooi vinden'.

VIII

In 1969 verscheen *Het geloof der kameraden - Kort overzicht van de communistische wereldbeschouwing.* Voor dit boek kreeg Van het Reve in 1974 de vierjaarlijkse dr. Wijnaends Franckenprijs voor het essayistische genre.

Van het Reve levert in dit boek, dat is ontstaan uit een serie colleges voor Leidse studenten, met veel humor kritiek op de belangrijkste leerstellingen van het marxisme-leninisme. Hij heeft er daarbij niet naar gestreefd de beginselen van de leer te beschrijven zoals ze beschreven zijn in de geschriften van de grondleggers van de leer: Marx, Engels en Lenin. Cultuurhistorici maken volgens Van het Reve de fout, dat zij 'een in de samenleving werkzame denkrichting beoordelen naar de geschriften van hen die hun naam aan die denkrichting verlenen'. Naar zijn mening moet men ideeën die 'invloed hebben bestuderen in hun werkelijke gedaante'. Wat de mensen beïnvloedt is niet wat Marx, Engels en Lenin gezegd hebben, maar wat zij dénken dat Marx c.s. gezegd hebben. Om die reden beschrijft hij in *Het geloof der kameraden* de leer zoals ze tussen 1960 en 1970 in de officiële Russische standaardwerken geformuleerd werd. Van het Reve beschouwt zichzelf samen met de Franse schrijver Julien Benda als grondlegger van deze vorm van wetenschap. Hij stelde voor deze wetenschap als 'ideologische antropologie' aan te duiden.

Vooral het laatste hoofdstuk, 'De voordelen van de leer', van het boek is interessant. Hierin geeft Van het Reve op ironische wijze antwoord op de vraag hoe het mogelijk is dat deze leer aanhangers heeft; hoe het mogelijk is, dat een leer waarvan een groot gedeelte 'een mengsel van Binsenwahrheit en onzin' is, dat een partij die 'de indruk maakt van een mensonterend gekkenhuis', en dat 'een regiem dat repressiever is dan dat van Hitler' en dat een cultureel klimaat schept 'waarbij men tot de middeleeuwen terug moet gaan om een vergelijkbare toestand aan te treffen', toch nog zoveel aanhangers heeft.

Van het Reve noemt een tiental 'voordelen' van deze leer. Een van de belangrijkste 'voordelen' is dat de communistische leer inspeelt op een algemene menselijke behoefte. Evenals de religieuze beweging uit *Nacht op de kale berg* speculeert de communistische leer op de menselijke behoefte 'aan oordelen die zo min mogelijk aan de ervaring worden getoetst'.

De hoge dunk die men in het algemeen van de redelijkheid van de mens heeft is volgens Van het Reve ongegrond. De mens is in zijn ogen 'een religieus dier', een wezen dat een zeer grote behoefte heeft om aan iets te geloven, 'iets voor waar te houden waarvan zij wel een beetje kunnen nagaan dat het niet waar is'.[46.] De mens verdraagt geen onbeantwoorde vragen en daarom aanvaardt hij het eerste het beste antwoord dat zich aan hem voordoet. 'Mensen zijn ontzettend blij met een antwoord, ook al hebben zij zich nooit in hun leven iets afgevraagd'.[47.]

De communistische leer is zo'n antwoord dat de mens verlost van 'het moeilijke zelf nadenken'. Naast een religieus dier is de mens een 'kuddedier'. 'Hij kan uitsluitend in kuddever-band een mening uitspreken of van appreciatie blijk geven'.[48.]

Wat Van het Reve bepleit is dat de mens zich tegen zijn natuurlijke neigingen verzet door zelfstandig na te denken, door zijn gezonde, wantrouwende verstand te gebruiken en voortdurend voorstelling en feit te confronteren. Het zelfstandig nadenken zal volgens hem het best gedijen in een klimaat van scepsis, twijfel, ironie, ongeloof, tolerantie en aarzeling, niet in de sfeer van zekerheid, vertrouwen en geloof waarin de 'kuddedieren' en 'vormingsleiders' zich bewegen.

Op een van de 'voordelen' van de leer dient hier nog iets uitvoeriger te worden ingegaan, omdat het in de verschillende polemieken die Van het Reve sinds 1970 heeft gevoerd een grote rol speelt, namelijk 'dat de leer de voordelen van wetenschappelijke pretentie en onwetenschappelijkheid in zich verenigt'.[49.] Het marxisme bestaat volgens Van het Reve voor een groot deel uit beweringen die wetenschappelijk niet interessant zijn. Wetenschappelijk gezien is dat een nadeel, maar voor de aanhangers van de leer is dat juist een uitkomst. De onjuistheid van de leer kan immers niet bewezen worden. Juist die eigenschap maakt de leer volgens Van het Reve onwetenschappelijk.

> De wetenschappelijkheid van een theorie hangt niet zozeer af van zijn juistheid, bruikbaarheid, adekwaatheid of hoe men het noemen wil - dingen die een theorie, wil zij goed zijn, natuurlijk wel moet hebben - maar van wat men noemt zijn 'falsificeerbaarheid', dat wil zeggen van de mogelijkheid zich een situatie voor te stellen, voor welke die theorie niet opgaat.[50.]

Van het Reve verduidelijkt deze falsificatietheorie soms met het volgende voorbeeld. Iemand beweert: 'Alle alcoholisten hebben rood haar'. Die bewering kun je nooit bewijzen door met zoveel mogelijk roodharige alcoholisten aan te komen dragen. Je kunt die bewering wel weerleggen door met één enkele zwartharige alcoholist aan te komen. Deze bewering is dus ondanks haar absurditeit, wetenschappelijk interessant: er laten zich immers situaties denken waarvoor die bewering niet opgaat.

Deze falsificatietheorie is een ontdekking van de filosoof Karl Popper, wiens naam in *Het geloof der kameraden* echter niet genoemd wordt. Van het Reve noemde deze niet omdat hij toen hij die bladzij schreef nog nooit iets van Popper gelezen had, en diens theorie alleen van horen zeggen kende. Omdat het boek moest worden ingeleverd had hij geen tijd meer om na te gaan wat Popper werkelijk gezegd had, en besloot daarom net te doen alsof de falsificatietheorie iets algemeens, bekends en aanvaards was.[51.] Later is hij Popper zelf gaan lezen. Hij kwam daarbij tot de ontdekking dat men 'gewapend met Poppers scheermes, hele vakken te lijf (kan) gaan door te vragen: welke feiten verbiedt dat vak?'[52.] Verschillende takken van wetenschap, o.a. de psychologie, de sociologie, de literatuurwetenschap, de evolutieleer, werden vervolgens met behulp van Poppers criterium gewogen en te licht bevonden. In het artikel dat de meeste boze reacties uitlokte, de Huizingalezing 'Het raadsel der onleesbaarheid', schreef Van het Reve:

> Zoals er geen gedrag denkbaar is waarvan kan worden aangetoond dat de psychologie het voor onmogelijk houdt, zoals er geen maatschappelijke gebeurtenissen zijn waarvan de sociologie zegt dat zij niet kunnen plaatsgrijpen, zo is er geen verschijnsel waarvan de literatuurwetenschap zegt: dit kan in de literatuur niet voorkomen.

Tegen de literatuurwetenschap had Van het Reve nog andere bezwaren. Hij verweet de beoefenaren der literatuurwetenschap ook dat ze zo onleesbaar schrijven, en dat ze zich wel met allerlei oninteressante zaken bezighouden, maar niet met de vraag waar ze zich eigenlijk mee zouden moeten bezighou-

den, namelijk 'welke eigenschappen van een tekst maken dat wij die tekst mooi vinden?'. Degenen die op Van het Reves aanvallen reageerden verweten hem in het algemeen twee dingen. Ten eerste verweten zij hem dat hij Poppers falsificatietheorie op een onjuiste wijze hanteert en ten tweede dat hij een vertekende voorstelling geeft van de zaken die hij aanvalt, dat hij gecompliceerde problemen te simpel voorstelt.

Rudy Kousbroek, die in 1970 een uitvoerige en zeer lezenswaardige beschouwing aan *Het geloof der kameraden*[53.] wijdde, verwijt Van het Reve daarin, dat hij er nergens de aandacht op vestigt 'dat er in het marxisme twee soorten onwetenschappelijkheid door elkaar lopen'. Er is de onwetenschappelijkheid, die ieder geloof eigen is, namelijk dat de geloofsleer beweringen doet waarbij er geen enkele reden is om aan te nemen dat ze waar zijn. Die onwetenschappelijkheid wordt in *Het geloof der kameraden* beschreven. Het niet beschreven gedeelte van de marxistische leer, de sociale theorie, is volgens Kousbroek onwetenschappelijk in de betekenis waarin alle zgn. wetenschappen van de mens onwetenschappelijk zijn. Uit hoofde van hun aard kunnen de menswetenschappen niet op dezelfde manier experimenteel zijn als de natuurwetenschappen. Het is daarom de vraag of het vereiste van falsificeerbaarheid, dat in de exacte wetenschappen een feilloos criterium is, dezelfde functie kan vervullen in de menswetenschappen.

H.A. Gomperts had in zijn aan de Huizingalezing gewijde boek *Grandeur en misère van de literatuurwetenschap* gelijksoortige bezwaren tegen Van het Reves aanval op de literatuurwetenschap.[54.] Een voorbeeld van het tweede bezwaar is te vinden in de beschouwing 'Karel, Darwin en Chomsky' van J. Koster.[55.] Koster maakt daarin op overtuigende wijze duidelijk dat Van het Reve als hij de taaltheoriën van Chomsky aanvalt, een soort pseudo-Chomsky bestrijdt. 'hij schrijft Chomsky opvattingen toe die precies het omgekeerde zijn van wat Chomsky in werkelijkheid heeft beweerd'. Opmerkelijk is dat vele critici, die het niet eens zijn met de ideeën van Karel van het Reve, grote waardering hebben voor zijn stijl. Ze prijzen hem vooral om zijn heldere manier van schrijven, zijn gewoonheid, zijn onnadrukkelijkheid, zijn humor en ironie. Exemplarisch is de reactie van Maarten 't Hart op Van het Reves aanval op de evolutieleer van Darwin:

Karel van het Reve en Andrej Amalrik, 1976.

> Van het Reves strijdwijze is: met een voorbeeld een bepaalde theorie belachelijk maken (...). Maar de kwaliteit van de voorbeelden en de geestige manier waarop zij worden uitgewerkt mag ons niet blind maken

voor het feit dat je zo de lachers wel op je hand krijgt, maar op een misleidende manier bezig bent een theorie te bestrijden (...) Van het Reves bundel is in ieder geval uitermate leesbaar (...) Zijn gouden stijl maakt dat zijn overlevingskansen groter zijn dan die van bijna alle andere hedendaagse essayisten. Met andere woorden: Van het Reve wordt dankzij die stijl over honderd jaar nog gelezen.[56.]

IX

Vanaf 1970 tot op heden zijn er vier essaybundels van Karel van het Reve verschenen: *Marius wil niet in Joegoslavië wonen* (1970), *Lenin heeft echt bestaan* (1972), *Een dag uit het leven van de reuzenkoeskoes* (1979) en *Freud, Stalin en Dostojevski* (1982). Iedere bundel bevat een selectie uit de artikelen die Van het Reve in een bepaalde periode (resp. 1954-1969, 1970-1972, 1972-1979 en 1979-1982) schreef. Samen met zijn zoon David selecteert hij de stukken die voor bundeling in aanmerking komen.

Elke bundel bevat een afdeling ‘fragmenten’, korte stukjes, in lengte variërend van enkele regels tot een bladzijde, waarin een inval, een herinnering of een anekdote beschreven wordt. Van het Reve heeft de gewoonte om de ideeën die hem invallen op te schrijven. Een deel van die aantekeningen verwerkt hij dan tot artikelen. Soms blijft zo'n aantekening echter op zichzelf staan. Een selectie uit die aantekeningen stuurt hij dan naar K.L. Poll om ze in Hollands Maandblad te publiceren.

De eerste fragmentenreeks verscheen in 1965 in Hollands Maandblad. Ook andere H.M.-auteurs, bijvoorbeeld J.J. Peereboom, Nico Scheepmaker en Dick Hillenius, beoefenen dit genre, dat door Poll ‘een typische bijdrage van Hollands Maandblad aan de nationale literatuur’ werd genoemd.

Naast de vier genoemde essaybundels publiceerde Van het Reve vanaf 1970 nog twee boeken, die vermeld dienen te worden. In 1976 verscheen *Rusland hoe het was, een fotoboek*, waarin de commentaren bij de oude Russische foto's door Karel van het Reve geschreven zijn. Twee jaar daarna verscheen *Uren met Henk Broekhuis*, naar de maatstaf van de H.P. boeken top-tien een bestseller. Dit boek bestaat uit een aantal columns, die Van het Reve eerder onder pseudoniem in het Cultureel Supplement van NRC-Handelsblad had gepubliceerd. De naam Henk Broekhuis, door zijn gewoonheid bijzonder geschikt als pseudoniem, was de naam van de eigenaar van een watersportbedrijf uit het Brabantse plaatsje Lith, bij wie Van het Reve in 1971 een zeiljachtje had gekocht.

De Henk Broekhuisstukjes verschenen vanaf 28 mei 1971 in het NRC-Handelsblad. Tot 1976 bestonden deze wekelijkse columns uit een soort televisiebesprekingen. Ze weken echter van de in dat genre gebruikelijke besprekingen af, doordat de bespreking zich concentreerde op één bepaalde bewering of gebeurtenis, en geen overzicht van het hele programma gaf. Van het Reve heeft deze televisiebesprekingen nooit gebundeld. Wel bundelde hij in *Uren met Henk Broekhuis* de 38 columns die van oktober 1977 tot en met juni 1978 verschenen. In deze stukjes besprak Van het Reve algemene uitspraken, die in brede lagen van de bevolking voor juist worden gehouden. De methode waarmee Van het Reve deze uitspraken onderzocht is verwant aan de falsificatiemethode van Popper. Beweringen als ‘potloden zijn fallische symbolen’, ‘kunstenaars drukken gevoelens uit’ en ‘vergelijkingen dienen ter verduidelijking’ worden stuk voor stuk door middel van een tegenvoorbeeld weerlegd.

X

In 1982 ontving Karel van het Reve de Staatsprijs voor Letterkunde (P.C. Hooftprijs) 1981, voor zijn essayistisch oeuvre. De jury had deze keer - zeker nadat na de vorige toekenningen van de P.C. Hooftprijs al gesuggereerd was dat Karel van het Reve eigenlijk de prijs had moeten krijgen - weinig moeite om tot een unanieme beslissing te komen. In haar rapport bestempelde de jury de algemene strekking van zijn werk als ‘wantrouwen’:

> wantrouwen tegen elk geloof en iedere doctrine. Wantrouwen tegen alles dat niet teruggaat op eenvoud, op iets begrijpelijks, iets ongekunstelds, iets aantoonbaars, tegen alles dat zich voordoet als onduidelijk, hoogdravend en gewichtig (...)
> dat wat hij goedbeschouwd bepleit is een voortdurende confrontatie tussen waarheid en voorstelling, tussen wat op een gegeven moment werkelijk bekend is en de vervormingen ervan, die in onze cultuur circuleren; voorwendsels, misleiding, simplificatie, propaganda, mythe, gemeenplaats e.d.[57.]

Eindnoten:

1. G.J.M. van het Reve. *Mijn rode jaren. Herinneringen van een ex-bolsjewiek.* Met een voorwoord van Karel van het Reve. De Haan, Haarlem 1981.
2. Ischa Meyer. ‘Uren met Karel van het Reve’. In: Haagse Post 12-1-1980.
3. T. Rooduyn. ‘De koning van de Kalverstraat’. In: Haagse Post 13-3-1982.
4. Karel Beton. ‘Pioniers in het kamp - De roode kampecho’. In: De Tribune 18-8-1932, ‘Van tranen en vuile jurken’ (19-8-1932), ‘De feestavond’ (20-8-1932), ‘Vliegen - De laatste dag van de vakantie’ (23-8-1932).
5. Gerard Reve. *Moeder en zoon.* Elsevier Manteau Amsterdam/Antwerpen 1980.
6. Zie noot 2.
7. Karel van 't Reve (vertaling van), K. Paustovski. *De baai van Kara Boegas.* Amsterdam, Boekengemeenschap V.V.S.U. 1935; en K. Paustovski. *Kolchis - Het land der nieuwe Argonauten*, Amsterdam, Nieuwe Cultuur 1937.
8. David Koker. *Dagboek geschreven in Vught.* Van Oorschot, A'dam 1976.
9. Zie noot 2.
10. K. van het Reve. *Eenvoudig Russisch Leerboek.* Bewerkt naar G. Thier. H.J.W. Becht, Amsterdam (1946); en Russisch lees- en themaboek, bevattende teksten ter vertaling in en uit het Russisch voor beginners en gevorderden. Verzameld en van aantekeningen voorzien door Karel van het Reve. H.J.W. Becht, A'dam 1947.
11. K. van het Reve. ‘Heine en Poesjkin’. In: De Nieuwe Stem juli/aug. 1949.
12. K. van het Reve. ‘Nieuws van het Russische boek’. In: De Vrije Katheder juli 1946.
13. K. van het Reve. ‘Alexander Poesjkin - de grote Dissident’. In: De Vrije Katheder juni 1949.
14. ‘Theun de Vries. Poesjkin in het geding.’ In: Vrije Katheder aug. 1949. Ger Harmsen. ‘Van een kip die op de mesthoop rondscharrelde.’ In: Politiek en Cultuur 4(8), p. 309-312.
    Marcus Bakker. ‘De Vrije Katheder - Vriend of tegenstander?’ In: De Waarheid 21-12-1949.
15. De titel van deze scriptie, waarop Van het Reve op 24 jan. 1951 afstudeerde, luidde: *Radicale critiek en literatuur in de Russische 19e eeuw.*
16. K. van het Reve. *Goed en schoon.* Van Oorschot, Amsterdam 1954 p. 144.
17. P. Geyl. ‘Sovjet-Russische literatuurbeschouwing.’ In: Critisch Bulletin 1955, p. 552-560.
    G. Harmsen. ‘De filosofie van het sleutelgat.’ In: Politiek en cultuur 4(16) april 1956, p. 232-237.
18. De Waarheid 10 febr. 1955.
19. In: *Rusland voor beginners.* Van Oorschot, Amsterdam 1962.
20. Mathijs Verhage en Floris Kapelle. ‘Het Karel van het Reve interview’. In: Vulpes 34e jrg. no. 2 nov. 1980.
21. In de volgende artikelen wordt uitvoeriger op de toespelingen in het werk van Karel van het Reve ingegaan:
    Nico Scheepmaker. ‘Twee minuten stilte’. In: Hollands Weekblad no. 37, 27-1-1960.
    B.K. Jansma. ‘Een vrijmetselaar in de literatuur - Over Karel van het Reve en twee van zijn leermeesters.’ In: Hollands Maandblad 25e jrg. nr. 429/430 aug/sept. 1983 p. 32-36.
22. *Twee minuten stilte.* Van Oorschot, A'dam p. 76.
23. Idem p. 161.
24. *Nacht op de kale berg.* Van Oorschot, A'dam 1961, p. 169.
25. M.L. Nijdam. ‘Tussen werkelijkheid en verbeelding.’ De Linie 30 dec. 1961.
26. in: De Tweede Ronde, zomer 1980, p. 43-45.
    In: Propria Cures, 84(14) 22-12-1973.
27. Gerard Reve, *Moeder en zoon* p. 48.
28. K. van het Reve. ‘Arbeiders, amateurs, wielrijders.’ In: *Vijftig jaren 1919-1969.* Uitgave van de Vereniging voor Crematie AVVL 1969; en, Voordelen tegen Dostojevski, In: *Freud, Stalin en Dostojevski*, Van Oorschot, Amsterdam 1982.
29. Brief van Karel van het Reve, 12-3-1981.
30. Prospectus van Hollands Weekblad 1959.
31. Enkele gegevens over Forum en H.M. zijn ontleend aan: S.N. Bakker. *Literatuurgeschiedenis van de 20e eeuw op basis van tijdschriften.* Inst. Nederlands K.U. Nijmegen 1980, en M.L.T. 4 (idem).
32. *Rusland voor beginners*, p. 6.
33. Menno ter Braak. In: *V.W.* deel 1, p. 77.
34. Karel van het Reve. *Lenin heeft echt bestaan.* Van Oorschot A'dam 1972. p. 13-18.
35. *Rusland voor beginners*, p. 48.
36. *Freud, Stalin en Dostojevski*, p. 15.
37. *Rusland voor beginners*, p. 87.
38. K. van het Reve. ‘De geleerde en de leek.’ In: NRC Hdlb CS 12-5-1978.
39. K. van het Reve. *Lenin heeft echt bestaan*, p. 34.
40. K. van het Reve. ‘De heldere opmerkingsgave van Rudy Kousbroek’ In: Vrij Nederland 23-1-1971.
41. *Freud, Stalin en Dostojevski*, p. 125.
42. *Rusland voor beginners*, p. 86.
43. *Freud, Stalin en Dostojevski*, p. 47 e.v. Met deze uitspraak zet Van het Reve zich uitdrukkelijk af tegen de literatuuropvattingen van W.F. Hermans. Behalve dit verschil in opvatting over de

taak van de schrijver zijn er minstens twee andere verschillen. Van het Reve is het ten eerste niet eens met de hiërarchische genreonderscheiding, die Hermans binnen de literatuur maakt, en ten tweede is hij het niet eens met Hermans' eis dat in een roman alles met alles samen moet hangen, dat er nog geen mus van het dak mag vallen zonder dat dat betekenis heeft. Zie verder: bv. W.F. Hermans. '99 jaar Kafka'. In: NRC-Hdlb CS 9-10-1981.-

44. K. van het Reve. *Marius wil niet in Joegoslavië wonen.* Van Oorschot, Amsterdam 1970. p. 78.
45. Zie Maarten 't Hart. 'De zorg voor de twaalfjarigen'. In: Vrij Nederland Boekenbijlage 15-12-1979.
46. K. van het Reve. *Met twee potten pindakaas naar Moskou.* Van Oorschot, A'dam 1970. p. 124.
47. K. van het Reve. *Uren met Henk Broekhuis.* Van Oorschot, A'dam 1978, p. 96.
48. *Lenin heeft echt bestaan.* p. 91.
49. *Het geloof der kameraden.* Van Oorschot, A'dam 1969. p. 211.
50. Idem p. 223.
51. K. van het Reve. 'Proberen bij gelegenheid, en andere fragmenten.' In: Hollands Maandblad. 15e jrg. no. 313 dec. 1973.
52. K. van het Reve. Lezing over Popper te Enschede op 23 oktober 1982. In: Tirade jan-feb. 1983, p. 2-17. Deze lezing lokte verschillende reacties uit: B.K. Jansma. 'Een vrijmetselaar in de literatuur - Over Karel van het Reve en twee van zijn leermeesters.' In: Hollands Maandblad 25e jrg, nr. 429/430 aug/sept 1983, p. 32-36. Dit artikel handelt over de betrekkingen tussen Van het Reve en zijn beide leermeesters Popper en Schopenhauer, en de volgens Jansma misplaatste bewondering van Van het Reve voor Popper. Maarten 't Hart. 'Witte zwanen, zwarte zwanen'. In: De Leidse Revisor - 'Opstellen aangeboden aan Karel van het Reve bij zijn afscheid als hoogleraar te Leiden op 27 mei 1983.' Cahiers van De Lantaarn no. 21, Leiden.
    J. Goudsblom. 'Weerwoord - over de falsificatie en methoden'. In: Tirade juli/aug. 1983 p. 498-506.

    H.F. Cohen - 'Nog iets over Popper.' Idem p. 508-512.
53. Leopold de Buch. 'De heiligen en de jezuïeten van het moderne marxisme'. In: Vrij Nederland 23-5-1970. 'Het graf van Marx.' In: Vrij Nederland 30-5-1970. 'Brokken wetenschap uit Marx' nalatenschap. Het geloof der kameraden' (slot). In: V.N. 6-6-1970.
54. H.A. Gomperts. *Grandeur en misère van de literatuurwetenschap.* Van Oorschot, A'dam 1979.
55. Jan Koster. *Karel, Darwin en Chomsky.* In: Hollands Maandblad no. 415, juni/juli 1982, p. 3-27.
56. Zie 45.
57. Rapport, behorend bij het advies en uitgebracht aan de minister van CRM over de toekenning van de Staatsprijs voor Letterkunde voor het jaar 1981. Jury: R. Kousbroek, H. Kompen, Annie M.G. Schmidt, H. Drion, D. Hillenius en A. Kossmann.

Hans van de Waarsenburg
Altijd avond sindsdien
Over de poëzie van Eddy van Vliet

In de Antwerpse kunstgalerie De Zwarte Panter werd *Jaren na Maart*, de nieuwe gedichtenbundel van Eddy van Vliet, gepresenteerd. Zoals iedere presentatie èn opening een nogal sacraal gebeuren, dat werd versterkt doordat galerie De Zwarte Panter in een voormalige kapel is gevestigd. Er waren veel vertegenwoordigers uit de gegoede Antwerpse burgerij en collega-schrijvers uit Vlaanderen en Nederland aanwezig.

De voorganger ditmaal was Ludo Bekkers, die een vriendelijke en vriendschappelijke inleiding hield, waar de dichter met gebogen hoofd (wat moet je anders in zo'n situatie?) routineus naar luisterde. Onvermijdelijk kwam na een lange aanloop ook Ludo Bekkers tot de conclusie dat de jonge Eddy van Vliet ‘onherstelbare schade was berokkend door het verdwijnen van een intiem iemand uit zijn leven’. Zo ongeveer, in bedekte termen werd het gezegd. Met de intimus van de jonge Van Vliet werd de vader bedoeld, die het gezin verliet toen Van Vliet twaalf jaar oud was en daarmee onbewust de basis van een van de hoofdthema's van Eddy van Vliets poëtische oeuvre legde. Een thema dat ik verderop zal uitwerken, maar dat ik nu reeds aanhaal omdat ik de grijns op het gezicht van de vader, de altijd aanwezige, niet zal vergeten, toen Ludo Bekkers voorzichtig, want rekening houdend met zijn publiek, op verhulde wijze iets pregnants over de poëzie van Eddy van Vliet probeerde te zeggen. Zo'n grijns ondergraaft en relativeert op dat moment een gedicht.

In *Jaren na maart* relativeert Eddy van Vliet zelf dit terugkerende thema.

Eddy van Vliet, augustus 1977. Foto Els Claes.

> ‘Ik schreef het reeds meer. Die morgen
> liep hij van de keuken, naar de straatdeur
> en kwam niet weer.’

In de poëzie van Van Vliet is het vader-thema onverbrekelijk met dat van de jeugd gerelateerd en dit jong-zijn wordt door Van Vliet in zijn debuutbundel *Het lied van ik* (1964) onherroepelijk voor *dood* verklaard, terwijl het later een schier onuitputtelijke bron voor de dichter zal blijken:

De jongen van gister

de jongen is dood
de jongen van gister
de blonde knaap met het boek
hij las voor uit vincents brieven
en betraande het ravenveld 1890
in zijn ogen de rode zon van geweld
je weet wel - de jongen met het blauwe paard
gister
de jongen is dood

'De jongen van gister' is een van de slechts vier gedichten uit zijn debuutbundel die Van Vliet opnam in *De Vierschaar/Ge*dichten 1962-1972/, die in 1973 verscheen. *De Vierschaar* is vooral een opmerkelijke bloemlezing geworden door de gedichten die Van Vliet heeft weggelaten. Een ander gedicht dat het scharengericht overleefde is 'paul klee':

Paul Klee

kinderen om ons heen
die mama roepen
en de rode giraffe tekenen
uit de heilige stad
eekhoorns die scheep gaan
naar siouxland
en de gele vogels
uit de zoo van magie
de fatamorgana
van kleine honden
en oaseland
kabouters die sprookjes vertellen
grepen je hand
en noemden je paul klee

Zowel in 'de jongen van gister' als 'paul klee' is de invloed van de in 1981 overleden Vlaamse dichter/schilder Paul Snoek te onderkennen. In zijn bundel *Noodbrug* staat het gedicht 'sprookje van franz marc'. Behalve dat er in dit gedicht, voor de hand liggend, sprake is van een blauw paard, valt vooral het lyrisch-surrealistische en exotische taalgebruik in deze en andere bundels op, waarvoor Van Vliet als jong dichter niet ongevoelig bleek.

Later zegt Van Vliet daarover:

> De eerste bundel van Paul Snoek die ik onder ogen kreeg was *Noodbrug.* Deze bundel sprak mij onmiddellijk aan. In mijn eerste bundel zijn duidelijk grote invloeden van de poëzie van Paul Snoek terug te vinden. Op dat ogenblik had ik nog geen bundel gepubliceerd en ik was zeer ontvankelijk voor alle dingen waar je van houdt en die op je afkomen. De eerste gedichten van Snoek - ook de latere - hebben een enorme poëtische kracht. Wat me vooral trof was het evoceren van zijn ideëele wereld, zijn sprookjeswereld. Ik was ook heel erg onder de indruk van

> een schilderij van Paul Klee. De sfeer van Klee vind ik in de eerste gedichten van Snoek en dezelfde sfeer vind je ook in mijn eerste gedichten.

Na de bundel *het land van ik* publiceert Eddy van Vliet tot 1974 nog drie bundels: *Duel* (1967), *Columbus tevergeefs* (1969) en *Van bittere tranen, kollebloemen e.a. blozende droefheden* (1971). Deze eerste periode wordt afgesloten door de reeds genoemde bloemlezing uit eigen werk *De Vierschaar.*

Een geheel nieuwe periode - zijn tweede - begint in 1974 met de publicatie van zijn vijfde bundel *Het grote verdriet*, gevolgd door *Na de wetten van Afscheid & Herfst* (1978) en *Jaren na maart* (1983). Deze laatste bundel sluit een periode af en is tegelijk het begin van een derde periode.

In de eerste periode ontwikkelt Eddy van Vliet zich tot een dichter die zijn ik-betrokkenheid ondergeschikt maakt aan zijn maatschappelijke betrokkenheid. In de jaren zestig vooral uit internationaal oogpunt bekeken, geen incidenteel verschijnsel, zij het binnen het Nederlandse taalgebied eerder uitzondering dan regel. In de wel zeer woelige jaren zestig met de studentenopstanden in Parijs, de Maagdenhuisbezetting in Amsterdam, Rudi Dutschke in Berlijn, de Praagse Lente, maar ook het neerslaan hiervan, de zich uitbreidende oorlog in Vietnam, de grote demonstraties hiertegen, ontwikkelt Van Vliet zich tot een *geëngageerd* dichter.

De eerste sporen van Van Vliet's veranderende dichterschap zijn te vinden in *Duel.* Nu er in terug lezend een dualistische èn dubieuze bundel. Met een amateuristisch gevoel voor drama is de bundel uit vijf reeksen opgebouwd. Het innerlijke duel dat de dichter met zichzelf heeft gevoerd, mondt uit in een hartstochtelijk ‘ja’ zeggen tegen het leven. Deze overwinning, deze positieve keuze voor het leven wordt op de flaptekst als volgt verwoord: ‘Ondanks Hiroshima, de vervelend geworden sexslogans (!, hvdw.) en onze dagelijkse moord, wil de dichter overwinnend uit het duel komen, wil hij “ja” zeggen tegen het leven, “ja” dichten tot een wereld waarin het ja-woord fossiel is geworden.’ In de slotreeks ‘overwinningslied’ levert dit onbenullige (flowerpowerachtige) gedichten als het volgende op:

ik heb bloemen
op de markt gekocht
en plant ze met volle handen
in mijn tuin
ik ben tevreden
ik heb bloemen
op de markt gekocht
en ze zullen bloeien
in mijn tuin

De herderlijk geschreven flaptekst kreeg ongelijk. Van Vliet schrapte 38 gedichten uit *Duel.* Het bovenstaande echter niet. Toch staat er in *Duel* op zijn minst één opmerkelijk gedicht, waarin de sporen van opstand en cynisme aanwezig zijn. Tegelijk laat dit gedicht ons zien dat Eddy van Vliet in 1967 als het ware protesteert tegen de op gang komende en niet meer te stuiten stroom van demonstraties en protesten, die een positief levensgevoel belemmeren en de dichter tot het besef brengen dat hij maar beter met schrijven kan stoppen.

Het gedicht heet ‘endogeen’ en is te vinden in de eerste reeks getiteld ‘dijkbreuk’. Niet het water maar de tijd dreigt Van Vliet mee te sleuren:

Endogeen

pleidooi voor een rebel
zou ik ieder vers willen noemen
verscholen
achter de dagelijkse drogredenen
die ik met liefdadigheid betitel
door nu en dan
een pakje oude kousen
naar india te sturen
mijn manifesten zend ik
naar de post restante
als opiumbacillen van dit westen
waar ‘protesteren’
het meest verbuigde werkwoord werd
ik besef het einde
van mijn nutteloze schrijfvingers
die het maquis
in het stadspark verkozen.

In 1969 verschijnt *Columbus tevergeefs*, waarin geen sprake meer is van een positieve, kritiekloze keuze voor het leven. De overwinning uit *Duel* was een schijnoverwinning, een Pyrrusoverwinning. De dichter die ‘zich steeds zomer wil heten’, ontdekt de herfst./Met grote stoppels breekt dan/de waarheid uit mijn melaatse huid./koppig blijf ik dan voortslaan/op het glanzend aambeeld zieke dagen./Alleen in de nacht nog, wanneer de realiteit van alledag is verdwenen kan de dichter rustig tuinieren in een nieuwe droom. Maar het water staat hem tot de lippen.

De ‘positieve’ (christelijke?) levenshouding waarvoor hij in *Duel* met zichzelf vocht heeft plaats gemaakt voor zelfverwijt en pessimisme:

de dag staart me aan
met de blik der droeve boeren,
hun sikkel tevergeefs
voor opstand gewet.

het zweet der dronkaards, der lafaards
werd me eigen,
zout in mijn aangezicht geplant,
een kloof zelfverwijt
die maar geen glimlach wil worden.

De toon in *Columbus tevergeefs* is een andere dan in de voorgaande bundels. Het woordvuur brandt onder de hersens van de dichter en roept om bevrijding.

De oorspronkelijk onbevangen dichter weet dat zijn schoonheidsideaal, zijn streven naar persoonlijke puurheid en zuiverheid door onmacht niet gerealiseerd zal worden. Als dichter geeft Eddy van Vliet de schuld aan de woorden:

de schuld geef ik aan de woorden
geen gedicht te schrijven
of het eindigt met enz...
geen gedicht te schrijven
of het eindigt op een vraagteken
als nat zand
op de stembanden gelegd
onmachtig
de schoonheid te vertalen
in één alomvattend woord.

Had de schoonheid bij Lucebert haar gezicht verbrand, de dichter Van Vliet weet nu definitief dat zijn burgerlijk-christelijk schoonheidsideaal niet te vertalen is in één alomvattend woord.

Aan *Columbus tevergeefs*, de voorlaatste reeks van de gelijknamige bundel, gaat een citaat van Günter Eich vooraf: 'Denk eraan dat als de catastrofe weer achter de rug is iedereen zijn onschuld zal weten te bewijzen.'

Het nieuwe land, de nieuwe mogelijkheden die Van Vliet als een Columbus probeerde te ontdekken is tevergeefs. In het gedicht 'een avondje t.v.' trekken nu geen 'protesterenden' voorbij maar manifestanten:/zwarten buiten in florida/white power in los angeles/studenten manifesteerden voor de grap/. Via de t.v. komt de dichter in een wereld terecht die de zijne niet is, waar hij zich tegen zal verzetten, al is het nu nog maar door een ander t.v.-station op te zoeken:/ik heb het nieuws maar afgezet/want op rijsel speelt men/doctor jeckil en mister hyde./

Geëngageerde poëzie? Bij lange nog niet. Dat duurt nog twee gedichten in de afdeling 'Columbus tevergeefs'. Dan volgen de gedichten 'na vietnam', 'amerika', 'te padua' en '21 augustus 1968'.

Geëngageerde poëzie dus? Ik weet het niet. Frappant blijft dat Van Vliet in 1969 de feitelijke escalering van een nietsontziende oorlog uit de weg gaat. In 'na vietnam' is er sprake van een mededogen met een niets ontziende agressor:

hoe hard zal het zijn
na Vietnam
nog amerikaan te heten
eenmaal het gasmasker gewisseld
voor de publiciteitslach.

De Verenigde Staten worden niet aangeklaagd, wel wordt over de individuele Amerikaanse soldaat en zijn toekomst gefantaseerd:

hoe zal het zand
de ogen pijn doen
op de helgele korenvelden,
de rook van de plat-
gebrande rijstvelden nog ergens in het achterhoofd.

Over de Vietnamese bevolking wordt gezwegen. Op dezelfde manier wordt in het gedicht ‘amerika’ deze politieke grootmacht min of meer geïnfantiliseerd:

mijn arm kind
men kocht je een standbeeld
voor de grap vrijheid genoemd
men gaf je woorden
om mee te spelen
zoals grondwet
    rechten van de mens
    en andere zoetigheid

Het gedicht eindigt met een strofe waarin de U.S.A. als Roodkapje verkleed gaat:

mijn arm kind
waar ga je nou heen
zo gans alleen
op zondagmiddag
met granaten in je hand?

Ik twijfel er niet aan of Van Vliet bedoelde het goed met deze gedichten. Hetzelfde geldt voor de slotreeks ‘biografisch’, waarin hij, ver voor er sprake was van een ‘milieubewustzijn’ een vooruitziend (?) gedicht schreef als:

wij drinken dagelijks
het heldere bronwater van
mijnen
verffabrieken
staalgieterijen
kernreaktoren
met de heerlijke smaak van
koper
chloor
en ammoniak

en hengelen in onze stoutste dromen
naar de dode vissen

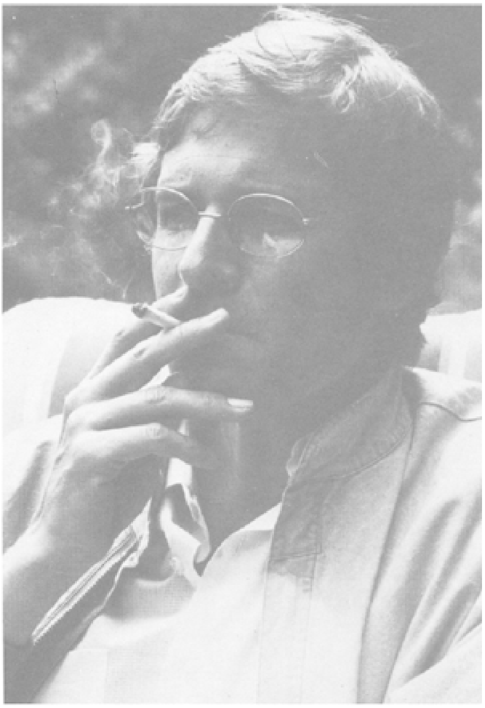
De bundel eindigt met het gedicht ‘landschap’. Ik citeer het slot:

radium etende vissers staren naar hun vin-
gers die wegdrijven

op een zee van riolen en waspoeder.
hijgen de stranden nog lucht
onder hun 10 cm. dikke olielagen?

De dichter verandert, de thematiek verandert. De onderzoekingstocht van deze Vlaamse Columbus eindigt in een milieuhiroshima. Hij is op drift geraakt in een werkelijkheid die werkelijker werd naarmate hij er meer en meer bij betrokken raakte. Van Vliet anticipeerde op de hem omringende werkelijkheid. De jongen bleef zwijgen, de jongeling was tot zwijgen gebracht. Van Vliet als volwassen dichter en mens werd deelgenoot aan de catastrofe. Als verschijnsel 'biologisch' interessanter dan politiek!

Onder redaktionele leiding van Paul Snoek startte uitgeverij



Eddy van Vliet, 1983. Foto Pierre Appel.

Manteau in 1971 een nieuwe poëzie-reeks. Snoek is er snel bij om Eddy van Vliet in zijn reeks onder te brengen. In hetzelfde jaar nog verschijnt de bundel *Van bittere tranen, kollebloemen e.a. blozende droefheden.* In een aanbeveling tot de bundel schrijft Paul Snoek over zijn vroegere bewonderaar: 'In deze nieuwe bundel, die m.i. geen sprekender titel kon dragen, neemt zijn poëzie meer en meer een agressieve houding aan. Hij noemde ooit het woord *een rode wonde der waarheid.* Nu legt hij de bloedende wonde van de waarheid bloot.'

Maar dat is te ver gezocht en eigenlijk raakt het kant noch wal. Leek Van Vliet zich in *Columbus tevergeefs* in een geëngageerde, meer politieke richting te ontwikkelen, in *Van bittere tranen* is daar geen spoor meer van te bekennen. Als maatschappijkritisch dichter - ik gebruik dit woord met enige voorzichtigheid - probeert Van Vliet op nogal modieuze wijze de vingers op een aantal zere (hem onwelgevallige) plekken te leggen. In 'Tien tot schizofrenie leidende vragen' leidt dat tot banaliteiten als:/wanneer ik mij/een nieuwe voorraad condooms aanschaf/ben ik dan een moordenaar?/Of tot een flauwiteit als het gedicht:

Hoopvol bericht

tegen elke menopauze
tegen elke haaruitval

tegen elke buikloop
tegen elk kind
tegen elke behoefte
tegen elke melancholie
tegen elke liefde
tegen elk denken
tegen elke vrijheid
bestaat er een snelwerkend bruistablet zzzscht...

Opvallend is de invloed die Van Vliet heeft ondergaan van dichters als Armando, Buddingh', Vaandrager, Verhagen c.s., de dichters van De Nieuwe Stijl, de dichters van de ready made. Een citaat uit het gedicht ‘Geboorte’:

van bij de geboorte
neemt het gehoor van het kind af

de kamer staat vol bloemen
de eerste zes weken is het kindje blind.

In *Van bittere tranen* is Van Vliet gedeeltelijk tijdelijk geëvolueerd tot een min of meer vrijblijvend cynisch dichter die 'wise-cracks' schrijft in plaats van poëzie: kortom de dichter als entertainer die een gulle lach en luid applaus aan het publiek probeert te onttrekken. Een groot gedeelte kan dan ook met het predicaat voorleespoëzie worden afgedaan. Curieus weliswaar, maar achterhaald.

Nu moet gesteld worden, dat aan het einde van de jaren zestig het lezen voor publiek aan een enorme revival toe was, te vergelijken met hetzelfde verschijnsel dat ons de laatste jaren opnieuw treft. Een dichter als Eddy van Vliet trok toen (evenals nu, zij het met andere poëzie) van stad tot stad om er zijn gedichten voor te lezen. Dat een dichter dan vooral - door ervaring wijs geworden - die gedichten voorleest die gemakkelijk bij het publiek aanslaan is begrijpelijk, maar niet goed te praten.

Hoewel het hypothetisch is, durf ik te stellen, dat Eddy van Vliet zijn naam als 'geëngageerd' of 'maatschappijkritisch' dichter vooral door zijn vele optredens heeft gekregen, want feitelijk zijn er in zijn gedichten uit deze eerste periode niet veel aan te wijzen die zo'n etiket rechtvaardigen.

Van bittere tranen, kollebloemen e.a. blozende droefheden is de afsluiting van een periode, letterlijk en figuurlijk. De jaren zestig waren voorgoed voorbij. Van Vliet heeft op soms nogal dualistische wijze zijn woede en verontwaardiging gestalte proberen te geven en was daarin een dichter van zijn tijd. De dichter die uiteindelijk op positieve wijze 'ja' tegen het leven wilde zeggen, werd een cynicus, die tot slot van de bundel de volgende 'eeuwige waarheid' noteerde: 'appendix: een rekkertje kun je rekken tot het breekt'. Dat het dichterlijke talent van Van Vliet over de nodige elasticiteit beschikt en de dichter over de nodige zelfkennis, bewijst hij in deze bundel ook met het gedicht 'aanwezig met al zijn grieven'.

In feite is dit gedicht een balans van de voorbije jaren. Het uitzichtloze van het protesteren en agiteren wordt beseft. In de slotstrofe ten slotte formuleert hij de grondtoon van zijn toekomstige gedichten:

aanwezig met al zijn grieven
metselt de avond de dag elke dag dicht

er rest mijn hand
er rest mijn tong

tussen rede en doden
worden zij het taalgrensdorp
uiteindelijk steeds de evakueerplaats

de fierheid
van het moeilijk onderscheid is niet van lange duur

in tekens van tere wijn
wint de weemoed het op de woede
avond na avond
aanwezig met al zijn grieven.

In december 1973 schreef Eddy van Vliet een *Brief op zoek naar een motivering.* Hierin evalueert hij de achter hem liggende periode.

> (...) Ligt de schuld bij de dichter? Is hij het ontgoocheld kind dat pruilt omdat het niet gekregen heeft wat het wenste, d.w.z. een betere wereld zonder geweld en winstbejag, zonder haat en vrees. Heeft het zijn enkel verzwikt op de barrikades van 1968, toen het ervan overtuigd was door een gedicht de napalmbommen in ruikers te veranderen? (...)
> (...) Op zijn vroegere barrikades schreeuwt men nu om een Sterke Leider, eist men herstel van orde en rust en onderdrukking van de even de kop opstekende vrijheidsdrang die met zedeloosheid wordt bestempeld. En warempel, de dichter steekt een handje toe: hij begint te schrijven over kabbelende beekjes, verlangt naar het verlossende woord des Heren, herontdekt het rijm uit grootmoeders tijd, schrijft leuke boekjes over fascisme en vertelt mopjes over joden die allen hadden moeten vergast worden.
> Romantisme is 'in' en engagement is geouwehoer. Het 'wij' terug vervangen door het 'ik', de toekomst opgeven voor de herinnering, is nog niet over herderinnetjes schrijven, de boeken van Rie Cramer aanbidden of de speeches van Hitler en Goering verzamelen, maar het is een aanduiding, een waarschuwing.
> Hetzelfde verschijnsel vaststellen bij anderen is zeker geen troost of ekskuus, integendeel het vergroot het gevaar. En het gevaar is groot, overal is de reaktie aanwezig en voelbaar. De jaren zestig zijn definitief voorbij. Wij kunnen thans als oudstrijders deze periode elk jaar herdenken en er eventueel een literaire prijs aan verbinden. Wij kunnen echter ook trachten voor de zoveelste maal tegen de stroom in te gaan. Dit is een opdracht en hopelijk een belofte. (...)

Met zijn bundel *Het grote verdriet*, die in 1974 gepubliceerd werd en waarvoor Eddy van Vliet in 1975 de Jan Campertprijs ontving, bewees hij niet alleen, dat hij tegen alle literaire stromingen in ging, maar ook dat hij gekozen had voor het dichterlijk isolement. Agressie en cynisme hebben plaats gemaakt voor ontgoocheling, verdriet en melancholie. Voor het eerst heeft Van Vliet een eigen, volle en melodieuze toon gevonden, zij het in mineur. Het anecdotische element is verdwenen. Er is rigoreus een streep onder het verleden gezet:

> Zoals de verontwaardiging
> zal ook het lijden lijdzaam worden
>
> na mijn gestotter
> over chemische rivieren
> napalmdropjes
> grijs gepeste negers
> en vermoorde zeehondjes
>
> sloeg de weemoed om mij heen
> als pakijs rond een stuurloze boot
>
> werd in mij gesplitst
> wat ik ondeelbaar achtte
>
> werd het verdriet lachwekkender
> dan overzichtelijk.

In de vierde strofe van dit gedicht bevindt zich de kern van de gehele bundel. Het element van splitsen, scheiden, losmaken wordt gekoppeld aan weemoed, verdriet en stuurloosheid. Een proces wordt aangekondigd en in werking gezet.

Het gedicht ‘brief aan Paul S.’ verwoordt op bittere wijze de teloorgang van een vriendschap tussen twee vrienden:

> van elkaars schaduw zijn wij de angst geworden
> Abel en Kain werden het tedere tweelingsei
> elkaar aanwijzend met de verkeerde naam.

Een indicatie over de oorzaak wordt in een eerdere strofe gegeven:

> onze liefde was onze moed
> onze moed de overmoed van russische roulettespelers

Enkele gedichten verder wordt er een ‘zij' ingevoerd:

> wacht zij
> tot het raam haar adem zichtbaar maakt
> kust het verdriet om haar ouder wordend lichaam
> de spiegels tot een droeve mist

Met deze ‘zij’ in de geciteerde strofe, treffend getypeerd, beschrijft Van Vliet een liefdesrelatie die door externe factoren wordt belemmerd en onmogelijk gemaakt door ‘wetten en

gewoonten opgelegde onmogelijkheid'. Het onmogelijke, het uitzichtsloze, het wanhopige en het naïeve van deze relatie wordt verwoord in de volgende strofe:

> met het geloof
> dat lood goud kan worden
> heb ik je lief gehad
> alsof er enkel een god voor dronkaards bestond

Vervolgens schrijft Van Vliet in de vierde afdeling van *Het grote verdriet* een reeks liefdesgedichten, die hij - zij het tijdelijk - weet te onttrekken aan de herfstige sfeer van het onmogelijke. Een aantal gedichten lang wordt het proces van verdriet en betrekkelijkheid gestopt. Het ondeelbare is nu werkelijk gesplitst. Het verbodene uit zich in 'een verrukkende verlossing'. Minnaar en geliefde hebben elkaar lief:

> in paleizen die tot gevangenissen leiden
> en verbodener nog
> had ik je lief
>
> alsof het werkwoord liefhebben
> niet reeds volstond.

Het grote verdriet is een bundel met feitelijk materiaal, nogal sentimenteel van aard waarmee Eddy van Vliet zich gemakkelijk had kunnen vergalopperen. Hij heeft er echter op authentieke wijze vorm aan gegeven, zonder in platitudes te vervallen.

Deze bundel moet daarom beschouwd als het begin van een nieuwe periode. Een periode die op markante wijze werd ingezet, omdat Van Vliet er voor het eerst als dichter in slaagde om het autobiografische i.e. anecdotische element in zijn poëzie om te vormen tot een poëzie die daar aan ontstijgt:

> Er zal steeds een overzijde bestaan
> die naarmate ik haar nader
> de verwijdering zal vergroten
> geheimen verscheurd tot waarheid
> zullen steeds de pijnlijkste geheimen blijven
> nauwelijks merkbaar
> aan het ouder wordend licht in mijn ogen
> dat zelfs na het definitieve doven
> het verblindend inzicht
> dat hunkering verwijdering
> en leugen waarheid is
> zal behouden.

Eddy van Vliet droeg *Het grote verdriet* aan zijn vader op. Een feit dat pas door de in 1978 verschenen bundel *Na de wetten van afscheid & herfst* in een juistere context kon worden geplaatst, omdat de vader-zoonrelatie in de reeks autobiografische gedichten die de eerste helft vormen aan de orde wordt gesteld.

Na de wetten van afscheid & herfst verwijst indirect naar *Het grote verdriet*, omdat deze titel gedeeltelijk is ontleend aan een gedicht uit deze bundel.

Een gedicht waarin wordt gesproken over de 'verzoening met het onbereikbare':

> is aanvaarding
> de wetten van afscheid en herfst vergeten
> de tafel verwarren met het bed
> en thee drinken

wanneer reeds iedereen slaapt
en nader is bij de dood dan bij het leven.

De vraagtekens die na lezing van *Het grote verdriet* gebleven waren worden op subtiele wijze in het eerste gedeelte van deze bundel beantwoord.

In een reeks van 29 gedichten beschrijft Eddy van Vliet zijn jeugd. Door dit op bijna chronologische wijze te doen, krijgt men niet alleen een inzicht in een gedeelte van de (wereld-) geschiedenis, maar komt men ook in aanraking met die elementen uit een zich ontwikkelend leven, die later de breuklijnen zullen opleveren. Vanaf het eerste gedicht laat Van Vliet er geen misverstand over bestaan, dat in zijn biografie de vader een overwegende rol speelt. Opvallend in dit gedicht is het feit dat de moeder slechts in abstractie aanwezig is: 'werd ik definitief uit de warmte gestoten'. De vader, de held, is de alom aanwezige:

Verwekt in de strengste winter
geboren in een te warme zomer
en tussenin, voorheen en nadien
een vader die kwam aanfietsen
onder bommen als overvliegende bonen
een aardappelen dragend parachutist
een vader

En later
huilend als in de wurggreep van een worstelaar
werd ik definitief uit de warmte gestoten
op een steenworp afstand
van een onder bevroren lakens
voorspeld geluk.

Terwijl de Tweede Wereldoorlog zijn einde nadert groeit de jonge Van Vliet bijna letterlijk aan de hand van de vader op:

Zelden was een dag mooier
- de geur van dronkenmakende bals nog niet in de gang -
dan toen ik aan de hand van mijn vader
de eerste salamander zag
in het pand schuin over ons.

In deze bundel vol tegenstellingen, (tegenover geboorte/jeugd staat geweld/vernieling; tegenover samenzijn staat eenzaamheid; de vader staat tegenover de moeder) treft men slechts zelden een harmonieuze herinnering als de volgende:

Terwijl in de stad
mijn moeder enkel lachend op straat verscheen
en mijn vader zijn witte sjaal
beschermend om haar hals deed.

Dan is de Bevrijding al een feit en de oorlog in Korea in aantocht. Vanuit het gezichtspunt van een ouder wordende jongen (de bundel eindigt wanneer Van Vliet dertien jaar oud is) beschrijft Van Vliet zijn familie, zijn omgeving, zijn ontdekkingen en zijn puberale eenzaamheid en verlatenheid:

De eerste lippen die ik voelde
in de donkerste straten van de stad
was de zachte rug van mijn rechterhand.

Terloops wordt het naderende vertrek van de vader aangekondigd:

Een jaar alvorens hij voorgoed het huis verliet

en ik hem in de keuken
- mijn stem in een handdoek gewikkeld -
een lafaard noemde
leerde ik mijn vader latijn

In het gedicht dat deze reeks besluit is de vader vertrokken. De vader, de man met rekeningen van vreemde hotels op zak, legde zonder het te weten de basis voor het dichterschap van Eddy van Vliet en zijn grote verdriet. Ik citeer een fragment uit een interview met Van Vliet: 'Ik denk dat je van de wonden - als men dat zo noemen mag - die tóen geslagen zijn nooit geneest. Ik meen zelfs dat de dingen die toen gebeurd zijn, ten grondslag liggen aan heel veel dingen die ik later gedaan en geschreven heb.'

Op 1 mei, de foto bewijst het
liep ik door de stad aan de zijde van mijn moeder
de feestende straten in het teken van rood
haar ogen, haar jas, haar stap in het teken van de dood

Mijn vader timmerde aan een nieuw huis
tweedehands de meubelen, de porseleinen zwaluwen,
de liefde en later de kinderen

Pratend door de mond van advokaten die hij haat
wordt beslist wie mij liefheeft en verder draagt

Op 1 mei, en de foto bewijst het
verleerde ik niet het lachen
maar zoveel meer.

'Als kind heb ik de levenswijze van mijn vader veroordeeld. Maar bij het ouder worden, vooral bij het schrijven van de bundel, kreeg ik er alle begrip voor en kon ik hem in een aantal opzichten bijtreden. Vandaar ook de dualiteit in deze gedichten. Want je bent natuurlijk ook gedeeltelijk zèlf die vader, je voelt de dualiteit die hij heeft ook in jezelf. Dus de beschuldigingen... het zijn eigenlijk geen beschuldigingen, maar volgens sommigen komen ze nogal ruw over. Volgens de vader zelf, die ten slotte de centrale figuur in deze bundel is, komen ze niet als dusdanig over. Ik beschuldig, maar door hèm te beschuldigen, beschuldig ik ergens ook mezelf.'

Het tweede gedeelte van *Na de wetten van afscheid & herfst* bestaat uit een aantal min of meer autonome gedichten, waarin Van Vliet, filosoferend, een balans opmaakt van het voorbije:

Uit hoeveel gesprekken heb ik geleerd?
uit hoeveel bedden heb ik onthouden?

Eenzaamheid, melancholische somberheid kenmerken deze gedichten, die eens te meer laten zien dat er in de gedichten van Van Vliet sprake is van een romantische verscheurdheid. Het verlangen naar het onbereikbare, het koesteren van de herinnering en soms - tegen beter weten in - doet hij opnieuw een tevergeefse poging het tij en de tijd te keren:

En toch vraag ik je soms
'wanneer kom je terug?'
terwijl tranen op je wangen zich oplossen in de lucht
en zich vermengen met het stof van een volgende eeuw.

Het slotgedicht uit *Na de wetten van afscheid & herfst* is een definitieve balans. De dichter ontdekt dat/de kinderen opgegroeid zijn met een eigen taal/. Een veelzeggende regel over de vervreemding van zijn eigen omgeving, waarin de dichter ten slotte terugkeert. Niet voor niets heeft deze bundel de cynische ondertitel: 'fragmenten uit het leven van een burger' (!) Een ondertitel die niet alleen bedoeld kan zijn om zich af te zetten tegen het advocatenmilieu, de rechtswereld en alles wat daarbij hoort, waar Van Vliet beroepshalve deel van uit maakt. Ondanks zijn pogingen om definitief uit het burgerlijk milieu te ontsnappen door middel van een intense liefdesrelatie, vader en zoon lijken zich in beide bundels omgekeerd te spiegelen, moet de dichter de strijd ten slotte opgeven. Ontsnapping is slechts mogelijk via het gedicht, waarin hij zijn 'lijnen van leed' kan omzetten in poëzie. De slotstrofe van deze bundel luidt:

Wat waan is heb ik veracht
zonder te hebben verwacht
dat waarheid eenzaamheid is.

In 1979 verrast Eddy van Vliet zijn lezers met de bundel *Glazen.* Een bundel die later weleens 'een poëtische zijsprong' is genoemd. Met deze bundel heeft Van Vliet een bewuste poging ondernomen om van de 'ik-problematiek' die in *Het grote*

verdriet en *Na de wetten van afscheid & herfst* aan de orde kwam, los te raken. Hij wilde over iets anders dan 'zichzelf' schrijven. In die zin is *Glazen* slechts een aardige poging te noemen. Van Vliet had kunnen weten, dat het omgekeerde zou gebeuren.

Aanvankelijk zijn de gedichten nogal licht en anecdotisch van toon, zoals het gedicht 'Bierglas 1':

Vriend van het volk
wat hebben wij samen gelachen
geen studentenpet of je hebt er onder gelegen

Steeds het hoge woord
zelfs in de abdij kan je je mond niet houden
vast metgezel van kaarters, boogschutters en
oude dames die de thee aan de heren laten

Het meest hou je van een zwarte hand
aan het eind van opgerolde hemdsmouwen
oude spreuken en koperen kranen

Roekeloos tafelspringer
een leven dat niet zingend
of vloekend kan vergaan
is voor jou geen leven.

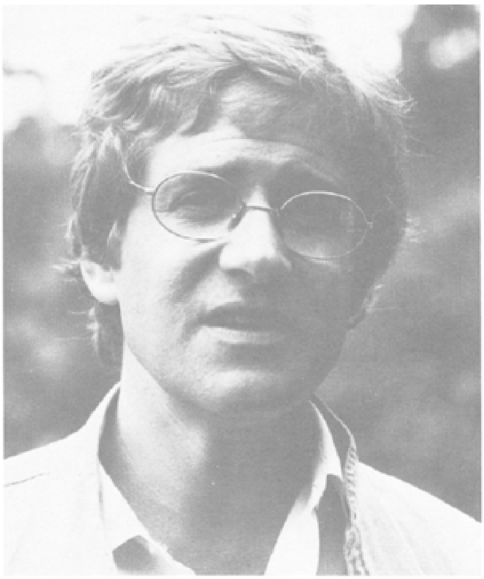
Naarmate de jeneverglazen in zicht komen, verdwijnt het anecdotische element en worden de gedichten persoonlijker en dat betekent bij een dichter als Van Vliet dat ze ook auto-biografischer worden:

Nachtelijke glazen

In witte handen, reeds spierwit voor het winter wordt
vieren de nachtelijke glazen feest
met de vrolijkheid van een sjaal in de wind
zonder onderscheid van ras of stand

Met een korte nek of een te dikke buik
wordt niet gespot, zo min met de liefde
die nooit langer duurt dan eeuwig en ook niet korter
want 'breekbaar' is een woord dat niemand kent
op het nachtelijk uur der feesten
en niet in het minst de glazen die zich
in de klank van het klinken steeds sterker wanen

Het is enkel lachen geblazen
op de hoek der manke tafels om de ontdekkers
van het water en de uitvinders van de dood
Tot onverwacht het tweesnijdend mes
van de vriendschap de dageraad binnenhaalt
en de glazen wapens worden.


Eddy van Vliet, 1983. Foto Pierre Appel.

Glazen mag dan een poëtisch noodzakelijke zijsprong zijn voor Van Vliet, binnen het geheel van zijn poëzie kan deze bundel niet ter zijde worden geschoven, omdat er enerzijds

een aantal goede gedichten in staat (o.a. de cyclus ‘Jeneverglas 1 t/m 6’, het geciteerde ‘Nachtelijke glazen’ en ‘Het glas van Hans Lodeizen’) en anderzijds omdat in deze bundel het thema van de *vriendschap* verder wordt voortgezet.

Dit thema wordt in *Het grote verdriet* op de volgende wijze ingezet:

Misschien had het niet zo mogen zijn
dat ik in een jaargetij van vrienden
aan spraakverwarring leed
met de vanzelfsprekendheid van een idioot

In de tweede afdeling van deze bundel, die slechts uit twee gedichten bestaat, worden deze twee gedichten ondertiteld met ‘brief aan Harry M.’, waarmee niet de schrijver Harry Mulisch bedoeld wordt, maar de schilder/dichter Harry Mesterom, en een ‘brief aan Paul S.’. In de vijfde afdeling van *Het grote verdriet* begint het gedicht ‘Ik weet’ als volgt:

Ik weet
de schaduwen zullen getuigen blijven
niet de vermeende vrienden

En in het slotgedicht van *Na de wetten van afscheid & herfst* beschrijft Van Vliet opnieuw vrienden die hem in de steek hebben gelaten:

Brieven, treintickets en kranten weggeworpen
en met hen de data van hopen en bewegen
vrienden teruggezien die niet bleven
en geen vrienden bleken

Het gedicht ‘Jeneverglas 6’ uit de bundel *Glazen* heeft als opdracht *voor Remco C.:*

En wie goed luisterde kon het zuchten horen
dat liefde tot inzet heeft
mei liep naar de zomer toe
en wij, d.w.z. jij, mijn vriend en ik
liepen mee, van kroeg tot kroeg

In het gedicht ‘Nachtelijke glazen’ wordt de vriendschap gezien als een tweesnijdend zwaard en ‘Het glas van Hans Lodeizen’ kan beschouwd worden als een posthuum vriendschapsgedicht.

De meest recente bundel van Eddy van Vliet is *Jaren na maart* (1983). Deze bundel bestaat uit drie afdelingen en de middelste afdeling, waar de beide andere omheen scharnieren, heet eenvoudig ‘Vrienden’. ‘Vrienden’ bestaat uit een zestal gedichten, opgedragen aan overleden vrienden. Opmerkelijk is opnieuw de melancholie over het voorbije die uit deze gedichten spreekt. Vriendschap is evenals de poëzie een middel voor Van Vliet om zijn existentiële eenzaamheid te doorbreken. Het merkwaardige is nu dat Eddy van Vliet vriendschap als poëtisch middel in overwegend negatieve zin kan gebruiken. De dood van een vriend, waarmee iedere vriendschap automatisch eindigt en oplost, maakt deze voorbije vriendschap geschikt om terug te kijken naar het verleden. Beelden worden opgeroepen en vermengd met het heden, van waaruit Walter v. G. en Jan d. R. worden toegesproken:

Goede genoten.
Jullie zullen het nooit weten:
van al onze kreten bleef niets meer over.

Evenals liefde heeft voor Van Vliet vriendschap alle kenmerken van tijdelijkheid, kortstondigheid, verraad en dood in zich. Dit naast de euforie, de blijdschap en de (tijdelijke) oplossing van eenzaamheid. In *Het grote verdriet* werd hier al op vooruit gelopen:

Onder het dromend geboomte
waar het enig schuiloord voor de regen
de liefde is
wil ik
alsof op elk verdriet een sleutel past
vergeten
dat onder mijn jongste vrienden
reeds doden vielen.

De eerste reeks gedichten uit *Jaren na maart* kan beschouwd worden als een voortzetting van de eerste reeks uit *Na de wetten van afscheid & herfst.* Het zijn autobiografische gedichten die het verhaal verder vertellen. Vooral het verhaal van de vader die vertrekt en zijn zoon achterlaat. Het gedicht 'Nieuwjaar 1955' waar *Jaren na maart* mee opent fungeert als een ouverture bij een opera:

Nieuwjaar 1955

Een en al bedrijvigheid zou het jaar zijn.
De kater diende gesneden, de notelaar
voor omvallen behoed en wie ziek was zou genezen.

Met zorg werd de kleur der tegels gekozen.
Deuren moesten worden uitgebroken. Uit Parijs
zouden nichtjes en neven overkomen.
Alles wat ons verenigde werd in gele doosjes verpakt.
Op hun terugkeer werd zenuwachtig gewacht.

Maart, de maand waarin alles veranderde, moest nog
komen.
Hoe ik niet kon geloven dat het waar was
hing al in de lucht, zoals de verfgeur in mijn haren.

Hoewel Eddy van Vliet in de laatste strofe van het gedicht 'Afscheid van mijn vader' schrijft:/Ik schreef het reeds meer. Die morgen/liep hij van de keuken naar de straatdeur/en kwam niet weer/heeft hij dit nog nooit zo expliciet als in dit gedicht en in deze bundel gedaan. Door nog meer afstand (in tijd) te scheppen, veranderen ook de gevoelens. Het subject dat eenzaamheid en verlatenheid veroorzaakte komt in de tijd langzaam maar zeker naderbij. Tijdens een vakantie in Spanje, die het kind met de vader doorbrengt, laait de haat, veroorzaakt door het in de steek gelaten zijn nog eenmaal op. Ouder geworden wordt de wraak in de vorm van een vadermoord - bevrijdend? - in gedachten voltrokken:

Het was met de rug naar Franco's portret gekeerd
dat ik in gedachten de volmaakte moord volbracht.

Hierdoor lijkt de beweging in omgekeerde richting ingehaald. Na deze denkbeeldige vadermoord en nadat de tijd in het voordeel van de vader heeft gewerkt, vindt de verzoening plaats:

Langs lijnen van geleidelijkheid in staat te vertellen
hoe tien jaren sindsdien verlopen waren.
Een stem in samenhang met het dempend licht
van de zonsondergang. Zich twee tafels verder

vastzettend in lege borden. Negen avonden lang
als vader en zoon in een drie sterren hotel.

In het laatste gedicht van deze reeks legt Van Vliet het leven van de vader op dat van de dichter:

Waarom moest het stof in zijn baard zijn gekomen
voordat ik zijn stap in mijn stap zou herkennen?

Het gedicht heet 'Identificatie'. Negen jaar na *Het grote verdriet* vallen vader en zoon, vriendschap en liefde, eenzaamheid en dood samen:

Zij aan zij met hetgeen wij elkaar hebben verweten
staat de herhaling ingelijst op de kast.
Omdraaien helpt niet.

Met deze identificatie sluit Van Vliet een periode van zijn dichterschap af. Op bijna perfekte wijze heeft hij deze periode 'afgerond'. In zijn eigen woorden:/En na jaren/alles wat rond is/wordt afgemaakt./

Gedurende deze tijd heeft hij een aantal van zijn belangrijkste gedichten geschreven en is hij geëvolueerd tot een

dichter met een zeer persoonlijke en lyrische toon, die wel geplaatst kan worden in een traditie, maar niet ondergebracht binnen een bepaalde groepering of stroming in de Nederlandse poëzie. Naar aanleiding van *Het grote verdriet*, schreef ik dat Van Vliet een weg was ingeslagen, die hij alleen zou moeten afleggen; een weg tegen alle literaire stromingen in. Een eenzame weg kortom. Deze weg lijkt nu afgelegd.

Het verrassende aan de bundel *Jaren na maart* nu is, dat Van Vliet in deze bundel niet alleen een periode afsluit, maar ook nadrukkelijk aan een nieuwe periode lijkt te beginnen. De lange cyclus *Langzaam weer in beeld*, geschreven tussen mei 1981 en maart 1983, wijkt af van de andere cycli in deze bundel. De cyclus opent als volgt:

Als veroorzaakt door koorts kwamen de woorden weer.
De stilte schrok. Onbarmhartig deden de geringste détails
- ik voelde terug de schram op mijn hand -
hun omtrek uitkomen.
zich voegend bij het beeld met zoveel geduld vergeten.

De koorts wijst erop, evenals de hele cyclus, dat Van Vliet als het ware bijna in trance schrijvend, bewust verdrongen beelden uit het verleden (opnieuw) uit de vergetelheid heeft willen halen door ze associatief op te roepen, te proeven en ze hun vorm te geven. Het verleden wordt gedronken alsof het water was, schrijft de dichter en deze cyclus wordt besloten met:

Overhaastig, overhaastig ben ik
op weg geweest niets te vergeten.

Er worden beelden getoond uit een soms decadente, soms arcadische wereld, waarin stad en platteland als decor elkaar afwisselen. Speelde het fotografische element in zijn vorige bundels een belangrijke rol (de foto als element van waaruit beschreven kon worden; de foto als bewijsmateriaal van het verleden; de foto die gebruikt wordt om de herinnering bij te stellen of aan te scherpen) in *Jaren na maart* hebben we meer met filmische sequenties te maken. Tegen schilderachtige decors voltrekken zich meerdere dramatische gebeurtenissen in de vorm van zich herhalende confrontaties (meestal verbale) tussen een 'ik' en een of meer vrouwelijke personages:

Veel werd er beweerd en nog meer bewezen
aan de hand van doden, te dood om zich te verweren.
Boten op rivieren. Zo dreven de zinnen, bleekgroen
van jaloezie en met niets dan holte van binnen.

Dat de tijd niet alles oplost bewijst *Langzaam weer in beeld*, een cyclus gedichten die precies negen jaar na de publicatie van *Het grote verdriet* verscheen:

Altijd avond sindsdien. Geen armoede, geen woningnood,
maar nood met uitzicht op kristal. Een tijdgeest van zwijgen.
Het schitterend juweel, waarmee haar hand zich naar de slaap bewoog.

Stop. Dit was het laatste beeld.
Altijd avond sindsdien. Herhaling hiervan en nooit genoeg.
Dolend door de stad, vragend wie haar zag en
als gold het een komplot: 'tijd lost alles op'.

Broodmagere wijsheid. De bomen

staan voor de negende maal in bot.

Langzaam weer in beeld lijkt opnieuw een keerpunt in zijn oeuvre. Stilistisch zijn de gedichten versoberd evenals de lyrische klank. Daardoor winnen ze aan intensiteit en zeggingskracht. Of in de nieuwe poëzie van Eddy van Vliet zich ook inhoudelijk veranderingen zullen voltrekken blijft echter de vraag. *Jaren na maart* is in ieder geval een bundel van allure.

Cees de Ruiter en Harry Scholten
Nogmaals over de strekking van Bordewijks 'Bint'

Het artikel 'Over de strekking van de roman *Bint* van F. Bordewijk' (BZZLLETIN 96, mei 1982; blz. 44/48) wordt door de auteur, Harry Scholten, als volgt besloten:

> *'Mijn konklusie: tussen de auteursintentie die Bordewijk in 1935 aangaf en die van de roman is geen spectaculair verschil. De "strekking" van het boek kan mijns inziens in nauwe aansluiting worden geformuleerd bij enkele slotzinnen uit het laatste citaat: dat het tucht-principe ondergeschikt is aan "dat wat de mens tot het belangrijkste scheppingsverschijnsel maakt, het menselijke" staat in de roman Bint "groot geschreven".'*

Scholten distantieert zich in deze conclusie van de opvatting dat de roman *Bint* een lans breekt vooreen systeem van 'totalitaire tucht' (Dirk Coster[1.], A.M. de Jong[2.] e.a.) én van die waarin een contrast geformuleerd wordt tussen de bedoeling van Bordewijk en datgene wat daarvan in het boek gerealiseerd is (Helbertijn Schmitz-Küller[3.]). Anders gezegd: Scholten is van mening, dat Bordewijk met *Bint* de bedoeling had het tucht-principe te laten ondergaan ten gunste van 'het menselijke' en dat hij die bedoeling in het boek ook duidelijk kenbaar gemaakt heeft.

Ik ben het met Scholtens conclusie niet eens. In dit artikel zal ik proberen aan te tonen, dat de door Scholten gesignaleerde strekking van *Bint* ten minste aanvechtbaar en stellig niet 'groot geschreven' is, al dan niet in overeenstemming met Bordewijks intentie.

De 'groot geschreven'-uitspraak doet enigszins pretentieus aan in haar suggestie dat allen die de door Scholten gesignaleerde strekking níet zien, ernstig slechtziend zo niet blind zijn. Dat zijn er dan velen (geweest), ook volgens de auteur, want aan het begin van zijn artikel stelt hij vast dat *Bint een 'druk besproken boek'* is en dat de vraag naar de strekking van de roman een '*intrigerend probleem'* bleek en blijkt te zijn, '*zowel in de jaren dertig als nu'.* Zonder twijfel hebben overwegingen van retorische aard een belangrijke rol gespeeld in de woordkeuze van Scholtens slotzin. Maar goed, hij staat er niet voor niets; hij staat er dus ook ter discussie.

Scholten werd tot zijn slotzin geïnspireerd doorzijn '*laatste citaat'* uit *Bint*, te weten een fragment uit het voorlaatste hoofdstuk, '5c':

> 'In de laagte, op zijn podium, keek hij tegen de klas aan. De klas zat als altijd. Geen was veranderd als zij, geen was vertrouwder gebleven. Na de nare uren wilde De Bree hier even komen tot rusten, tot kijken, tot denken. Hij zag meer dan hij eerst had gezien. Hun verandering was fenomenaal. Zij waren nu de ondankbare leeftijd te boven, zij waren vermenselijkt. Had hij hen misschien in de aanvang te fantastisch gezien? Waren zij nooit zulke monsters geweest? Maar ja, het kon niet worden geloochend, zij waren gerijpt. Het lag op de gelaten, dat wat de mens tot het belangrijkste scheppingsverschijnsel maakt, het menselijke. Het stond groot geschreven voor zijn ogen.'

Scholten gebruikt dit fragment om aan te tonen, dat De Bree na de val en het verdwijnen van Bint diens bewind *niet* voortzet, hetgeen het boek tot een roman '*van de ondergang van de tucht*' zou maken. Scholten:

'Zoals "de hel" in het nieuwe schooljaar als eindexamenklas de hel niet meer is, zo is De Bree in deze slotfase van het boek ook niet meer de slaafse adept van het meedogenloze tuchtprincipe, en keert hij zelfs terug tot de bespiegelende houding van de vroegere intellectueel.'

Scholten doet in deze zin drie beweringen, die mijns inziens alle drie onjuist zijn. Ik zal hieronder, met argumenten uit het boek, aantonen dat A) *'de hel' nog steeds 'de hel' is*, B) *De Bree de slaafse adept van het meedogenloze tuchtprincipe blijft en* C) *De Bree's terugkeer tot de bespiegelende houding van de vroegere intellectueel slechts schijnbaar en van zeer korte duur is.*

Scholten is te vroeg gestopt met citeren[4.], want het vervolg van hoofdstuk '5C'[5.] geeft een heel ander beeld te zien. De Bree kijkt de klas door en constateert: 'Ze waren kerels allen, zij zouden reuzen worden.' Maar dan valt zijn oog, of liever: zijn oor, op Te Wigchel[6.]:

'En daar klonk de kuch van Te Wigchel om hem te herinneren dat wat hij tegenover zich had toch maar mensenwerk was. Het was de kuch bij de paastocht opgedaan in ijswind en stof, de teringkuch die hij het hele jaar zou horen, die hij nooit gans zou kunnen vergeten.
Daar, toen, voelde De Bree iets van het komende aan. Hij keek naar Te Wigchel. Hij liet zich niet bedriegen. Deze scheen de machtigste van allen, en hij was stucwerk over riet.
Verder, verder keek De Bree en dacht aan de klasse 4D, nu 5C, als het gaafste werk van Bint. Bint zou het niet afleveren. *Anderen namen de reuzenkweek over.* Bint was opeens te zwak geworden. Bint en zwak! Toch begreep De Bree. Hij was zo lucide, hij begreep alles. Bint was zwakker dan zijn systeem geweest. Hij had de ijzeren consequentie van zijn systeem niet kunnen verdragen. Hij was niet zo doorijzerd als hij deed voorkomen. Hij had niets laten merken. Toch waren er symptomen geweest, een eenzaam broeden in zijn kamer, een flauw wankelend evenwicht. Het was om de dood van Van Beek. Twijfel, wroeging? Neen, geen twijfel, geen wroeging, *een legaat van kracht aan anderen.* Bint koos tussen Binten Bint zijn systeem. *Bint werd oud, ging heen, het systeem was modern, bleef jong, blééf.*
De Bree had zitten peinzen, hij wist niet hoelang. De klas nam haar kans waar. (...) De klas begon te koken, een minuut en zij kookte over.
De Bree stond ineens recht op het podium. Hij keek tegen de klas. Of Bint terug kwam of niet zou haar geen snars kunnen schelen. Ze waren daar nog te jong voor genegenheid. Ze hielden daar niet van Bint zoals Bint hield van hen. *Maar de klas bleef zichzelf gelijk. Je wist altijd wat je aan haar had. Eén moment van onoplettendheid, en de tucht werd vertrapt, de leraar kon gaan.*
De Bree stond recht, *juist bijtijds.* Zijn *oog ging* zwart over de klasse 5C. Hij grijnsde breder dan een van de anderen. De andere grijnzen begonnen te slinken.
- Toe maar, zei De Bree dreigend, en *grijnsde met een macht van dreiging.*
(...)
- Haha, zei De Bree, jullie verbeeldt je dat het vrede is? Nee, kereltjes, we hebben een bestand gehad, maar vrede, echte vrede hebben we nooit gesloten.
Hij grijnsde nu werkelijk infernaal.
- Hebben jullie me ooit horen zeggen: het is voortaan vrede tussen ons?
Nee, kereltjes, sarde De Bree, het is oorlog, het is en het blijft oorlog.

> Hij rukte de stoel naar zich toe, plofte er geweldig op neer, àchter de tafel. Hij sloeg zijn open opschrijfboekje op het blad dat het klapte. Hij speelde kouddreigend met zijn potlood. Zijn maarschalksblik ging naar de vijand.
>
> - Mijn vesting, zei hij.' (Cursiveringen van mij; CdR)

Ik heb zo uitvoerig uit hoofdstuk '5c' geciteerd, omdat hierin alle drie mijn beweringen worden ondersteund, met name in de gecursiveerde gedeelten. De Bree permitteert zich in dit fragment '*de bespiegelende houding van de vroegere intellectueel*', maar niet voor lang. De hel blijkt nog steeds '*de hel*' te zijn en 'juist bijtijds' weet De Bree de zaken weer onder controle te krijgen door '*het meedogenloze tuchtprincipe*' toe te passen.

Ik wil, op basis van dit fragment, mijn drie beweringen uitwerken.

A. *'De hel' blijft 'de hel'.* De Bree heeft met klas 4D, later 5C, een bewogen geschiedenis achter de rug. De kwalificatie 'de hel' is afkomstig van De Bree, want in zijn voorstelling bestaat de klas aanvankelijk uit louter on-mensen, beesten, gedrochten, duivels. Halverwege het jaar blijkt 'de hel' zich ontwikkeld te hebben tot Bints keurtroep: het oproer dat ontstaat naar aanleiding van de dood van de 'zwakke' leerling Van Beek wordt door 'de hel' neergeslagen ('-Kerels, zei hij (= Bint; CdR) alleen'). Naar Pasen toe wordt de verstandhouding met De Bree geleidelijk aan beter. Net als de andere leraren gaat De Bree op klassefietstocht (een traditie op Bints school), met de helft van 'de hel'. Er groeit dan zelfs iets als een wederzijdse waardering. Na Bints 'val', de zomervakantie en het begin van het nieuwe schooljaar staat De Bree weer voor 'de hel', inmiddels de eindexamenklas 5C. Dan volgt het hierboven aangehaalde fragment.

Dat boven het hoofdstuk waarin de hernieuwde confrontatie beschreven wordt, niet langer 'De hel' maar '5c' staat, pleit voor Scholtens opvatting van de groei naar 'het menselijke'. De inhoud zelf van het hoofdstuk pleit er echter tegen[7.]. De klas is misschien wel gegroeid, maar nog lang niet *vol*groeid, althans niet in de ogen van De Bree. Hij mag dan éven vertederd nadenken over wat er al door Bint bereikt is, maar hij laat zich toch niet bedriegen: wenzenlijk is er niets veranderd en er zal ook niets wezenlijk veranderen. 'De hel' blijft 'de hel' en De Bree blijft De Bree, de oorlog blijft de oorlog.

Scholten legt, in zijn verdediging van Bordewijks intentie, sterk de nadruk op het perspectief van waaruit een en ander beschreven is. In dit verband ondersteunt hij Bordewijks toelichting, dat De Bree 'bij zijn eerste contact alles te sterk vergroot ziet' en dat hij (De Bree dus, niet Bordewijk!) aldus komt tot de portrettering van de onmenselijke gedaanten in 'de hel'. Op de relatie schrijver/hoofdpersoon kom ik later nog terug; hier gaat het me om de inhoud van de opmerking. Ik vind óók, dat De Bree 'alles te sterk vergroot ziet', maar dan: *niet alleen bij zijn eerste contact maar voortdurend, het gehele boek door, met het slot als culminatiepunt.* Scholtens argumentatie dat De Bree de zaken later minder vergroot, d.w.z. realistischer, en 'de hel' als menselijker ziet, gaat niet op. Het is immers opmerkelijk dat De Bree het menselijke '*groot* voor zijn ogen geschreven ziet' juist vóór het moment dat de duivels in 'de hel' weer losbarsten. In zijn 'lucide' overpeinzing ziet De Bree 'de hel' nog altijd vergroot, nu echter als een paradijs, met mensen, met meer dan mensen, met reuzen! Ten onrechte, zoals hij spoedig ook zelf beseft.

Wat moet trouwens onder dat 'menselijke' verstaan worden? Scholten vat het - blijkens zijn betoog - op in de algemene zin van 'humanitair'. Maar dat is niet juist. Menselijk moet in de roman *Bint* verstaan worden als *menselijk binnen het systeem-Bint.* En dat is een speciaal soort menselijkheid. Eénmaal is er in het boek sprake van menselijkheid in de zin van humaniteit. Maar dan wordt zij als een fout ten opzichte van het systeem beschreven; zie het slot van het hoofdstuk 'De samenkomst, de toespraak'[8.]:

> 'Zij hadden stil geluisterd. Hun monden waren saamgeknepen. Zij zaten daar, een keurkorps, een eenheid, een wezen. De kleine fouten in het wezen waren het menselijke.'[9.]

Het positief gewaardeerde menselijke houdt naar mijn mening iets in als *het lichamelijk en geestelijk volgroeid-, volwassenzijn.* Het boek geeft voor deze opvatting een groot aantal bewijsplaatsen.

Wat het *lichamelijke* betreft valt op hoe de voorkeur van De Bree uitgaat naar het *groot-zijn.* In het algemeen neemt de beschrijving van de lichamelijke kenmerken van zowel docenten als leerlingen een belangrijke plaats in (telkens gekoppeld overigens aan psychische of karakterologische kenmerken), maar het groot-zijn staat voorop. Breed-zijn staat nummer twee. Breed-zijn en wilskracht-hebben kan zich meten met lengte. Een geval van overcompensatie, lijkt me, want De Bree heeft ‘een sterke wil’ in ‘een gedrongen lichaam’, waardoor hij ‘een macht van kracht’ bezit en ‘breder’ kan grijzen dan de anderen. Niet voor niets gaat hij in de eerste confrontatie met ‘de hel’ een krachtmeting aan met Steijd, de ‘gorilla’. De Bree wint. En in hoofdstuk ‘5c’ heet het[10.]:

> ‘Zij kwamen aan en bijna schrok De Bree. Want dit werden geen kerels, dit waren kerels. Een stoet van grote gestalten trok langs hem en daalde af. (...) Er waren er een paar wat kleiner, maar ook zij hadden met de zomer hun best gedaan. En Taas Daamde, die niet hoger kon worden, was gegroeid in de breedte en in de diepte. De Bree achteraan was blij met zijn eigen lichaam van gedrongen kracht. Hij was klein, nu ja. Maar ieder zag hem de potigheid aan. Hoe had hij als een nietig manneke zich een houding kunnen geven tegenover dezen?’

Het *geestelijk volgroeid-zijn* houdt voor Bint in: *de acceptatie van gehoorzaamheid en tucht.* Bint heeft geen enkele waardering voor het kind als kind; hij ziet het alleen als een kweekobject, in het perspectief van de door hem hoog geschatte volwassenheid. In zijn eigen woorden[11.]:

> ‘- Mijn kweek kenmerkt zich door evenwichtigheid. De gedesequilibreerden stoot de school af omdat zij niet willen gehoorzamen. Ik maal niet om de psyche van een kind, dat een rottigheid is van deze tijd.
> Bints hand kwam plat op tafel.
> - Ik eis van de leraar dat hij zich niet inleeft in het kind, dat hij niet daalt. Ik eis van het kind dat het zich inleeft in de leraar, dat het klimt. Ik eis dat het zich inleeft in tien leraren. Ik eis dat het tienmaal gehoorzaamheid zal kennen, tienmaal tucht, dat het door tien volwassenen zal worden getuchtigd.’

De Bree onderschrijft deze opvatting van Bint. In het hoofdstuk ‘Examen’ geeft hij in eigen woorden Bints theorie weer. Maar er komt voor De Bree nog iets bij. Voor hem is het geestelijk volgroeid-zijn vooral *de acceptatie van het systeem-Bint*, niet alleen inhoudelijk maar ook en met name als een vorm van dankbaarheid voor Bints zelfopofferende leiderschap. Zo staat het in hoofdstuk ‘5c’:

> ‘Zij waren nu de ondankbare leeftijd te boven, zij waren vermenselijkt.’

En als even later ‘de hel’ toch nog ‘de hel’ blijkt te zijn, komen De Bree's teleurstelling en verweer voort uit dezelfde overweging:

> ‘Of Bint terug kwam of niet zou haar geen snars kunnen schelen. Ze waren daar nog te jong voor genegenheid. Ze hielden daar niet van Bint zoals Bint hield van hen.’

B. *De Bree blijft de slaafse adept van het meedogenloze tucht-principe.* Uit het bovenstaande is al duidelijk geworden, dat De Bree ook na de val van Bint het tuchtprincipe handhaaft en toepast. Dat De Bree wel degelijk ook de *slaafse adept* van het meedogenloze tuchtprincipe blijft, wil ik toelichten aan de hand van twee

feiten uit het boek, te weten *De Bree's grenzeloze bewondering voor Bint* en de *voortzetting van de 'reuzenkweek' door de 'anderen'.*

Het heeft weinig zin alle passages op te sommen waarin De Bree blijk geeft van zijn bewondering voor Bint. Het boek staat er vol mee. Wél is in dit verband van belang na te gaan of die bewondering ook blijft, wanneer Bint gevallen en vertrokken is. Welnu, dat is duidelijk het geval. In feite is zij nog nooit zo groot geweest als aan het slot van het boek. In het hoofdstuk 'Bruinen, grauwen, de hel' wordt de groei van de bewondering al aangekondigd[12.]:

> 'Dit moment vergat De Bree nooit: Bint vlak naast hem. Hij had zijn grijze pak met een vinger kunnen beroeren. Later, in zijn ontzaglijke verering voor Bint, overdacht hij graag dit monumentaal moment.'

Bints val verhoogt slechts de bewondering die De Bree voor hem koesterde. Bint wordt in zijn ogen de martelaar van diens eigen systeem; om hem ziet hij de heroïsche glans van de tragische held, die zijn eigen ondergang bewerkstelligt ('-Bint is zo een man, hij gaat over lijken, ook over zijn eigen lijk.'[13.]). De Bree bewondert Bint niet als mens (daarvoor laat Bint zich te weinig kennen), maar als super-exponent van het systeem-Bint. En in die bewondering is De Bree slaafs, kritiekloos. Het duidelijkst wordt dit geïllustreerd door De Bree's tweestrijd vlak vóór de zomervakantie. Bint heeft De Bree gewezen op de mogelijkheid dat hij (De Bree) nog een jaar aan de school verbonden blijft, maar De Bree zegt te willen vasthouden aan zijn voornemen om weg te gaan, wegens 'andere aspiraties' (wetenschappelijk werk):

> ‘Nog eer hij thuis was wist De Bree dat hij niet tevreden was met zichzelf. Moest hij voor die andere aspiraties deze enige school laten gaan? Het voornemen om maar één jaar te blijven was een lintworm die zich in hem had vastgezet. Het beeld kwam in hem op door de afkeer die hij van zichzelf had.’

Na een intensief afwegingsproces herziet hij drastisch zijn besluit:

> ‘Het beste wat hij had was zijn wil, een sterke wil in het gedrongen lichaam, een wil niet tot bespiegelen, maar tot maatschappelijke actie. In een amerijtje purgeerde hij de lintworm.
> *Doodsbenauwd* dat Bint al naar een plaatsvervanger zoeken zou schreef hij dadelijk een briefje:
> Bint, ik heb er heel goed over nagedacht, maar *ik wil graag het laatste jaar nog je leerling blijven.*
> *Zou ik dat zo laten staan*, dacht De Bree, *klinkt het niet sentimenteel?*
> Hij liet het zo (...).’[14.] (Cursiveringen van mij; CdR)

De Bree is als de dood voor Bint. Als de dood, omdat hij zich graag met Bint zou willen meten, maar voelt dat die gedachte alleen al een soort heiligschennis is. De Bree vreest namelijk in zichzelf de kiemen of de resten van de *menselijke zwakheid* (d.i. alles wat met sentiment of emotie te maken heeft), die de belangrijkste vijand is van het systeem-Bint. De Bree wil zelf ook graag een held zijn binnen het systeem-Bint, maar hij vreest voortdurend door zijn zwakheid (sentiment) te zullen falen in de ogen van Bint, zelfs na diens terugtreden. Vandaar dat hij Bints laatste les (in ‘Het praalgraf’) nog graag tot zich neemt: als hij zijn genegenheid voor Bint (= zwakheid binnen het systeem-Bint) wil tonen, geeft Bint letterlijk en figuurlijk niet-thuis:

> ‘Hij begreep de wenk. Bint had hem stil en nadrukkelijk deze wenk doen geven: hij wilde hem niet meer spreken, niet meer zien. Bint was van nu af dood voo hem, Bint wilde dat zo.’[15.]

Anderen nemen de reuzenkweek van Bint over. In hoofdstuk ‘5c’ stelt De Bree zich ook kandidaat. Maar er zijn er meer. Alle docenten van Bints school komen er in principe voor in aanmerking. Volgens De Bree de één meer, de ander minder. Voortdurend meet De Bree zijn collega's met de maat van Bint en met zijn eigen maat. Sommigen halen de norm niet (Talp, Keska), anderen wel (Donkers, Nox en Ridderikhof). Uit het voortdurend meten van De Bree blijkt zijn vrees dat hij ook wel eens te licht bevonden zou kunnen worden door zijn collega's. De Bree wil weten waar zijn eigen zwakheid ligt, om ermee te kunnen afrekenen en aldus een held te worden in het systeem-Bint. Het heldenideaal dat De Bree voor ogen staat, is dan ook: *hij* (‘zij’, bijvoorbeeld To Delorm, wordt niet naar precies dezelfde maatstaven beoordeeld) *die zijn zwakheid overwint.* De beschrijving van Ridderikhof levert hiervoor een goede illustratie:

> ‘De Bree voelde voor de zwakke Ridderikhof. Zijn grijs haar stond met een kakatoekuif. Hij had iets beverigs, hij moest ziekelijk zijn. Hij had het uiterlijk van iemand met veel lichaamspijn. Hij klaagde nooit, hij toonde nooit pijn, hij was nooit absent. Het beverige was er zonder dat hij beefde.

Hij gaf een indruk van zwakte en was het toch niet. Hij had zijn eigen lijf onder de stalen tucht van zijn wil, en daarmee de klas.'[16.]

Na het terugtreden van Bint wordt ook de relatie De Bree - Donkers interessant. Bij het eerste contact vond De Bree hem 'te weinig zichzelf, te veel kopie' (van Bint). Maar langzaam aan heeft De Bree meer waardering voor hem gekregen, omdat Donkers persoonlijkheid bleek te liggen in het zeggen van 'zure rake dingen'[17.]. De Bree vindt Donkers niet volmaakt ('Men moest Donkers niet zien naast Bint.'[17.].) maar wel zeer bewonderenswaardig ('Donkers was zeker een emiment leraar. Hij had de kern van een eminent directeur.'[17.]). De Bree's oordeel blijkt juist te zijn, want na het verdwijnen van Bint neemt Donkers diens taak over:

'In de leraarskamer stonden de anderen om de tafel. Het was een halfuur voor de aanvang. Donkers kwam naar hem toe.
- Bint heeft ontslag genomen, hij komt niet terug.
Zijn mond met de versleten tanden van de pijproker zei het zuur. Zijn gezicht was rood als altijd. Het had weinig uitdrukking. Het leek heel in de verte op de strakheid van Bint. (...)
- Ik begrijp het wel, zei opeens Keska. Het is om Van Beek. (...)
Allen keken naar Donkers.
- Het is om Van Beek, zei Keska.
- Hou je mond, zei Donkers tussen zijn tanden.
En hij had zo een giftige straffende blik naar Keska dat De Bree van Donkers had kunnen houden. (...) In de aflossing naar het laatste uur voelde hij aan zijn mouw trekken. Donkers stond tegenover hem:
- Het is zo, het wàs om Van Beek.
Hij fluisterde het, een sterke man, sterk mannelijk, die fluistert als het gaat om de dingen van het hart. En Donkers had een kleine schuwe blik krimpend langs De Bree heen, omdat hij hem niet kon laten zien wat er stak diep in zijn oog. Om deze schuwe blik ging De Bree van Donkers houden.'[18.]

De Bree moet uit Donkers houding een geweldige troost geput hebben. Donkers neemt hém apart en fluistert hém iets persoonlijks toe. Voor De Bree betekent dit een soort erkenning: de nieuwe directeur ziet in hém een bijzondere bondgenoot onder de Bint-genoten en distantieert zich bovendien openlijk van Keska, de collega van wie De Bree al lange tijd een afkeer heeft.

Het is ook begrijpelijk, dat De Bree van Donkers gaat houden. Aanvankelijk heeft De Bree nog wat moeite met een dergelijk gevoel ('dat De Bree van Donkers *had kunnen* houden'), want onder Bints regime waren zelfs gevoelens van vriendschap tussen de docenten onderling verboden (Bint: '- Als twee leraren vriendschappelijk worden geeft dat vanzelf afscheiding van de anderen. Het korps kan niet de minste splijting dulden.'[19.]). Nergens in het boek staat dat De Bree van Bint houdt. Bint is zo superieur, dat hij alleen maar respect en bewondering kan afdwingen. Donkers, zijn opvolger, staat echter op het niveau van De Bree, zij het als primus inter pares. De Bree kan van Donkers gaan houden, omdat deze hem bevrijdt van het knagende gevoel van schuld, van tekortschieten dat Bint De Bree telkens weer oplegde. Bint had een feilloos registrerend 'oog' voor de zwakheden van De Bree (vergelijk de situaties met de werkster) en hij liet het merken ook. Van Donkers behoeft De Bree niet het optreden als geweten te vrezen, want beiden zijn ze Bints leerling. Bints niveau halen ze beiden toch niet, dus waarom de schijn ophouden tegenover elkaar? Ook Donkers blijkt een zwakheid (gevoeligheid) te hebben. Die ontdekking moet voor De Bree's zelfvertrouwen en zelfrespect een geweldige stimulans betekend

hebben. Naar buiten toe blijven ze overigens beiden ‘sterk’: ze fluisteren als het gaat om de dingen van het hart - Bint wilde dat zo.

C. *De Bree's terugkeer tot de bespiegelende houding van de vroegere intellectueel is slechts schijnbaar en van zeer korte duur.* Hierboven is al opgemerkt, dat De Bree zijn bespiegelende houding laat varen zodra de klas begint te ‘koken’. Hij keert dan ook niet tot die houding terug, maar hij vergist zich even, hij toont per ongeluk nog een rest van zijn menselijke zwakheid. Het intellectueel-zijn heeft hij namelijk onder invloed van Bint afgezworen.

Er is met De Bree gedurende het jaar dat hij aan de school van Bint verbonden geweest is, veel gebeurd. Aanvankelijk heet het: ‘Hij had de school genomen uit nieuwsgierigheid en voor de afleiding. Zijn eerzucht was de wetenschap.’[20.]. Maar eenmaal werkzaam aan Bints school wordt hij zo door deze nieuwe wereld in beslag genomen dat hij zijn wetenschappelijke werk laat rusten en er zelfs zijn interesse voor verliest. De ideeën van Bint spelen in deze ontwikkeling een overheersende rol. Bint moet niets van geleerdheid hebben. Hij wil ‘niet wetenschappelijk, maar maatschappelijk’[21.] reuzen kweken: ‘Bint had geen belangstelling voor buitengewone begaafdheid. Hij zei, dat hij daar later nooit iets van had gemerkt in de maatschappij.’[22.]. De Bree raakt onder de indruk van deze opvatting:

> ‘Hij (De Bree; CdR) ging een paar maal naar musea. Hij keek naar de manskoppen op de oude schilderijen. Hij nam ze in zich op met nieuwe aandacht. Hij zag lage brede voorhoofden. Maar wat gaven die hoge van tegenwoordig? Al dat denken maakte los van de aarde. Hij zag

> op de schilderijen brede gezichten, zelfvoldaan, niet bescheiden. Met hen had de wereld moeten rekenen. Men had de laatste tijd teveel in de hoogte gedacht, men moest leren denken in de breedte.'[22.]

Aan het eind van het schooljaar kiest De Bree dan ook, op grond van een argumentatie die hij grotendeels aan Bint ontleend heeft, *tégen het bespiegelen en vóór maatschappelijke actie.*

De Bree is door Bint veranderd. Ook op De Bree heeft Bint de 'reuzenkweek' toegepast en hij is daarin voor een belangrijk deel geslaagd. De Bree kan na de zomervakantie zonder Bint verder, omdat hij het systeem-Bint heeft geaccepteerd. Dat heeft hij overigens gedaan uit lijfsbehoud, want het is opmerkelijk hoezeer de zaken De Bree telkens weer uit de hand lopen als hij zich even niet aan de wetten van het systeem-Bint houdt. Denk in dit verband aan zijn verwarde denken over het fenomeen 'vrouw' en over zijn sexuele gevoelens, aan zijn onhandige optreden tegenover enerzijds de werkster en anderzijds To Delorm, aan het feit dat hij geen raad weet met zijn vriendschappelijke gevoelens jegens Remigius, aan het probleem Fléau, aan zijn ambivalente houding bij het versoepelen van het regime in een sfeer van kameraadschap, kortom aan alles waarbij het menselijke *gevoel* een rol speelt.

Niet voor niets noemt De Bree zichzelf een romanticus[23.]. Voor hem betekende dat een zwakheid, omdat hij het niet kon hanteren. Het systeem-Bint heeft zijn zorgen hieromtrent weggenomen en hem de kans geboden zijn zwakheid te sublimeren door ze te bestrijden en te overwinnen. Het systeem-Bint biedt De Bree houvast en veiligheid. Na Bints terugtreden is De Bree van discipel tot apostel geworden.

Auteursintentie/realisatie. Scholten is van mening, dat de intentie van Bordewijk en de realisatie van die intentie in het boek *Bint* in elkaars verlengde liggen, te weten in een pleidooi voor het 'menselijke'. Naar mijn opvatting staat het menselijke niet 'groot geschreven' in *Bint.* Maar wat dan wel?

Scholten geeft in zijn artikel vrij veel ruimte aan het oordeel van Bordewijk zelf, zonder veel resultaat overigens. Want Bordewijk mag dan in het artikel in *De Gemeenschap*[24.] wel sarcastisch uithalen naar A.M. de Jong en Dirk Coster, uitsluitsel over zijn bedoeling met *Bint* geeft hij niet. Hij ondersteunt zijn hoofdpersonen niet, maar hij zet zich ook niet tegen hen af. Hij zegt, dat Bint faalt, omdat hij 'te ver ging', maar 'Anderen, bedachtzamer, niet zoo snel en zoo loodrecht stijgend, - volgelingen zouden wellicht kunnen slagen'. Bordewijk suggereert hier ten minste dat men in dit systeem behoorlijk ver kan gaan. Of hij dat toejuicht of afkeurt, blijft onduidelijk, even onduidelijk als het antwoord op de vraag of hij hoop dan wel vrees koestert inzake de mogelijke rol van de 'anderen'. Nu is het natuurlijk het goed recht van een schrijver/schrijfster zich in nevelen te hullen waar het gaat om de intentie die hij/zij met het boek had. Maar het is een even goed en misschien nog beter recht van de lezer de vraag naar de auteursintentie niet aan de auteur maar uitsluitend aan het boek te stellen en de argumenten voor een oordeel alleen aan het boek te ontlenen. Scholten vindt dit ook, maar hij laat toch Bordewijks opmerking dat De Bree 'bij zijn eerste contact alles te sterk vergroot ziet' als gids fungeren bij zijn speurtocht naar de strekking van de roman. Zo kan de auteur je ook nog op een verkéérd spoor zetten!

Het boek moet zelf het antwoord geven. Op grond van het voorafgaande kan ik uit het boek zelf met geen mogelijkheid constateren dat het een requisitoir tegen het 'meedogenloze tuchtprincipe' zou zijn en onderschrijf ik de conclusie van Helbertijn Schmitz-Küller: '*Bint* is de roman van de tucht en niet van de ondergang van die tucht.'[25.]

Er is een benadering van *Bint* mogelijk die leidt tot de tegenovergestelde conclusie. Dat is die van Menno ter Braak[26.], die de roman opvat als een 'groteske', d.w.z. als een grillige, fantastische vervorming van de werkelijkheid. Met name de personages in 'de hel' zouden hiervoor een aanwijzing vormen. Maar dan zou het gehele boek ironisch bedoeld zijn en dus als zodanig gelezen moeten worden. Dan zou Bordewijk de bedoeling gehad kunnen hebben het tuchtprincipe te laten ondergaan door middel van een absurdistische vertelling over marionetten of poppen met De Bree als Jan Klaassen (zonder kijvende Katrijn!) en Bint als de diender (vervangende vaderfiguur? God?). Dan wordt niet alleen De Bree's 'sterke wil' lachwekkend, maar komt alles in het boek in een ander licht te staan. Naar mijn mening nodigt zeer veel van het geschrevene in *Bint* niet zonder meer uit tot een dergelijke interpretatie. Maar goed, zij is mogelijk. Dan nog echter zou de intentie van het 'menselijke' niet 'groot' maar klein (namelijk tussen de regels) geschreven staan.

Ik ben het eens met Helbertijn Schmitz-Küller, als zij zegt[27.]:

> 'Tucht, zelftucht, macht. Niet het minst in de jaren dertig geladen begrippen. Het lijkt erop dat Bordewijk zich zeer bewust was van de gevaarlijke kanten ervan en er daarom in zijn romans op uit was ze tot de "ondergang" te laten leiden. De bewondering waarmee hij ze echter beschrijft en de geringe overtuigingskracht die de bedoelde ondergang krijgt, vormen een intrigerende contradictie.'

De strekking van de roman blijft een '*intrigerend probleem'.* Als dit de intentie van Bordewijk met *Bint* geweest is, dan heeft hij zijn intentie uitstekend in de roman gerealiseerd.

Cees de Ruiter

Mijn artikel over de strekking van Bordewijks roman *Bint* (BZZLLETIN, nr. 96) besloot ik met te konkluderen tot een teneur van het boek waarbij het tucht-principe tenslotte ondergeschikt blijkt aan 'het menselijke'. Het is De Ruiters goed recht om die konklusie aan te vechten, maar ik vind het niet goed dat hij mijn formulering ervan onjuist interpreteert. Hij stelt dat de term 'het menselijke' in mijn betoog moet worden opgevat 'in de algemene zin van "humanitair"'. Maar hoe komt hij daarbij? Er is geen woord in mijn verhaal waar dat van moet. Humanitair, in algemene zin nog wel, dat is iets voor Dirk Coster en diens bloemenklas. Ik hanteer de term, natuurlijk, in de betekenis van het boek: als aanduiding voor datgene wat mensen tot verdeelde, niet-eenduidige wezens maakt en tot iets meer dan zij op het eerste gezicht lijken te zijn. Bint en De Bree zijn tenslotte niet te identificeren met datgene waar ze in eerste instantie voor staan: aan dat beeld ontleen ik mijn opvatting over de strekking van dit boek en ook na lezing van De Ruiters kritische reaktie blijf ik daarbij.

Alvorens 'inhoudelijk' op het door De Ruiter gestelde in te gaan wens ik op te merken dat ik mijn opvattingen over de strekking van *Bint* minder pretentieus en minder hautain ten opzichte van andersdenkenden formuleerde dan De Ruiter

suggereert. Ik geef toe dat ik wat het slotcitaat betreft - ‘groot geschreven’ - explicieter had kunnen uitdrukken dat ik het in waarderende zin gebruikte. Maar anderzijds: alles wat voorafging aan die slotkwalifikatie laat niet toe dat hij zou betekenen ‘het staat er allemaal in koeieletters en wie dat niet ziet is stekeblind’. Hoe had ik anders kunnen spreken van een ‘intrigerend probleem’, het opstel van Helbertijn Schmitz-Küller ‘zeer lezenswaardig’ kunnen noemen en ten aanzien van Bints ondergang kunnen zeggen dat deze ‘niet expliciet en met een veelheid van woorden maar met de plastiek van indirectheid en understatement’ en ‘op een “verzwijgende” manier beklemmend’ werd verwoord?

Maar goed, dan nu in inhoudelijke zin ‘ter zake’.

‘Scholten geeft in zijn artikel vrij veel ruimte aan het oordeel van Bordewijk zelf’: de geïnteresseerde lezer zal zich via zijn geheugen of zijn bereidheid een en ander na te lezen in BZZLLETIN, nr. 96, p. 44-48 kunnen wapenen tegen het misverstand dat deze typering kan wekken. Ik gaf inderdaad ruimte aan enkele uitspraken van Bordewijk, maar liet daar op volgen: ‘In het bovenstaande kwam Bordewijk natuurlijk niet aan het woord om zijn reactie op de opponenten Coster en De Jong als “afdoende” voor de hele kwestie te laten gelden. Een uiteenzetting van de schrijver over zijn bedoelingen met en interpretatie van een boek is interessant en van belang, maar kan niet dienen als uitsluitsel over datgene wat het boek te bieden heeft.’ Ik gaf ook aan waarom ik Bordewijk aan het woord liet: omdat hij degenen die in *Bint* lofprijzing en pleitbezorging voor meedogenloze tucht lazen, terugverwees naar het boek en hen voorhield, dat men visie van auteur en verteller niet zo maar mag verwarren en vergemeenzelvigen met die van personages in de roman. Met die uitspraak en de eruit af te leiden ‘leesdiscipline’ ben ik het geheel eens en de kern van mijn betoog bestond dan ook uit aandacht voor de verschillende perspectieven - met name dat van de verteller en van De Breevanwaaruit men de verhaalgegevens krijgt aangereikt. Op grond van die benadering kwam ik tot de konklusie ‘dat de roman met name in de persoon van De Bree, niet alleen een toenemende “tucht en orde”-verheerlijking registreert, maar ook laat zien uit welk verdringingsproces die neiging voortkomt’. Bint en De Bree vallen niet samen met hun aanvankelijk c.q. uitwendig gedrag en met name in die ‘onthullende’ hoedanigheid van de roman lag en ligt voor mij het argument om er een strekking in te lezen waarin het beeld van menselijke ‘verdeeldheid’ het wint van een verabsoluteerd ‘tucht en orde’-systeem.

Het verbaast mij zeer dat De Ruiter in zijn kritiek geen aandacht besteedt aan datgene wat materieel en inhoudelijk de kern van mijn artikel uitmaakt. Het zal duidelijk zijn dat ervoor mij nu eens te meer geen aanleiding is om op mijn betoog in deze terug te komen.

De Ruiters bijdrage staat goeddeels in het teken van bestrijding van iets dat in de laatste alinea's van mijn stuk aan de orde is. Het gaat daarbij om de passage waarin ik zeg het oneens te zijn met de opvatting ‘dat De Bree het bewind van Bint voortzet en dat die continuering het boek zou maken tot een roman van de tucht en niet van de ondergang van de tucht’. De Ruiter vindt die kritiek van mij onjuist en handhaaft wat ik bestrijd: De Bree blijft volgens hem ‘de slaafse adept van het meedogenloze tuchtprincipe’, als voortzetter van het Bint-systeem ontwikkelt hij zich zelfs van discipel tot apostel en *Bint* blijkt tenslotte ‘de roman van de tucht en niet van de ondergang van die tucht’. Ik wil aan de zorgzaamheid waarmee De Ruiter zijn betoog op dit vlak opbouwt niets af doen maar vind zijn bewijsvoering toch niet overtuigend.

In de eerste plaats dit: zelfs al zouden de laatste twee hoofdstukken slechts een De Bree-portret opleveren in de door De Ruiter aangegeven zin, dan nog lijkt me

het boek daarmee niet geworden tot ‘de roman van de tucht’. Want de lezer is er dan allang van in kennis gesteld dat De Bree's tucht-fascinatie niet los gezien kan worden van zijn pogingen zich te zuiveren van de lintworm der vrouwen-obsessie. En het ‘bewijsmateriaal’ dat De Ruiter in zijn verlengd citaat uit het hoofdstuk ‘5C’ presenteert leidt ook niet tot de konklusie dat we met een roman van de tucht te doen hebben. Ook wat dit citaat betreft is het raadzaam de perspectiefwisseling erin in het oog te houden. De meeste kursiveringen die De Ruiter er in aanbrengt staan in funktie van een De Bree-beeld waarin deze zich zelfverzekerd keert tegen een de tucht vertrappende ‘hel’. Maar mag ik er op wijzen dat het hierbij steeds passages betreft waarbij het perspectief bij De Bree zelf ligt? En dat wanneer, bij uitzondering, de verteller aan het woord is, wij een geheel ander beeld van De Bree en diens relatie met de hel krijgen (: ‘Hij grijnsde nu werkelijk *infernaal*’)?

Voor het overige: het beeld van ‘de slaafse adept van het meedogenloze tuchtprincipe’ als voortzetter van het Bint-systeem lijkt me veel te eenzijdig en ik blijf erbij dat de laatste twee hoofdstukken veel meer wisseling en ‘verdeeldheid’ wat De Bree betreft laten zien. De Ruiter zegt dat ik te vroeg stop met citeren, maar het feit dat hij, alvorens verder te gaan, precies een stukje overslaat dat wisseling in De Bree's observaties laat zien, acht ik symptomatisch voor een al te gerichte selektie van de gegevens omtrent De Bree in de laatste twee hoofdstukken. Is een karakteristiek als adept en meedogenloos voortzetter van het tuchtsysteem nu werkelijk het laatste wat wij van deze leraar vernemen? Het slothoofdstuk heet ‘Bints Praalgraf’, De Bree meent de bedoelingen van zijn leermeester goed te begrijpen: ‘Bint wilde dat zo: geen sprankel genegenheid voor hemzelf, liefde alléén voor de school.’ De Bree gaat de volgende dag vroeg naar school en dan eindigt het boek aldus: ‘In de stille stroeve hal keek De Bree even rond, maar hij zag naar niets. Hij was zich bewust, dat er iets rustte ergens hier, dat er hier ook iets leefde. Een as, een ziel. Toen kwam het over hem, eenvoudigweg, het hoofd te ontbloten en zacht ging hij de trap naar boven.’ In gedachten, hoed af en met zachte tred: drie zware onvoldoendes op het rapport van meedogenloze tuchtuitoefening, daarmee eindigt het boek.

De Ruiter eindigt zijn bijdrage met bijval voor de opvatting van Helbertijn Schmitz-Küller waarin zijn interpretatie plaats krijgt in het bredere kader van Bordewijks proza uit de jaren dertig. Dit nodigt mij uit om, tenslotte, ook mijn lezing van de roman *Bint* in die ruimere kontekst te plaatsen.

‘Het menselijke’ - niet op z'n Costers maar in de betekenis die ik hierboven omschreef van verdeeldheid en complexiteit - zorgt ook in andere romans en verhalen van Bordewijk uit het decennium 1930-1940 voor een strekking waarbij tucht en absolute streving begrensd worden door de menselijke maat. In *Blokken* (1931) wordt niet zonder meer een ‘blokken’-ideologie gepresenteerd maar juist ook, in de symboliek van ‘de bol’, de niet te verdringen kracht die het blokkenregiem ondergraaft. In hoofdpersoon Henri Leroy uit *Rood Paleis* (1936) wordt niet een ‘kerel uit één stuk’ getekend maar iemand die de overgang van fin de siècle naar de nieuwe eeuw ambivalent en gekenmerkt door ‘een geestelijk hermafroditisme’ meemaakt. In ‘Passage, een architectuur’ (*De Wingerdrank*, 1937) is pensionbewoner Van Rena niet slechts bewust celibatair, maar ook iemand die deze status typeert als een ‘psychose’, ‘een hydrofobie voor de vrouw’. En Katadreuffe in *Karakter* (1938) is wel ‘de man van één doel’ en van een ‘onverzettelijke wil’ maar tevens iemand die niet het visioen van een advokatenbestaan maar de aantrekkingskracht tussen hem en Lorna te George als ‘het machtigst moment van zijn leven’ ervaart, en die op de slotpagina's tot het inzicht komt hoe ‘onmenselijk’ hij is geweest in zijn streving haar warmte te versmaden. Dit samengesteld karakter der personages blijkt in Bordewijks proza uit de jaren dertig steeds eenduidige en verabsoluteerde ambitie te domineren. De strekking van *Bint* (1934), zoals ik die formuleerde, past

geheel in dit kader en al vormt het niet mijn hoofdargument, ik vind wel dat dat gegeven mijn interpretatie versterkt.

Helbertijn Schmitz-Küller wijst terecht op de geladenheid en gevaarlijke kanten van begrippen als ‘tucht’ en ‘macht’ in de jaren dertig. Maar haar door De Ruiter overgenomen opvatting, dat Bordewijk ze bewonderend beschrijft en de bedoelde ondergang ervan ‘geringe overtuigingskracht’ geeft, wijzig ik liever in de volgende slotbevinding: Bordewijk blijkt onmiskenbaar geboeid door tucht en machtsambitie, maar biedt deze begrippen tegelijkertijd steeds aan in een verdeeld-menselijke beleving. Juist door deze kombinatie is er sprake van een intrigerend schrijverschap.

Harry Scholten

Eindnoten:

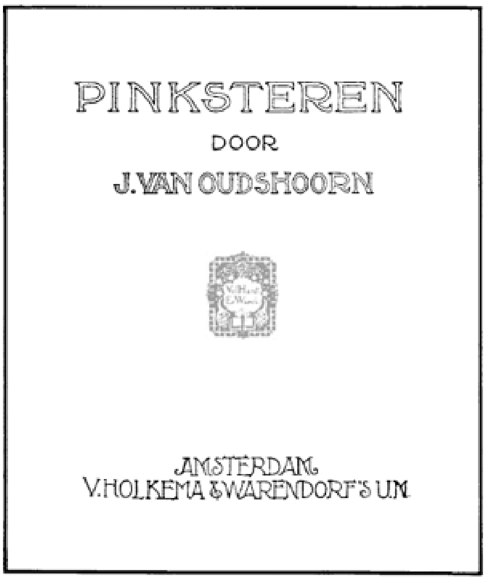
1. Dirk Coster, ‘Bint, of de kroning der schoften’. In: *De Stem*, 15e jaargang, juli 1935, blz. 783-791.
2. A.M. de Jong in een radiorede voor de V.A.R.A., 12 oktober 1935.
3. Helbertijn Schmitz-Küller, ‘Kwestie van karakter’. In: *Voor H.A. Gomperts*, Amsterdam 1980, blz. 196-202.
4. Evenmin als Scholten ontkom ik aan een bewijsvoering door middel van citaten. Aan de lezer is het te beoordelen welk samenstel van citaten het meest overtuigend is.
5. Ik citeer telkens uit F. Bordewijk, *Blokken, Knorrende beesten, Bont. Drie romans,* 's-Gravenhage 1956 (Nijgh & Van Ditmar), blz. 75-162.
   N.B. In deze uitgave staat boven het desbetreffende hoofdstuk ‘5c’, terwijl de klas in het hoofdstuk als ‘5C’ aangeduid wordt.
6. Bordewijk, a.w., blz. 158-159.
7. In dit hoofdstuk wordt de klas behalve ‘5C’ ook weer ‘de hel’ genoemd.
8. Bordewijk, a.w., blz. 109.
9. Met ‘het menselijke’ wordt hier waarschijnlijk vooral gedoeld op het uit de toon vallende optreden van Keska.
10. Bordewijk, a.w., blz. 157.
11. idem, blz. 108 (in het hoofdstuk ‘De samenkomst, de toespraak’).
12. idem, blz. 99.
13. idem, blz. 95 (‘Bint’).
14. idem, blz. 152-153 (‘Vakantie’).
15. idem, blz. 161.
16. idem, blz. 105 (‘De samenkomst’).
17. idem, blz. 104 (‘De samenkomst’).
17. idem, blz. 104 (‘De samenkomst’).
17. idem, blz. 104 (‘De samenkomst’).
18. idem, blz. 154-155 (‘Het herbegin’).
19. idem, blz. 122 (‘Naar Pasen’).
20. idem, blz. 96 (‘De Bree’).
21. idem, blz. 109 (‘De samenkomst, de toespraak’).
22. idem, blz. 121 (‘Naar Pasen’).
   N.B. Deze passage lijkt (in het verlengde van die waarin sprake is van de Bree's gedrongen maar *brede* gestalte) de verklaring te geven voor de speaking name ‘De Bree’.
22. idem, blz. 121 (‘Naar Pasen’).
   N.B. Deze passage lijkt (in het verlengde van die waarin sprake is van de Bree's gedrongen maar *brede* gestalte) de verklaring te geven voor de speaking name ‘De Bree’.
23. idem, blz. 144 (‘Het afscheid’).
24. F. Bordewijk, ‘Drie vijanden van Bint’. In: *De Gemeenschap*, 11e jaargang nr. 12, december 1935, blz. 885-889.
25. Helbertijn Schmitz-Küller, zie noot 3.
26. Menno ter Braak, ‘Tien maal gehoorzaamheid’. In: *Het Vaderland* van 27 januari 1935 (*Verzameld werk*, deel 5, blz. 417-423).
27. Helbertijn Schmitz-Küller, zie noot 3.

Jos Radstake

Een mooi, innig navrant verhaal
Over ‘Pinksteren’ van J. van Oudshoorn

Of J. van Oudshoorn een groot schrijver was, wie kan mij dat zeggen? Kees Verheul kan dat (‘Bij Van Oudshoorn is de term “Europees niveau” op zijn plaats.’[1.]). Maarten 't Hart kan dat (‘Nee, ik geloof niet dat er in de Nederlandse literatuur noch ook in andere literaturen iets soortgelijks te vinden is en daarom behoren de werken van Van Oudshoorn voor mij bij “het beste aller dingen”.’[2.]). F. Bordewijk kan dat (hij noemt Van Oudshoorn een auteur van formidabele betekenis en acht hem nog belangrijker dan Nescio[3.]). Victor van Vriesland kan dat (‘Aan bijna eiken regel is het proza van Van Oudshoorn herkenbaar. Het is het proza van een der grootste stylisten die ons land ooit heeft opgeleverd.’[4.]). W.F. Hermans kan dat (Hij is een onzer grootste schrijvers (...)’[5.]). En ook Wam de Moor kan dat.

Toen in 1976 de honderdste geboortedag van J. van Oudshoorn herdacht werd met een dubbel-nummer van Tirade schreven Wam de Moor en G.A. van Oorschot in de inleiding: ‘Het is voor ons een uitgemaakte zaak dat J. van Oudshoorn tot de grote prozaschrijvers van de eerste eeuwhelft gerekend moet worden.’[6.] Niet zonder verbazing merk ik in de zes jaar later gepubliceerde biografie dat De Moor ooit een niet gering voorbehoud gemaakt heeft met betrekking tot de grootheid van Van Oudshoorn. Als één van de redenen waarom hij aan de biografie begonnen is, noemt hij de overtuiging ‘dat J. van Oudshoorn zo niet een groot, dan toch een belangwekkend en authentiek schrijver van proza was (...)’.[7.] Let wel: De Moor kwam tot deze (wat kryptische) kwalifikatie voordat hij aan de biografie begon, in een tijd dat Van Oudshoorn slechts in een kleine kring gewaardeerd werd. Ik kan mij niet voorstellen dat De Moor nog steeds achter deze kwalifikatie staat; het is dan ook jammer dat hij zijn aanvankelijk voorbehoud niet onmiddellijk - in de verantwoording - herroepen heeft. Op deze manier geeft zijn uitspraak aanleiding tot misverstanden.



Omslag.

De kwalifikatie is namelijk in de recensies niet onopgemerkt gebleven en dat werkt niet in het voordeel van Van Oudshoorn. Rob Schouten vraagt zich in Trouw van 24 februari 1983 af, of Van Oudshoorn door de biografie, ten opzichte van schrijvers

als Couperus, Elsschot en Vestdijk, van wie geen biografieën bestaan, niet te veel eer is aangedaan. 'Geen kwaad woord overigens voor die overwaardering, waarvan de biograaf zich ook wel bewust is; zij is slechts relatief.' In de daarop volgende alinea noemt Schouten de bovenstaande opmerking van De Moor een juiste kwalifikatie. P.M. Reinders heeft nogal wat reserves ten aanzien van het werk van Van Oudshoorn. In N.R.C.-Handelsblad van 10 december 1982 schrijft hij:

Titelpagina.

> Van Oudshoorn is voor mij altijd een schrijver geweest wiens aanleg groter was dan de verwerkelijking ervan. Ook de Moor, die toch al meer dan twintig jaar lang als een van de vurigste pleitbezorgsters van Van Oudshoorn optreedt, is voorzichtig in zijn oordeel: "zo niet een groot, dan toch een belangwekkend en authentiek schrijver" noemt hij hem. Daarmee slaat hij de spijker precies op de kop. Er is altijd iets grauws en iets moeizaams in het werk van Van Oudshoorn waardoor het niet echt groot wordt, hoe belangwekkend en authentiek het dan ook is. Naar aanleiding van de schets 'Kanselarij' schrijft De Moor dat er "een prangend gevoel van ademnood op de lezer wordt overgebracht". Dat gevoel heb ik bij Van Oudshoorn voortdurend en het zet steeds een domper op mijn

enthousiasme.

Deze recensenten gaan hier voorbij aan het gedateerde van de opmerking van De Moor, die slechts bij de aanvang van zijn eenzaam avontuur op een dergelijke manier over Van Oudshoorn dacht. De Moor heeft in zijn talloze publikaties over Van Oudshoorn er blijk van gegeven dat hij hem als schrijver wel degelijk groot acht. Daarom is het nogal wrang, dat juist De Moor - ongewild - behulpzaam is bij de formulering van gereserveerde meningen.

Hoewel ik mij bij de authenticiteit van een schrijverschap maar weinig voorstellingen kan maken, zal het best waar zijn dat Van Oudshoorn een authentiek schrijver was. Belangwekkend was hij zeker. Maar groot? Is het werk van Van Oudshoorn groot?

Of een lezer een schrijver groot acht, staat in nauw verband met de hoeveelheid energie en tijd die hij aan zijn werk (en eventueel leven) wil besteden. De mate waarin de thematiek, de struktuur of de stijl in een oeuvre (of een deel daarvan) aanleiding geven tot herlezingen, is een mogelijk kriterium om een schrijver als groot te doen gelden. Een werk van gering belang nodigt daartoe niet uit; de lezer neemt kennis van een plot en na lezing zet hij het boek bij in een kast, om dit hoogstens ter gelegenheid van een verhuizing nog eens ter hand te nemen. Vanzelfsprekend kan het daarbij voorkomen dat een lezer een boek aanvankelijk onderschat; hij vergist zich in zijn oordeel en ziet ten onrechte van een hernieuwde kennismaking af. Een andersoortige beoordelingsfout is de overschatting, waarbij een herlezing tot een teleurstellende ervaring wordt. Bij een werkelijk goed werk is dat ondenkbaar. Een boek van klasse laat zich met genoegen lezen en herlezen. De kans dat de lezer de auteur in kwestie als groot bestempelt, neemt daarmee toe. Van een groot schrijver is het maar moeilijk af te blijven, vroeg of laat zal de lezer daarom opnieuw tot herlezingen overgaan.

Dit nu, is voor mij het geval bij J. van Oudshoorn en daarom alleen al is hij voor mij een groot schrijver.

Pinksteren is een novelle van J. van Oudshoorn waaraan nog maar weinig essayistische aandacht is besteed, toch is *Pinksteren* dat meer dan waard. In een brief van 17 juli 1928 schreef Frans Coenen, die zich ontfermde over het manuskript, aan J.K. Feijlbrief (de werkelijke naam van Van Oudshoorn): ‘Pinksteren houdt zich, bij herlezing zeer bijzonder goed, dunkt mij.’[8.] Dat dunkt mij eveneens. Een aantal herlezingen van deze novelle (of kleine roman, zoals Wam de Moor terecht oppert in het Voorwoord van de in 1982 bij Spectrum verschenen bloemlezing van het werk van Van Oudshoorn) hebben mij aanleiding gegeven tot enige beschouwingen over een aantal aspekten van *Pinksteren.*

J. van Oudshoorn schreef *Pinksteren* in 1925. Tot 1929 duurde het voordat hij zijn novelle in druk zou zien verschijnen. In Tirade 1976 laat Wam de Moor zien dat zedelijke redenen ten grondslag lagen aan de weigerachtige houding van diverse uitgevers en redakteuren van literaire tijdschriften.[9.] Bij de uiteindelijke verschijning schreef Frans Coenen aan Feijlbrief: ‘Intusschen verscheen *Pinksteren* en ik heb er in gelezen. Het is inderdaad een mooi, innig navrant verhaal, het alledaagse gewone verdiept tot wijde tragiek en algemeene menschelijkheid. Geluk ermee!’[10.]

Veel geluk met *Pinksteren* heeft Van Oudshoorn nooit gehad. Na de eerste druk uit 1929 zou het tot 1950 duren voordat *Pinksteren* herdrukt werd. Samen met *Willem Mertens' levensspiegel, Louteringen, Tobias en de dood, De tweede fluit* en *Aan zee* werd *Pinksteren* opgenomen in *Doolhof der zinnen*, uitgegeven door G.A. van

Oorschot. Hoewel een kommissie bestaande uit Jeanne van Schaik Willing, G.J. Ammerlaan, C.J. Kelk, Sjoerd Leiker, prof. dr. P. Minderaa, Jan Nieuwenhuis en Victor E. van Vriesland de bloemlezing tot boek van de maand verhief, werd het geenszins een verkoopsucces. *Doolhof der zinnen* belandde in de ramsj, aanleiding om een aantal romans of novellen apart uit te geven was er nog niet. Dat gebeurde pas in 1964 en 1965. In 1964 verscheen *Willem Mertens' levensspiegel* in de serie 'De witte olifant' (G.A. van Oorschot), in 1965 volgde *Tobias en de dood* (In 1966: *Achter groene horren).* Een dergelijk geluk was *Pinksteren* niet beschoren. In 1968 werd het, als één van Van Oudshoorns novellen, opgenomen in *Verzamelde werken deel I.* Een herdruk volgde in 1976. In 1978, bijna vijftig jaar na de eerste druk, verscheen *Pinksteren* opnieuw als afzonderlijk werk: de bulkboek-uitgave speciaal bestemd voor middelbare scholieren. In 1982 werd *Pinksteren* opgenomen in een goedkope Prisma bloemlezing (*Jeugd, vijf verhalen*) en zo weer bereikbaar voor een groot publiek.

De drukgeschiedenis van *Pinksteren* stemt niet tot opgewektheid. Goed verkocht is het boek nooit, maar de kansen daartoe waren ook gering. Na 1929 is de novelle, de bulkboekeditie buiten beschouwing gelaten, nooit meer als afzonderlijk boek uitgegeven. Dat is jammer. De Prisma-uitgave, *Jeugd, vijf verhalen* is, hoewel *Pinksteren* daarin centraal staat, wat mij betreft, niet geheel bevredigend. De aandacht wordt hierin teveel van *Pinksteren* afgeleid door de andere verhalen, of liever door het ene andere verhaal (*Gestalten*) en de drie geïsoleerde romangedeelten uit *Louteringen* en *Achter groene horren.* Een aparte uitgave van *Pinksteren* had mij meer op zijn plaats geleken. Zo vind ik het ook jammer dat *Louteringen* en *In memoriam* (ondanks de bezwaren tegen het slot een schitterende roman) uitsluitend bijgezet zijn in een verzameld werk. Wanneer een boek - naast publikatie in een verzameld werk - niet meer afzonderlijk te verkrijgen is, kan het aan levensvatbaarheid inboeten. Bij een groter publiek krijgt een afzonderlijke titel dan niet de aandacht die hij verdient. Hopelijk neemt een uitgever nog eens het initiatief om *Louteringen, In memoriam, Pinksteren* en wat mij betreft ook *Verhalen* afzonderlijk uit te geven.

Wanneer een schrijver aan een bloemlezing, waarin zijn belangrijkste werk is opgenomen, de prikkelende maar fraaie titel 'Doolhof der zinnen' meegeeft, dan werkt dat enigszins programmatisch. Zeker wanneer de titels van de afzonderlijke werken geen allusies naar de zinnen of de zinnelijkheid bevatten. Ik kan mij voorstellen dat een lezer die via de bloemlezing voor het eerst met het werk van Van Oudshoorn in aanraking komt, met een zekere verwachting begint te lezen.

In die verwachting wordt de lezer niet teleurgesteld, want de titel van de bloemlezing zet de lezer op het spoor van een centraal thema in het werk van Van Oudshoorn. De Van Oudshoorn-mannen weten zich immers geen raad met hun seksuele behoeften en begeerten. De wereld van de seksualiteit is inderdaad een doolhof voor hen. Zij leven onder een seksuele dwang die, wanneer deze is uitgevierd, naast praktische problemen als geslachtsziekten, resulteert in een geestelijke beklemming. Deze beklemming leidt op haar beurt weer in veel gevallen tot een onvermogen om te leven. Ten grondslag aan de moeizame beleving van de seksualiteit ligt de verstoorde relatie tussen geestelijke liefde en de zinnelijkheid.

Pinksteren vertelt over een bepaalde fase in de ontwikkeling van een Van Oudshoorn-man, de adolescentiefase. Twee cruciale weken, vanaf de zondag voor Pinksteren tot de zondag erna, worden belicht. Hierin vinden de voorbereidingen, de beleving en de nasleep van een eerste seksueel kontakt plaats. In zijn houding t.o.v. de vrouw Marie en t.o.v. de seksualiteit ontpopt de mannelijke hoofdpersoon Arie zich als een typische Van Oudshoorn-man. Gevoelens van sympathie en een seksuele drift gericht op één en dezelfde vrouw blijken onverenigbaar.

Voor Arie heeft Marie werkelijke liefde-gevoelens. Haar liefde is zo groot dat zij - tegen haar zin in - toestemt in het offer van het kamerbezoek uit hoofdstuk 4; het

eerste seksuele kontakt. Wat daar beleefd zal worden, moet voor Marie de bezegeling vormen van de wederzijdse liefde, zij verwacht dat Arie dan óók zijn liefde voor haar zal bekennen. Voor Arie is het echter onmogelijk zó van Marie te houden als zij van hem. Voor werkelijke liefde is hij (nog) niet geschikt. Wat Arie vooral zoekt is het uitvieren van zijn seksuele begeerte, het bevredigen van zijn nieuwsgierigheid en fantasie. Dat betekent niet dat Arie volkomen verstoken zou zijn van hogere gevoelens voor Marie. Op zijn manier koestert hij een genegenheid voor haar. Deze genegenheid is halfslachtig, evenals zijn houding t.o.v. de seksualiteit halfslachtig is. Bij de beschrijving van zijn innerlijke overwegingen ten aanzien van het geprogrammeerde kamerbezoek toont Van Oudshoorn voortdurend de stemmingswisselingen waaraan Arie onderhevig is.

In hoofdstuk 5, na het kamerbezoek, komt de dualistische houding van Arie tegenover Marie pregnant naar voren in:

'Wat hij zocht, zou hij nimmer met Marie beleven en wat zij verwacht had, kon hij haar al evenmin geven. Daarom was het op een mislukking uitgeloopen, maar daarom ook moest een herhaling nutteloos worden. En juist omdat het zoo tusschen hen gesteld was en zij het toch zoo ver hadden laten komen, juist daarom had hun vroegere omgang een onherstelbare breuk gekregen.' (260/261)[11.] Arie zoekt de bevrediging van zijn seksuele nieuwsgierigheid, Marie verwacht werkelijke liefde. Die kan Arie haar niet geven. Omdat Arie ook nog hogere gevoelens dan de seksuele ten opzichte van Marie koestert, een relatie met haar heeft, is het hem eigenlijk niet mogelijk zijn nieuwsgierigheid bij Marie te bevredigen. Voor de Van Oudshoorn-man is de seksualiteit binnen een relatie, steeds opnieuw, onmogelijk. Daarom verzucht Arie op blz. 231: 'Ach, waarom toch mocht het niet voor goed bij de rustige lieve vriendschap blijven (...)'

Het onmogelijke seksuele kontakt vindt desondanks plaats en... mislukt. Tijdens 'hun verboden samenzijn' (256) beleeft Arie in Marie twee personen die korresponderen met zijn dualistische houding. Enerzijds de hoerachtige vrouw, 'de onbekende zijner begeerte', 'die vreemde medeplichtige' (258), de vrouw met wie de ontmoeting 'toevallig en in zonde' is. (Al in hoofdstuk 1, nadat Marie Arie heeft meegedeeld, dat zij toestemt in het kamerbezoek, lijkt zij hem 'plotseling een vreemde' (221)). Anderzijds is daar het meisje Marie, dat om zijn liefde vraagt. Wanneer deze Marie tegen hem zegt: 'Arie, zie je wel, wat ik voor je over heb' en 'kom, zeg het nu, dat je ook van me houdt' (257) vervaagt het beeld van de vreemde, de vrouw als voorwerp van Aries seksuele fantasie. 'Marie was plotseling weder Marie, niet langer de onbekende zijner begeerte' (257). Deze vrouw is de Marie die Arie kent en voor wie hij niet uitsluitend seksuele gevoelens kan hebben. Dit verklaart ook waarom Van Oudshoorn op bladzijde 256 nadrukkelijk zegt: 'Het was Marie, die reeds in haar onderlijfje met bloote armen op Arie toekwam.' en op blz. 258: 'Het was Marie, die de klamme dekens om hem toedeed.' Ja, wie anders? is de lezer aanvankelijk geneigd te denken. Het nadrukkelijke 'Het was Marie' vindt een verklaring in Aries dualistische beleving. Naar bed gaan met de hem bekende Marie kan Arie eigenlijk niet en toch gebeurt dat. De relatie wordt daarmee onmogelijk, is 'reddeloos bezoedeld' (233).

Na het mislukken van het seksuele kontakt met Marie bevredigt Arie zijn verbeelding (en nieuwsgierigheid) verder bij prostituées. D.w.z. bij vrouwen die hij absoluut niet kent en in wie hij geen diepere gevoelens behoeft te investeren. Alleen in volstrekte anonimiteit is het hem mogelijk de seksualiteit te beleven. Het is duidelijk: de seksualitiet sluit (ook) bij Arie de liefde uit en bij liefde (hogere gevoelens, een relatie) wordt de seksualiteit onmogelijk.

Door het seksuele kontakt met Marie veranderen Aries goede gevoelens voor haar in verachting en haat. Over standsverschillen, Marie is hoedenmaakster, kan hij niet langer heen stappen. De seksualiteit, datgene wat voor Marie een bevestiging van Aries liefde had moeten betekenen, elimineert de liefde en Marie moet haar konklusies trekken.

Binnen het spanningsveld tussen de liefde en de seksualiteit bekleedt het motief school (schoolprestaties/verwaarlozing) een belangrijke funktie. Behalve in hoofdstuk 1, het introducerende hoofdstuk, eist dit motief in de overige vijf hoofdstukken de aandacht op. Evenals de seksualiteit is de school een ondermijnende faktor in de relatie tussen Arie en Marie.[12.]

Zowel Arie als Emiel zitten vlak voor hun eindexamen H.B.S. Het prikkelt Emiel niet weinig dat, terwijl Arie van een beurs studeert, deze zich de schoolstof altijd vrij gemakkelijk eigen heeft kunnen maken. Arie moet zich in financieel opzicht als de

mindere van Emiel bekennen (hij is zelfs met Marie financieel afhankelijk van Emiel), intellektueel is hij Emiel de meerdere. Omdat Arie zijn schoolwerk verwaarloosd heeft, balanceert hij in de twee beschreven weken al op de rand van de afgrond. 'Zakken voor het eind-examen beteekende het niets, den zwarten afgrond. Zonder diploma waren vijf volle jaren verknoeid en stond hij bij een schooier als den buldog nog ten achter! En slagen kon hij niet meer. Het was reeds onherroepelijk te laat den geweldigen achterstand weg te werken.'(264).

De buldog is een lagere school-kennis van Arie en Emiel, iemand van bedenkelijk allooi. Hij helpt de kamer-akkommodatie regelen. Na de lagere school is hij in het horlogevak gegaan.

Arie bedenkt dat wanneer hij na de lagere school een gewoon ambacht had gekozen, net zoals de buldog, hij zijn gelijke zou zijn. Dan zou er bovendien 'ook iets wezen, waarop hij zich tegenover Marie verbinden kon.' (230). Ofschoon erop blz. 231 sprake van is dat Arie geen last van trots heeft, voelt hij zich door zijn, hoewel mislukkende, studie telkens boven mensen zoals Marie en de buldog verheven. Daarom voelt hij zich met Marie in het openbaar onvrij en beklemd, hij schaamt zich voor haar. De H.B.S.-studie wordt op deze manier een obstakel tussen hen, slechts wanneer een stemmingsgolf naar boven uitslaat, kan hij zijn superioriteitsgevoelens wat relativeren.

De voorbereidingen voor het kamerbezoek maken het Arie onmogelijk zich op zijn studie te koncentreren, hij is geobsedeerd door dat andere, de ontmoeting met Marie. Gelaten aanvaardt hij dat het met het examen mis zal gaan. Pas op tweede Pinksterdag stort hij zich op zijn studie. Geheel kontrasterend met de dagen ervoor, toen hij uitsluitend aan het kamerbezoek kon denken en niet aan de studie, kan hij vlak voor de cruciale avond zich wel op zijn studie koncentreren en denkt hij niet meer aan wat de komende avond zal brengen. 'Zijn denken, te overspannen op dit punt, weigerde thans er zich langer mede bezig te houden en al wist hij natuurlijk wel, al verder werkend, wat er gebeuren ging, het maakte reeds niet den minsten indruk meer op hem.' (243).

In hoofdstuk 5 grijpt de angst om te zakken hem bij de keel en daarmee de angst voor de armoede. Opgejaagd door een innerlijke stem (265 en 278) probeert hij te redden wat er te redden valt en denkt hij zelfs niet meer aan Marie. Hoewel 'koelbloedig bij de studie', vindt hij nog wel tijd om een prostituée te bezoeken, om zijn 'opgestuwde begeerte' te bevredigen (269).

In de week volgend op het Pinksterweekend blijft het examen de hoofdzaak. Op de zondag na deze week kulmineert het motief 'school' in de prachtig beschreven ontmoeting - wanneer Arie met Marie in de stad wandelt - met de bokking, Aries leraar Engels.[13.] Nog maar net kan hij Marie wegsleuren en schande voorkomen. Dan realiseert Arie zich dat hij als H.B.S.-er niet met Marie kan omgaan. 'In plaats van het tot iets te brengen, een heer te worden, was hij bezig zich aan een hoeden-opmaakster te verslingeren! Te hatelijker in hun naakte waarheid, herhaalden zich deze woorden al maar door.' (278). Arie schaamt zich voor Marie vanwege haar lage sociale status. Daar komt bovendien de schaamte voor het beleven van de seksualiteit met de door hem 'gekende' Marie bij. Ongevoelig voor wat ertussen hen is voorgevallen, laat hij Marie in de steek.

Bij de presentatie van zijn verhaal in *Pinksteren* maakt Van Oudshoorn gebruik van verschillende gezichtspunten. Allereerst zijn daar - het boek zet daar ook mee in - de passages waarin een stem van een auktor waarneembaar is. Niet via de beleving van een romanpersonage ontvangt de lezer hier zijn informatie, maar van buitenaf. Omdat de vertellende instantie niet geprononceerd naar voren treedt, kunnen we hier niet spreken van een auktoriaal perspektief in strikte zin, hoogstens van auktoriaal aandoende passages. Samenvattend en vanaf een zekere afstand overziet en beschrijft een verborgen verteller de taferelen, zonder de lezer direkt toe te spreken (in Friedmans terminologie is er dan ook geen sprake van een editorial

omniscience, maar van een neutral omniscience). Zonder sterk evaluërende bekommentariëringen, geeft een auktor zijn informatie. Zijn alwetendheid lijkt - het klinkt paradoxaal - beperkt. Naar de lezer toe maakt hij geen misbruik van een surplus aan kennis van het verhaal. Slechts bij hoge uitzondering loopt de auktor vooruit op gebeurtenissen. Bijvoorbeeld in: 'Thans volgden de gebeurtenissen elkander automatisch op en waren in die enkele dagen ook niet meer tegen te houden.' (234) en in: 'In dit beslissende oogenblik, dat aan het verloop van den avond, aan hun heelen omgang, een andere wending had kunnen geven, gebeurde het onmogelijke!' (277).

Naar aanleiding van de auktoriaal-achtige gedeelten is een alinea op blz. 217 interessant. Voorafgaande aan deze alinea, waarin de kontrasten tussen Jenny en Marie uitgemeten

worden, zegt Van Oudshoorn dat 'een onpartijdig beoordeelaar stellig de partij van Arie gekozen' had, d.w.z. dat hij aan Marie de voorkeur zou geven boven Jenny. Dan volgt: 'Het contrast tusschen de beide meisjes kon moeilijk grooter wezen. Jenny, hoog-opgeschoten, *dor*-bleek en met *verbeten* trekken. Marie, kort van postuur, doch geheel in proportie, een wel-gevuld figuur, frisch en blozend, met lachende mond en oogen. Jenny, stemmig in het zwart, de blouse zedig hoog gesloten, het glimmend zwarte haar onder een zwart pothoedje half over de ooren glad gestreken. Ze kon achttien, evengoed over de twintig zijn. Marie in een licht mousseline jurk met groote roode ballen, witte kousen, witte schoenen, de dunne blouse laag uitgesneden, een kleine stroohoed met kunstbloemen coquet op haar weerspannig krullend donkerblond haar, kon hoogstens zeventien zijn. *Tegen Marie ging Jenny in rouw; bij Jenny vergeleken was Marie het jonge bloeiende leven zelf*, ook zonder de parel-tandjes in haar kersrooden mond voor een spottend lachje te ontblooten...' (kursivering van mij, JR)

Het lijkt er hier op dat de (verborgen) auktor probeert de rol van de onpartijdige beoordelaar op zich te nemen. Zo objektief mogelijk registreert hij zijn bevindingen, merk hierbij het zakelijk effekt dat door weglatingen van de werkwoorden gekreëerd wordt op. Desondanks slaagt de auktor er niet geheel in zijn onpartijdige rol vol te houden. De gekleurde woordkeus (hoezeer beperkt ook, zie de gekursiveerde gedeelten in het citaat) verraadt toch een zekere mate van partijdigheid. Naar aanleiding van dit citaat wil ik bovendien nog wijzen op de beperkte alwetendheid van de auktor, die pregnant naar voren komt in het niet precies weten van de leeftijd van de meisjes. Als onpartijdig beoordelaar, op afstand, kan hij die hoogstens schatten.

Over de auktoriaal aandoende beschrijvingen nog het volgende. Het is niet denkbeeldig dat een lezer de eerste bladzijde met een zekere verwondering leest. Hij treft daar namelijk een uitgebreide landschapsbeschrijving aan die, ook binnen het oeuvre van Van Oudshoorn, nogal geschilderd aandoet. Bijvoorbeeld: 'Tusschen het sappig groen van het jonge loover wiegden seringen, paarse en witte, in dichte trossen. Ook de meidoorn bloeide, purper-rood en murwe-bleek. Hier en daar stortte gouden regen neer. Sneeuwballen vormden groote ronde bouquetten; de vlier prijkte in begin van bloesem.' (etc.) (215). Soortgelijke beschrijvingen van natuur en landschap (inklusief de opvallende woordkombinaties) treft men ook elders in *Pinksteren* aan. Deze passages neigen naar woordkunst (écriture artiste), in samenhang met een zo natuurgetrouw mogelijke dialoog onder andere kenmerkend voor de naturalistische roman. Dialogen treft men bij Van Oudshoorn echter maar weinig aan, zeker niet in fonetische weergave. Meestal maakt hij gebruik van de indirekte rede. (Hoewel Pierre H. Dubois in zijn artikel 'Van Oudshoorn, Emants en het pessimisme'[14.] heeft aangetoond dat Van Oudshoorn niet langer als naturalistische nabloeier

beschouwd mag worden, komt het mij voor dat *Pinksteren* voor een belangrijk gedeelte voldoet aan een aantal kenmerken die Ton Anbeek van toepassing acht op de naturalistische roman.[15.] Maar dit terzijde.)

In verhouding tot de gedeelten waarbij de lezer informatie via een verborgen auktor, van buitenaf, ontvangt, zijn de passages in *Pinksteren*, waarbij de gebeurtenissen via de optiek van een verhaalfiguur gepresenteerd worden, in de meerderheid. Hierbij heeft de auktor zich zover achter de personages teruggetrokken dat hij nauwelijks nog merkbaar is. Alleen wanneer hij gedachten en gevoelens samenvattend beschrijft, is de lezer zich van zijn invloed bewust. Hierbij geeft de auktor er blijk van, dat hij een wat groter overzicht over de denkwereld van een

verhaalfiguur als Arie heeft, dan deze zelf. Hij is zelfs in staat te beschrijven wat Arie niet denkt (b.v. blz. 236, 243, 277).

Naast samenvattende beschrijvingen van gedachten komen er ook direkte weergaven hiervan voor. Zonder intermediair komen letterlijke gedachten naar voren, de verleden tijd en de derde persoon enkelvoud blijven hierbij gehandhaafd (We kunnen dan ook spreken van style indirect libre). Ter illustratie een voorbeeld uit hoofdstuk 1: Nadat Marie zich bereid heeft getoond het seksuele avontuur met Arie aan te gaan, volgen na een aanvankelijke auktoriale inzet Aries gedachten: 'Het werd Arie angstig te moede. Want het zou dus gebeuren. Onherroepelijk. Binnen enkele dagen reeds zou hij met Marie alleen zijn in een kamer, waar ergens ook een bed stond. Niet langer dus hunne wandelingen, die schichtige omhelzingen op een bank in bosch of park. Ook die zittingen in een donkere herberg tusschen andere vrijende - zij het dan binnenshuis - vielen geheel in het niet tegen dat andere, wat daar op komst was. Want dan zou hij als van de wereld weg met Marie alleen zijn. Tegen het buiten zou hij de kamerdeur sluiten, dan op haar toegaan... Maar voor deze werkelijkheid schoot Arie's verbeelding verder tekort.' (221). Ingebed tussen een beginen eindzin, waarin de auktor vanaf een afstand de gevoelens van Arie beschrijft, lezen wij hierzijn direkt weergegeven overwegingen. Personale flarden dwingen de auktor nog verder terug in de coulissen.

Pinksteren wijkt wat betreft de presentatie via de optiek van het romanpersonage af van ander werk van Van Oudshoorn. Daarin wordt meestal (het verhaal 'Avond' (*V.W.* 1: 168-185) is uitzonderlijk) het innerlijk van slechts één personage blootgelegd, het innerlijk van de mannelijke protagonist. In *Tobias en de dood* valt al een afwijking waar te nemen t.o.v. zijn voorgangers *Willem Mertens' levensspiegel* en *Louteringen.* Niet alleen de gedachten van Tobias Termaete worden getoond, incidenteel legt Van Oudshoorn het perspektief bij het hoertje Irma, bij Tobias' huisjuffrouw en in de slotzin bij de kelner in Napels. Deze tendens zet zich in *Pinksteren* voort. Hoewel het perspektief via de mannelijke hoofdpersoon Arie overheerst, worden ook de schedels van de overige belangrijke personages gelicht. Van Jenny eenmaal (blz. 242), verschillende keren van Emiel, maar vooral, hoewel minder dan van Arie, van Marie. Van Oudshoorn zal dit meervoudig perspektief gehanteerd hebben om de verschillende verwachtingen t.a.v. het grote gebeuren in hoofdstuk 4 uit te laten komen. Hierbij houdt de auktor de vinger voortdurend aan de pols. Zo geeft deze, nadat naast Arie ieder van de personages (inklusief Jenny) in de gelegenheid gesteld is gevoelens t.a.v. de komende gebeurtenissen weer te geven, de volgende afronding: 'Zoo hielden ook de anderen, ieder op eigen wijze, zich in gedachten met het komende bezig. Door het onverschillig praten heen, achter een gemaakt luchtig lachen om, ging dat gemijmer eigenzinnig verder, eentonig, woordloos ten slotte, maar nooit geheel verstommend en om naar te luisteren als naar onzichtbaar zachtjes klateren van water.' (243).

Pinksteren eindigt met de beschrijving van de emoties van Marie nadat het tot een breuk met Arie gekomen is. Misbruikt en verstoten blijft zij achter in het park. Alleen. Het slot laat een diepe indruk achter op de lezer, vooral omdat hij in de loop van het verhaal een bijzondere sympathie voor Marie heeft kunnen opvatten. Als het inderdaad waar is dat *Pinksteren* autobiografisch is en als we het verhaal inderdaad mogen opvatten als een schulddelging (Zie *Biografie* blz. 444[16.]), dan toont het slot wel heel schrijnend hoe weinig Van Oudshoorn zichzelf ontzien heeft, toen hij het verhaal via de medelijwekkende emoties van Marie beëindigde.

> *Pinksteren* ontleent zijn mooiheid denk ik aan de tegenstellingen tussen de schoonheid van het landschap, zoals dat in het begin (...) en halverwege (...) wordt geschilderd *- licht en hartverwarmend, zo dat zelfs de gesloten A rie er door bekoord wordt -* en de grauwheid van de avonden waarin de zonde wordt toegedekt, en de eenzaamheid zich openbaart.

> Ook (aan?) de tegenstellingen tussen de personages en hun opvattingen over de liefde, want daar gaat het vooral om.

zegt Wam de Moor in zijn inleiding tot de buikboekuitgave van *Pinksteren.*[17.] Die tegenstellingen gaf Van Oudshoorn mede vorm door op een afwisselende wijze zijn verhaal te presenteren. Door middel van auktoriale beschrijvingen en een meervoudig perspektief komen de tegenstellingen tot uitdrukking. Op deze manier geeft het perspektief aan de diverse kontrasten extra diepte.

In zijn biografie over Van Oudshoorn besteedt De Moor een hoofdstuk aan de kontrastwerking in *Pinksteren.* Daarvoor, in het hoofdstuk 'Puberteitsverhaal' wijst De Moor al op verschillen in belichting tussen enerzijds Arie en Marie en anderzijds Emiel en Jenny. We kunnen belichting hier in de meest letterlijke zin opvatten. Opvallend in de karakterisering van de personages in *Pinksteren* is het gebruik van het kleurenkontrast

zwart-wit of donker-licht (Zie bijvoorbeeld het gedeelte over de onpartijdige beoordelaar hierboven). Arie en Marie worden licht gepresenteerd, Emiel en Jenny donker. Al in *Willem Mertens' levensspiegel* spreekt Van Oudshoorn bij het beschrijven van een soortgelijke situatie als in *Pinksteren* over een vastbesloten paar 'als raaf-zwarte nachtvogels' (V.W. 2, 40). In *Pinksteren* is Emiel 'raafzwart' (219), hij heeft zware zwarte wenkbrauwen, is behaard, kleedt zich in het zwart, heef t een zwarte hoed en bedient zich van een zwarte paraplu. Jenny is 'stemmig in het zwart, de blousezedig hoog gesloten, het glimmend zwarte haar onder een zwart pot-hoedje half over de ooren glad gestreken.' (217, N.B. drie maal het woord zwart in één zin). De frekwentie van het woord zwart is zowel bij de uiterlijke beschrijving van Emiel en Jenny als bij hun handelingen meer dan toevallig.

Arie is 'vlas blond, tegen het witte op' zonder een spoor van haargroei. Terwijl Emiel bedrukt en achterdochtig loenst, kijkt Arie vrij en frank uit zijn ogen (een observatie van Marie). Marie heeft donker-*blond* haar, in haar kleding domineren de lichte kleuren. Arie en Marie krijgen een lichte presentatie (N.B. Op blz. 246, de avond dat het kamerbezoek eigenlijk had moeten plaatsvinden, draagt Marie een zwart manteltje (246). Wil Van Oudshoorn hier de dreiging die van de riskante onderneming uitgaat tonen?).

In 'Het beste aller dingen' merkt 't Hart op dat wanneer Van Oudshoorn ongunstige mensen beschrijft, zij bijna altijd zwartharig en donker van uiterlijk zijn. Ongunstige personages zijn Emiel en Jenny in *Pinksteren* zeker. Het behoeft daarom geen verwondering dat hun kleding, haar en uiterlijk overmatig zwart gepresenteerd worden. Behalve op blz. 246 is de kleur zwart Marie vreemd. Zij is het lieftallige meisje, dat slachtoffer van Arie wordt en indirekt ook van Emiel en Jenny. Over dit bloeiende leven valt in *Pinksteren* een (duistere) 'kille zielloze schaduw' (223). De auktor staat achter Marie, in soms haast tedere bewoordingen vertelt hij wat er in haar omgaat. Het is geen wonder dat zij qua uiterlijk de sombere dreiging die van Emiel en Jenny uitgaat niet deelt.

Wat betreft Arie is dat niet zo vanzelfsprekend. Zijn gedrag in *Pinksteren* geeft weinig aanleiding tot enthousiasme, men zou hem zelfs als ongunstig personage kunnen bestempelen. Omdat hij de hoofdpersoon is van wie veel van het innerlijk beschreven wordt, heeft de lezer de kans zijn beweegredenen te doorgronden en zoals De Moor opmerkt, zich met hem te vereenzelvigen en sympathie voor hem op te vatten.[18.] Arie steekt licht af ten opzichte van Emiel en Jenny en het lijkt mij juist te zeggen dat deze laatsten de werkelijke boosdoeners in *Pinksteren* zijn. Voor Arie hoefde het allemaal immers al niet meer; vooral de morele dwang van Emiel en Jenny leidt ten slotte tot het incident in hoofdstuk 4.

In het slothoofdstuk, hoofdstuk 6, komt het kontrast lichtdonker nogmaals pregnant naar voren. Hier betreft het kontrast niet zozeer het uiterlijk van de personages, maar de kontrasten die ontstaan door het onwezenlijke zonlicht. Met de overgang van licht naar donker in het stadspark korrespon-deert het uitdoven van de relatie tussen Arie en Marie.

Sinds Emiel en Jenny afgehaakt hebben, schaamt Arie zich er nog meer voor samen met Marie onder de mensen te komen. De plaats van de afspraak van Arie met Marie op zondagavond is het stadspark. In tegenstelling tot wat Arie verwacht, is het, in verband met een koncert, druk in het park. 'Wat niet naar zee ging, trok natuurlijk naar de muziek en om ongezien te blijven, kon deze plaats moeilijk slechter uitgekozen zijn.' (271). De schaamte voor Marie doet Arie verzuchten 'Wanneer het tenminste nog donker was!' Maar: 'Het was dien avond wonderlijk licht. Zonder dat de zon sterker dan anders scheen, stonden de dingen in diep-eigen gloed als midden op den dag, maar schaduw gaven zij bijna niet.' (271). Onder de invloed van het

vreemde licht ondergaat Arie een ‘weidsche onbevangenheid’, hij ervaart in het avondlicht een vreemde schemer van geluk.

Wanneer Arie Marie ontmoet, gekleed in ongelukkig opzichtige kleding, wordt de weidse onbevangenheid zonder overgang ‘donker’ ‘omkerkerd’, ‘toonloos verdoofd’ (274). Van licht naar donker. Marie voelt door Aries reaktie op haar verschijning ‘iets donker onoverkomelijks’ tussen hen opdringen. Besluiteloos dwalen zij, op de grens tussen licht en donker, door het park en de stad. ‘De hemel stond nog in het klaarste licht. De gevels, de gapende straten naar de stad toe, begonnen zacht en wezenloos te donkeren.’ (275). (De beschrijvingen van het licht roepen sterke herinneringen op aan de beleving van het licht door Eduard Verkoren in *Louteringen*).

Door zijn schaamte voor Marie kan Arie niet met haar in het licht treden. Hij ziet de relatie met Marie als één voor in het donker. Maar ook de gebeurtenissen in het donker (hoofdstuk 4) kunnen hem onvoldoende houvast geven. Het licht dooft uit. Pas wanneer het helemaal donker geworden is, kan Arie besluiten dat het tussen Marie en hem maar uit moet wezen.

Het lijkt mij weinig zinvol om het uiterlijk van Arie, vanwege het mogelijk autobiografische karakter van *Pinksteren*, te vergelijken met het uiterlijk van de jonge Feijlbrief. Daarmee ga je te ver buiten het boekje. Evenzo kan men twijfelen aan de zinnigheid van een vergelijking tussen de weersomstandigheden in *Pinksteren* en het weer in de week voor en de week na Pinksteren in 1895 (Arie is achttien jaar oud, Feijlbrief is op 20 december 1876 geboren). Toch heb ik de weerberichten in de kranten van de periode rond Pinksteren 1895 bekeken. Een korrespondentie in de weersgesteldheden zou immers een ondersteuning van het autobiografische karakter van *Pinksteren* kunnen bieden. Onmogelijk lijkt het me niet, dat men een herinnering behoudt aan het weer tijdens diep-ingrijpende gebeurtenissen, ook al zitten er dertig jaar tussen deze gebeurtenissen en de beschrijvingen ervan. Helaas, korrespondentie tussen het weer rond Pinksteren 1895 en het weer in het boek is er niet.

Daarmee blijft de opvallende frekwentie van de beschrijvingen en aanduidingen van het weer in *Pinksteren.* Het komt mij voor dat Van Oudshoorn daar wel degelijk een bedoeling mee heeft gehad. Ik heb drie manieren opgemerkt waarop het weer funktioneert: a. het weer heeft een prospektieve werking naar toekomstige gebeurtenissen. b. het weer begeleidt de handeling en geeft daar een dimensie extra aan. c. het weer legt de personages een ruimtelijke beperking op (één maal). Ter illustratie de volgende voorbeelden.

Naast een aantal direkte prospekties komen er ook indirekte voor in *Pinksteren.* Enige malen funktioneert het weer indirekt prospektief. Zo is bijvoorbeeld in hoofdstuk 1, de zondagmiddag voor Pinksteren, veel te warm voor de tijd van het jaar. De eerste alinea besluit al met de mededeling dat er een onweer op komst lijkt. In alinea 2 meldt de verteller dat wolken zich in de verte samenpakken en dat het zonlicht onwezenlijk verschraalt. De warmte in hoofdstuk 1 blijft beklemmend, maar er is geen twijfel aan of ‘er kwam een onweer van je welste opzetten...’ (220, Merk hier, zoals ook elders in Pinksteren, de drie gedachtenpuntjes/verwachtingspuntjes op). In het eerste gedeelte van hoofdstuk 1 van *Pinksteren* voelt de lezer, om met Elsschot te spreken, geleidelijk een gevoel van onrust over zich komen, ‘zodat hij zijn kraag opzet en aan een paraplu denkt terwijl de zon nog in haar volle glorie staat.’[19.] Van het drukkende en beklemmende van het weer evenals van het aanrollende onweer, gaat een dreigende werking uit. Die dreiging betreft, zo beseft de lezer, de personages die ten tonele gevoerd zijn en de relaties tussen hen. Dit effekt wordt nog eens versterkt door de kille zielloze schaduw, die over het leven van Marie en over haar liefde voor Arie, aan het einde van het eerste hoofdstuk valt. (dat terwijl n.a.v. Aries present op blz. 220 - een flesje parfum - er binnen Marie geen zweem van schaduw bleef).

Het weer als begeleiding van de handeling komt bijvoorbeeld naar voren in het eerste hoofdstuk. Wanneer Arie tegen Marie is uitgebarsten n.a.v. het kamerbezoek, steekt de wind gierend op en de eerste regendruppels vallen neer. Heel duidelijk is verder de klaterende regenval die het kamerbezoek in hoofdstuk 4 begeleidt (in hoofdstuk 2 moesten de jongens al een 'stagen regenval' trotseren om aan kondooms te komen; voor de vrij gelukkige ontmoeting tussen Arieen Marie, later in het hoofdstuk, houdt de regen op). Ten slotte wijs ik op de eigenaardige licht- en weersomstandigheden in hoofdstuk 6 die Arie en Marie op hun laatste gezamenlijke schreden begeleiden (zie hierboven).

Ruimtelijke beperking door het weer ondervinden de personages aan het begin van hoofdstuk 2: 'Na de beroering door den storm, scheen het weder niet meer op streek te kunnen komen. Het bleef regenachtig en guur en zoo werd het viertal

niet meer op buitenwegen gezien.' (223). Daarmee blijven de personages op de grauwe stad aangewezen, met alle gevolgen vandien.

Weer of geen weer, met *Pinksteren* heeft de 'grote' prozaschrijver J. van Oudshoorn één van zijn zeer mooie boeken geschreven. Het is het boek waar Van Oudshoorn, volgens eigen zeggen, samen met *Willem Mertens' levensspiegel* met de meeste liefde aan gewerkt heeft.[20.] *Pinksteren* behoort tot zijn meer toegankelijke werken, maar dat is nog geen reden om erover te zwijgen.

Eerder in dit stuk citeerde ik W.F. Hermans over Van Oudshoorn. 'Hij is een van onze grootste schrijvers'. Dat was in 1951. In *Snoecks 83* komt Hermans op zijn mening terug. 'Je moet mijn interesse voor Van Oudshoorn niet overschatten. 't Is dikwijls zo dat een auteur die door iedereen over het hoofd wordt gezien of minderwaardig wordt geacht, dat je die gaat verdedigen (...)' 'Maar Van Oudshoorn, 't is heel zwaar log proza, doorspekt met germanismen, ook weer een ellende, maar dat gaf in die tijd de indruk dat je'n diep denker was als je veel germanismen door je proza roerde. Hij was werkzaam als kanselier aan het Nederlands gezantschap in Berlijn, maar dat is geen reden om veel Duits in je Nederlands te stoppen. Toch was Van Oudshoorn een beetje een buitenstaander. Tot aan zijn dood was hij praktisch onbekend, vergeten. Hier en daar vond ik hem wel indrukwekkend. Ik kan nog wel een paar pagina's uit zijn werk voorlezen, en dan stromen de tranen je over de wangen.'[21.] Met Hermans ben ik het niet eens. Overigens, als enige pagina's van Van Oudshoorn een man als Hermans (of zijn toehoorder?) de tranen over de wangen kunnen doen stromen, dan moet Van Oudshoorn toch wel een groot schrijver van proza geweest zijn...

Eindnoten:

1. Kees Verheul: 'De aanblik van het ondoorgrondelijke'. In: *Verlaat debuut en andere opstellen.* Amsterdam 1976. p. 72.
2. Maarten 't Hart: 'Het beste aller dingen'. In: Tirade 1976, afl. 219/220. p. 563.
3. F. Bordewijk: 'Een schrijver wacht op zijn ontdekking: J. van Oudshoorn, vergeten auteur van formidabele betekenis'. In: *Utrechts Nieuwsblad*, 1-10-1949.
4. Victor E. van Vriesland: 'Inleiding'. In: J. van Oudshoorn, *Doolhof der zinnen.* Amsterdam 1950, p. V.
5. W.F. Hermans: 'Onmacht tot zelfrespect, *Doolhof der zinnen*, sombere boodschap van J. van Oudshoorn'. In: Het Vrije Volk, 13-4-1951.
6. Wam de Moor, G.A. van Oorschot: 'Van Oudshoorns honderdste geboortedag'. In: Tirade 1976, afl. 219/220. p. 548.
7. Wam de Moor: *Van Oudshoorn, Biografie van de ambtenaar-schrijver J.K. Feijlbrief.* Amsterdam, 1982. p. XVII.
8. Wam de Moor: 'De vertraagde verschijning van *Pinksteren of* de zedelijkheid der uitgevers'. In: Tirade 1976, afl. 219/220. p. 654.
9. Idem, p. 636-656.
10. Idem, p. 656.
11. Ik maak gebruik van: J. van Oudshoorn: *Verzamelde werken, deel 1, Novellen en schetsen*, Amsterdam 1976. En: J. van Oudshoorn: *Verzamelde werken, deel 2, Romans*, Amsterdam 1974.
12. Merk de direkte verbinding op, die Van Oudshoorn tussen deze motieven legt door de letterlijke herhaling van 'Geen praatjes meer. Opschieten!', zowel gebruikt bij de kamerscène in hoofdstuk 4 (p. 257) als bij het ontwaren van Aries leraar Engels tijdens de wandeling met Marie doordestad in hoofdstuk 6 (p. 277).
13. Deze leraar heeft van Arie voor de volle klas gezegd 'dat hij behoorde tot dat soort jongens, van wie men al blij mocht wezen, wanneer men er later niets meer van hoorde...' (278). Vergelijk *Louteringen* bladzijde 171. Overigens komt het onbehagen tegenover leraren ook al naar voren

in hoofdstuk 2, in de 'deftige' instrumentwinkel. Tegen de verwachting van Arie in, is de winkel niet leeg. Getuige van de beschamende vraag naar kondooms is 'Een heer op jaren, *een leeraar kon het wezen* (...)' (227, kursivering van mij, JR).

14. Pierre H. Dubois: 'Van Oudshoorn, Emants en het pessimisme'. In: Tirade 1976, afl. 219/220. p. 598-606.
15. Ton Anbeek: *De naturalistische roman in Nederland.* Amsterdam 1982. p. 49-72.
16. De Moor, 1982.
17. Wam de Moor: 'J. van Oudshoorn'. In: *J. van Oudshoorn, Pinksteren.* Bulkboek nr. 81. z.j., z.p., p. 8.
18. De Moor, 1982. p. 443.
19. Willem Elsschot: Kaas. Amsterdam 1969. p. 11.
20. G.H. 's-Gravesande: 'J. van Oudshoorn'. In: *Sprekende schrijvers.* Den Haag, 1979. p. 103.
21. Citaat ontleend aan De Volkskrant 19-11-1982 ('Hermans over Van Oudshoorn').

[Vervolg Voor en tegen 3]

vervolg van pag. 36

wetenschap ophoudt. De wetenschap komt niet verder dan de reconstructie van de skeletten, van de gestolde, 'dode' tijd. Voor de dichter liggen de zaken anders. Hij kan met een beroep op de verbeelding de iguanodons wel weer aan het kriepen en knarsen krijgen en zo de 120 miljoen jaar overbruggen. In de slotafdeling keert de zoon dan ook terug om zich met jeugdig gemak van zijn levenwekkende taak te kwijten:

> Een jongen wil pistolen, messen, pijlen,
> een groot gevecht in kampen en in struiken.
> En dan de beesten, levend, buitenstappend.
> Stof en roepen, staren naar iets kleins,
> iets onbevattelijks, dat danst en schreeuwt
> en commandeert. En dan, de oude kreet
> van het herkennen. Vriendschap tussen koud
> en warm, de jongen die de beesten liefheeft,
> die ze bewondert en ze buitenlokt.

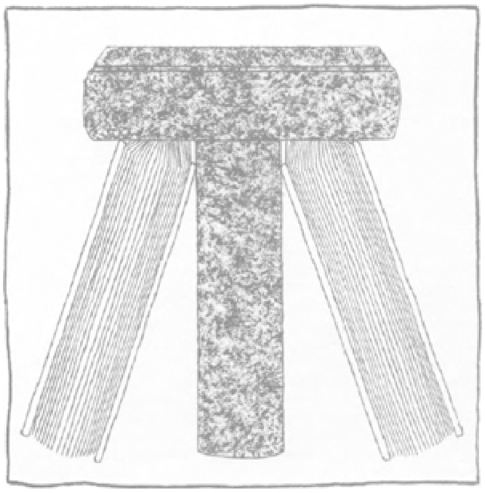
Jongens weten zelfs in de grote stad nog prairies te vinden waar zij indiaantje kunnen spelen, dus waarom zouden zij niet met een kudde dinosaurussen op stap kunnen gaan? Uiteindelijk zullen ook zij sterven, stelt Van Istendael in het relativerende slotgedicht, en zullen 'nieuwe mieren/hun gangen graven in nog volle schedels/en jongensdroompjes even in de lucht/ontsnappen en onmiddellijk verdwijnen', maar degene die die 'jongensdroompjes' te boek heeft gesteld, heeft zich wel even aan de tijdstroom ontworsteld.

Net als sommige schilderijen moet je *De iguanodons van Bernissart* op afstand beschouwen. Zitje er te dicht op dan zijn bepaalde partijen slechts klodders, vegen en strepen; opeens vallen je de soms te nonchalante verstechniek, de wat al te dik aangezette contrasten en de met een teerkwast aangebrachte beeldentaal negatief op. Maar doe een paar stappen terug en alles vloeit harmonieus ineen. Van Istendael is een dichter die iets te vertéllen heeft en hij doet dat, onbekommerd, barok en hartstochtelijk, in een gedicht dat het tegendeel is van bloedeloos. Dat is in een tijd dat de poëzie steeds vaker alleen nog over de poëzie zelf lijkt te gaan en achter haar eigen taligheid aanholt als een kat achter haar staart een aangename verandering van spijs. Leve Iguanodon.

Noten

Benno Barnard, *Klein Rozendaal. Gedichten*
Amsterdam 1983, De Arbeiderspers, 58 p., f24,50

Geert van Istendael, De *iguanodons van Bernissart*
Amsterdam 1983, De Arbeiderspers, 54 p., f24,50



Peter de Boer
Voor en tegen 3
Tijdzangen. Nieuwe poëzie van Benno Barnard en Geert van Istendael

De bundels *Klein Rozendaal* van Benno Barnard en De *iguanodons van Bernissart* van Geert van Istendael zagen op dezelfde tijd en plaats het levenslicht. Zij werden op vrijdag 18 november in boekhandel Landschap te Antwerpen door de dichters en hun uitgever aan familie, pers en publiek gepresenteerd.

De locatie - Antwerpen - had wel iets pikants. Afgaande op de toponiemen in de titels hadden het Gelderse dorpje Rozendaal en het Waalse mijndorp Bernissart als plaats van samenkomst meer voor de hand gelegen. Maar ach, de boekhandels aldaar zijn op dergelijke druk bezochte plechtigheden waarschijnlijk niet ingericht. Had de presentatie van beide bundels dan niet in Brussel kunnen plaatsvinden? Van Istendael is daar geboren en woont er nog steeds en Barnard, geboren in Amsterdam en opgegroeid in Rozendaal, is sinds hij zich er acht jaar geleden als zoveelste Nederlandse literator vestigde met geen duizend gevleugelde paarden meer uit de Belgische hoofdstad weg te krijgen. Maar ook Brussel viel wat de presentatie betreft buiten de prijzen, misschien wel omdat de in Amsterdam gevestigde uitgever van beide dichters daar weinig te zoeken had. Hoe het ook zij, de partijen troffen elkaar ten slotte in het vlak over de Nederlands-Belgische grens gelegen Antwerpen.

Tijdens de toespraken en zelfs toen de dichters uit eigen werk lazen was ik er met mijn hoofd niet helemaal bij. Bovengenoemde plaatsen en dorpen spookten maar door mijn hoofd; ik was in gedachten eigenlijk overal aanwezig behalve op de plaats waar ik mij daadwerkelijk bevond. Zo gebeurde het dat de bundels van Barnard en Van Istendael voor mij vanaf het eerste begin in het teken van de verplaatsing stonden. Het heeft zo moeten zijn, vermoed ik, want het toeval bracht mij aldus direct tot de thematische kern van hun poëzie: de verplaatsing in de tijd gekoppeld aan de verplaatsing in de ruimte.

Bernlef heeft in een van zijn poëziekritieken eens geschreven: ‘De tijd is eigenlijk het enige thema van de poëzie.’ Er is inderdaad nauwelijks een gedicht of enig ander kunstwerk op te noemen waarin de tijd, in het bijzonder het voorbijgaan van de tijd, geen enkele rol speelt. Nu is de tijd op zich zelf een ongrijpbaar iets, hij glipt ons telkens door de vingers. Het voorbijgaan van de tijd lezen wij aan andere zaken af: mensen die sterven, een huis dat verkrot, een Veluws bos dat onder een gestadige zure regen vergrijst. Ons tijdsbesef klampt zich voortdurend aan de materie vast: voorwerpen uit onze jeugd, ons ouderlijk huis, een schilderij enzovoort. Hoe bestendiger de materie, hoe liever het ons is, omdat het ons de illusie verschaft dat de tijd een halt toegeroepen kan worden.

Barnard en Van Istendael voeren ons naar plaatsen die een bepaalde tijd representeren. Bij Barnard is dat Rozendaal, waar hij zijn jeugd doorbracht en waaraan hij allerlei herinneringsbeelden bewaart die zich in zijn poëzie op een complexe manier met het hier en nu vermengen. Van Istendael gaat zo'n honderdtwintig miljoen jaar verder terug: zo oud namelijk zijn de negenentwintig skeletten van de iguanodons - een dinosaurussoort - die in 1878 uit een kolenmijn in Bernissart werden opgedolven en thans bewaard worden in het Museum voor Natuurwetenschappen in Brussel. Het doet er weinig toe dat Barnard slechts twintig en Van Istendael maar liefst honderdtwintig miljoen jaar overbrugt. Bij beiden draait het in eerste en laatste instantie om het ‘onding’ Tijd en de wens om het verleden

in de poëzie op locatie vast te leggen en nieuw leven in te blazen. Al in zijn eerste bundel, *Een engel van Rossetti* (1981), heeft Barnard zich tegen de teloorgang der dingen te weer gesteld. In veel gevallen deed hij dat volgens een beproefde methode: door te refereren aan de relatief duurzame kunstwerken uit het domein van de architectuur en de beeldende kunst. Zijn debuutbundel bevat talloze verwijzingen naar huizen en gebouwen en naar het werk van beeldhouwers en schilders als Rodin, Magritte en Rossetti. Wanneer hij zijn 'liefje' in verband brengt met de prachtige vrouwenportretten van Rossetti is dat niets meer of minder dan een gooi naar de eeuwigheid, wat overigens door de aanbedene zelf niet altijd begrepen hoeft te worden: 'Wat kijk je venijnig, madonna, zegt het zo weinig,/dat ik in een zomer vol rokken, verzaligd, gezucht/heb: je bent uit de school van Rossetti een engel?'

Barnard bekent zich in zijn eersteling op een voor onze tijd bijna schaamteloze wijze tot het estheticisme. Zinsdelen als: 'om mooi te zijn', 'Wonderschone courtisane' en 'Verblindend van schoonheid is dit ook' geven er de toon aan, samen met stijlbloempjes als 'een stoelendans zoentjes', 'kits wiegende halmen' en 'de muisgrijze lucht van sigaartjes'. Deze drang om te illumineren staat echter niet op zich zelf maar komt voort uit de overtuiging dat schoonheid - 'eternal beauty' - een buffer kan vormen tegen het verval. In het gedicht 'Tuin van Rodin' bijvoorbeeld werpt een luchter zo'n 'mooi licht' op de standbeelden dat ze een kort ogenblik onvatbaar lijken voor enig verval: 'nu regent geen regen/maar licht op de lijven, bekommert de tijd zich niet meer'. Je moet ervan houden natuurlijk maar ik ga eenvoudig voor 'het mooi' door de knieën wanneer ik zulke ragfijne taalbouwsels tegenkom als in 'Het huis':

> Stug huis, teerbeminde, wat gaf je ooit
> prijs aan geheimen, wat hield je op plekken,
> wat hield je in plinten verstopt of je
> Frans sprak, bourgeoise? je zuchtte van
>
> kleine formules, je moest met me praten,
> het dunne gelispel van ergens een afvoer,
> nog minder, miniemer het kleed dat zich
> fluisterend opricht, de tocht in vitrages.

Het kan zijn dat Barnard de sierlijke arabesken die hij met zo'n benijdenswaardig gemak weet aan te brengen is gaan wantrouwen, of dat hij vreesde dat door zijn fraaie dictie zijn eigenlijke thema - de teloorgang - buiten het beeld dreigde te raken, maar in elk geval is de poëtische glitter er in *Klein Rozendaal* een beetje af. De toon is ontegenzeglijk nuchterder, de inhoud beschouwender geworden. Zijn gedichten hebben daardoor aan de oppervlakte iets van hun beeldschone charme verloren, maar daar staat als grote winst tegenover dat Barnard zijn thematiek authentieker, natuurlijker en herkenbaarder voor het voetlicht weet te brengen dan voorheen.

Meer nog dan in *Een engel van Rossetti* is in *Klein Rozendaal* het dubbele kwatrijn favoriet: slechts drie van de tweeëndertig gedichten hebben een andere strofenbouw. Die betrekkelijk geringe omvang streeft Barnard bewust na, 'want,' aldus de flaptekst van zijn eerste bundel, 'lengte is verlies van kracht'. Alleen het essentiële komt aan bod. De openingszin van het eerste gedicht valt dan ook met de deur in huis: 'Mijn intrek nemend wil ik weg' - een gelukkige opmaat die de lezer direct al attendeert op de descrepantie tussen de plaats waar de dichter is en de plaats waar hij zou willen zijn. Deze poëzie is tegelijk middelpuntzoekend en middelpuntvlie-

dend: Rozendaal is de kern, waarnaar de dichter voortdurend op weg is, daaromheen ligt - men stelle het zich maar voor als een grote cirkel - het chaotische heden: de ommelanden waarnaar de dichter door de harde werkelijkheid verbannen is. Rozendaal is *Klein* Rozendaal geworden omdat het in de tijd gezien op grote afstand van het heden ligt ('klein' is natuurlijk ook een allusie op de in Rozendaal doorgebrachte kindertijd).

Meestal stelt Barnard het zo voor dat de jeugdindrukken in de droom geactiveerd worden. Het jeugdlandschap wordt aanwezig geschreven, maar meer dan een droomrealiteit kan het niet zijn. De twijfel aan de realiteitswaarde van de poëtische excursies klinkt in veel gedichten door: zij zijn 'echt en niet echt'. Elders heet het: 'Het is historisch/en niet waar. Het is zo, want ik droom het toch.' Historisch gezien en in de droom is het Rozendaalse verleden een realiteit, in het heden is het uiteraard non-existent en dus 'niet waar'. Het gedicht waaruit dit citaat afkomstig is eindigt daarom met de vraag: 'Wat betekent dit,/dat ik, volwassen en verbaasd, dwaas op de dorpel zit?' Het antwoord zou kunnen luiden: het betekent dat de macht der verbeelding groot genoeg is om ons naar onze jeugd te verplaatsen maar nooit zó groot dat we uit de huid van de volwassene kunnen kruipen. Er blijft een verschil tussen iktoen en ik-nu. Kan er over ik-toen wel in de eerste persoon enkelvoud gesproken worden? Barnard twijfelt-'In dubio of ik het ben' - en kiest soms voor de derde persoon:

Hier speelde ik, dit was een woud. Het hek, dat
park definieert, en mij nu buitenhoudt, is voor
volwassenen. De jongen in mij doet wat ik niet doe,
hij gaat naar binnen toe. Later wordt hij weer oud.

Ik-lyriek mag je dit niet noemen, al zijn de gedichten in deze bundel zonder uitzondering ik-gedichten. Wat Barnard hier aansnijdt ontstijgt het particuliere geval. De problematische identificatie met het kind dat wij waren is een universeel verschijnsel en een klassiek thema in de literatuur. Ook bij romanciers kom je het tegen. Vestdijk bijvoorbeeld stelt het in zijn autobiografische roman *Kind tussen vier vrouwen* zo: 'Ik ben in hem verdwenen. Ik,-of hij nu? Hij geeft antwoord, maar ik was het die naar zijn stem tastte, een stem, onvast van mijn angst. Of was het zijn angst, die me hierheen trok?' Meer vragen dan antwoorden dus, daarom schrijft men er ook telkens over.

De kindertijd is een tijd waarin het wonder regeert, ik zeg het Barnard graag na. Moeder was een vrouw die 'nog geheimen had', een zeemeermin uit een verhaal schokte nog het wereldbeeld en het zeil op de vloer werd in de fantasie probleemloos tot iets minder laag-bij-de-gronds opgeknapt: 'Over mijn schouder, in een boek, zie ik plaatjes/uit mijn jeugd. Droom ik dezelfde droom, en zal/linoleum, als toentertijd, veranderen in bergkristal?' Het ontwaken geldt in de poëzie als spelbederf: 'Tot aan de blauwe einder/reikt mijn droom, waaruit ik rechtop wakker schrik.' Het toverrijk kan het daglicht niet velen. Ook het volgende gedicht eindigt als de dag begint; ik beschouw het vanwege de nergens uitgesproken maar overal voelbare melancholie als een van de mooiste gedichten uit de hele bundel:

Het huis, veranderd van formaat, betreed ik weer. Ik
vind, via een deur die niet bestaat, de tuin, en,
achterin, mijn moeders zitje, dat niet roest. Is het nog
identiek? Ja, denkelijk. Het is of ze er zitten moest.

Ze is er niet. De stoel torst vlinderlicht absent
gewicht, het tafelblad komt tot mijn knie. Ik

draag, merk ik, haar jas. De zomen zijn te kort. Wie
fatsoeneert het gras, denk ik, net als ik wakker word.

Bij het woord 'denkelijk' (rgl. 4) zie ik sommige lezers het voorhoofd fronsen: het vloekt een beetje met een poëtisch sfeerbeeld als 'vlinderlicht absent gewicht' immers. Dat weet Barnard natuurlijk ook en dat moet ons extra opmerkzaam maken. Door de hele bundel heen legt hij een grote belangstelling voor zijn eigen denkoperaties aan de dag: 'Ik denk', 'denk ik', 'in de geest zoek jij je rot', 'het net opnemen in mijn brein', 'het hoofd waar dit in speelt' etcetera. Daarbij heeft hij niet zozeer het denken in engere zin op het oog, maar een scala van geestelijke activiteiten die alle betrokken zijn op pre-logische bewustzijnslagen: mijmeren, dromen, dagdromen, fantaseren en wat dies meer zij. De diepere zin van al dit gemijmer onthult hij in het aan Wallace Stevens ontleende motto voorin de bundel: 'I was the world in which I walked, and what I saw/Or heard or felt came not but from myself;/And there I found myself more truly and more strange.' Binnen- en buitenwereld grijpen in elkaar, sterker: de buitenwereld bestaat niet buiten de dichter om. Dit is je reinste solipsisme (*solus ipse:* alleen ik): de wereld bestaat slechts in en dank zij ons brein. In deze extreem idealistische opvatting is het begrip 'buitenwereld' een *contradictio in terminis:* alles is innerlijk, is binnenwereld. Vandaar Barnards nadrukkelijke verwijzing naar 'het hoofd waar dit in speelt'. Het aantrekkelijke van deze visie is dat de dichter, die de wereld eigenlijk zelf creëert, uit de realiteit meer kan halen dan er in zit ('more truly and more strange'). Hij is degene die alle touwtjes in handen houdt. Wanneer Barnard een herinnering aan zijn moeder ter sprake brengt, geeft hij die niet sec, maar in een gemanipuleerde vorm: 'Ze komt, *in mijn scenario*, de hoek om lopen' (cursivering van mij, PdB). Ook de zin: 'ik droom dat mijn geschiedenis veranderd is' vooronderstelt een solipsistische 'almacht' (nou ja, het is maar poëzie, dus bij wijze van schrijven allemaal).

Gaandeweg treedt er een verschuiving op in de thematiek. De tijd krijgt steeds minder, de verbeelding steeds meer aandacht. De gedichten uit de tweede afdeling zijn dan ook niet in het verleden maar in het heden gesitueerd. Ook het heden dient in de poëzie vastgelegd om het voor het teloorgaan te behoeden en waar mogelijk te verfraaien. Het daartoe aangewende toverstafje is opnieuw: de dichterlijke fantasie. De acht liefdesgedichten in de cyclus 'Zij en ik' maken op mij de meeste indruk. Ze zijn speels, de toon ervan is tegelijkertijd nuchter en gevoelig en de inhoud op een net niet te confidentiële wijze intiem (maar op dit punt moet Barnard toch uitkijken; in deze cyclus is het goed gegaan, maar één stap verder en je hebt een sentimentele goulasj). Barnard heeft vooral oog voor amoureuze details, zijn commentaar daarop verwoordt hij soms in een apert ónamoureus idioom wat een heel bijzonder effect heeft. Kleedt de geliefde zich aan dan heet het: 'Aandoen wat staat en dat/vermommen. Van elke jurk is zij het resultaat.' Haar getob voor de klerenkast wordt: 'Zij diept details op uit de kast, studeert/op panties.' Ironieën sentiment zijn voorbeeldig in evenwicht in het volgende gedicht:

Haar vingertoppen leggen, secuur, licht,
goed, de nadruk waar die liggen moet
op haar gezicht. Om daardoor te verschijnen
brengt ze een masker aan, meer ouderdom.

Twintig, nog niet helemaal. Ze kiest een
kissproof voor haar lippen. Doen? dubt ze. Ja.
Ze tuit haar mond, sommeert bewondering. Ik hoef
het niet te denken en denk het juist daarom.

Een gedicht als dit is het resultaat van - ik kan het niet anders formuleren - een berekende onbevangenheid. Barnard lijkt mij iemand die met wijdopen ogen en een notitieboekje in de hand door zijn eigen dromen waart om er het wonder te betrappen:

‘Daar heerst de duisternis van wakkerzijn./Hierbinnen grijpt, onder de peer, het wonder plaats,/als je, in slaap gesust, je vondsten naast.’ Die vondsten zijn soms werkelijk droomvondsten. Allemaal naar bed dus, 40 Watt peertje in de lamp en lézen die bundel.

Louter formeel beschouwd vormt Geert van Istendaels bundel De *iguanodons van Bernissart* een schreeuwend contrast met *Klein Rozendaal* van Barnard. De *iguanodons van Bernissart* is een episch gedicht. De negenendertig afzonderlijk genummerde en in lengtesterk variërende gedichten vormen één min of meer doorlopend geheel, wat de dichter met de ondertitel *Een Belgisch gedicht* nog eens extra onderstreept. Doen Barnards gedichten denken aan een verzameling minutieus gepenseelde, in zachte tinten uitgevoerde middeleeuwse miniaturen, Van Istendaels poëzie roept met één machtige haal de spectaculaire omvang, perspectivische hoogstandjes en felle kleurschakering van een renaissancistisch historiestuk in ons op.

Van Istendaels hoogst curieuze gedicht heeft mij zeker bij eerste lezing sterk getroffen. Later, toen de verrassing er een beetje af was, verloor het iets van zijn glans, maar ik neem ook nu nog mijn denkbeeldige hoed af voor de intrinsieke kwaliteiten ervan. Ik denk dat het in eerste instantie vooral de cadans was die mij onmiddellijk voor dit gedicht innam. Het stuwende ritme van breed meanderende volzinnen en het staccatospel van vinnige eenwoordzinnetjes wisselen elkaar regelmatig af en zijn, in die combinatie juist, een lust voor het oor. Van Istendaels taalgebruik krijgt er een uitgesproken soepel, lenig en dynamisch karakter door. De suggestieve herhalingen en opsommingen en de subtiele handeling van het half- en kwartrijm voegen het hunne aan Van Istendaels in zijn soort voorbeeldige taalplastiek toe. In syntactisch opzicht zit dit gedicht wellicht wat al te gemakkelijk en prozaïsch in elkaar, maar dank zij de ritmische en melodische kwaliteiten wordt het toch nergens vlak. Bovendien zorgt ook het barokke idioom voor de nodige levendigheid:

Maakt dat geluid, zo'n dinosauriër?
Die vogelhagedissen, riepen die?
Of was hun enige geluid een hijgen,
het kriepen van een adem, het geknars
van botte tanden, het schuren van een lange
staart langs onvoorstelbaar sterke flanken?

Zulk kriepen en knarsen zou in een ander gedicht ongetwijfeld storen; zo hoor je het alleen maar in het land van Rubens, niet waar? Maar in deze prehistorische context is die overdaad wel op zijn plaats.

Meer nog dan Barnard hecht Van Istendael grote waarde aan de fantasierijke visie van het kind, voor wie de wonderen de wereld nog niet uit zijn. Van Istendael keert niet terug naar zijn eigen jeugd, maar observeert zijn zoon en tracht zijn omgeving door diens ogen te bezien. (De opdracht voorin de bundel luidt dan ook: ‘Voor mijn zoon Kor’.) Die kinderlijke optiek wordt al in het eerste gedicht geïntroduceerd: ‘De jongen leidt de man naar eerbied en naar stilte./De zoon leert vader hoe hij wezen moet,/verwonderd, sprakeloos, verrukt,/de zoon leert vader hoe hij zijn moet: klein.’

Vader en zoon, ‘de kleinejongen en de grote jongen’, bezoeken regelmatig een Brussels museum waar de skeletten van negenentwintig iguanodons tentoongesteld staan. De dichter wordt gefascineerd door de ouderdom van de beesten (‘beesten die de tijd zijn, ouder dan wat dan ook’), die hem inspireren tot een ‘tijdzang (...), een lied van eeuwen’. De zoon krijgt heel nadrukkelijk de middelaarsrol toebedeeld: ‘Hij heeft mijn hand in zijn handje genomen/en heeft me meegetrokken.’ Eigenlijk staat het gedicht van meet af aan in een mythologisch kader; het handelt over de oertijd: ‘Van sprake zijn van iets was nog geen sprake./Nergens een mens. Wel hitte, varens, beesten.’ De suppoosten van het museum krijgen iets van goden: ‘Daar waken grijze mannen over beesten./Ze weten, wij zijn meesters van de beesten./Suppoosten zijn onzichtbaar sterk en zwijgen.’

Op zich is het een wonder dat de hondertwintig miljoen jaar oude geraamtes in onze tijd te bezichtigen zijn, maar het wonder is Van Istendael nog niet groot genoeg. Hij wil meer, hij wil de oorspronkelijke, levende werkelijkheid van de prehistorie herstellen. Voor het zoontje ligt hier geen enkel probleem, in diens verbeelding zijn de beesten al levend:

En in verheven staat kan deze jongen
zijn arm vertrouwelijk leggen om de reuze
ranke nek van vriend iguanodon

en in zijn oren wind en regen fluisteren.
Hij spreekt het beest verleidelijk van varens,
moerassen, koude zon, verdwenen damp.
De jongen blaast de kleine hersens helder,
de jongen blaast het beest aeonen in.

De dichter echter gaat dit vooralsnog niet gemakkelijk af, hij staat buiten het verbond van 'de jongens en de beesten'. Hij ziet slechts de met bruine schellak-gom ingewreven knoken achter glas, die door de biologen met bewonderenswaardige precisie tot complete skeletten zijn omgebouwd: 'De tempel van de bruine reconstructie,/de broeikas van de harde hypothese.' En toch, gaandeweg krijgt de stille optocht der skeletten in hun glazen knekelhuizen ook voor hem meer contour. Hij begint de dinosaurussen en hun wereld in te kleuren, eerst vragenderwijs:

Is het beest groen? Of bruin? Of grijsachtig?
Of zwart misschien? En glimt het? Heeft het schubben?
Is zijn vel naadloos? Is het rimpelig
of glad? Of heeft het bulten, holten, puisten
op buik en flanken, staart en nek, littekens?

dan stellenderwijs:

Water. Hitte. Modder. Lucht. Voedzame
bomen, varens. Het torenen van groepen.
Rukken. Plonzen. Stampen. Vechten. Snuiven. (...)
(...)
Het plonzen van iguanodons in stoeten,
opgericht, de scherpe duim omhoog,
de lompe achterpoten in de modder.

Ongeveer halverwege neemt het gedicht een wending: vader, zoon en het museum verdwijnen naar de achtergrond en de dichter zoomt in op de vondst zelf, op de ontdekking van de skeletten door de mijnwerkers van Bernissart en de reconstructie ervan door geleerden in het laatste kwart van de negentiende eeuw. Afdeling 5, 'Lof van België', is een komisch intermezzo: 'Waar helpen arbeiders geleerden?/Waar delft men zuivere wetenschap?/Waar groeit de mensheid, bloeit een schoner landje?/Waar leven rijk en arm in harmonie?' Het triomfante antwoord luidt: 'In Belgenland, zo klein, maar toch zo dapper,/dààr baant de toekomst stralend zich een weg!' En waarom dan wel? Omdat in België de iguanodons zijn opgedolven die de mens confronteerden met 'het raadsel tijd'.

Het aardige is dat Van Istendael zijn thema ongeschonden langs dit groteske tussenstation weet te loodsen. Ondanks het gepalaver over Belgenland (zo wordt bijvoorbeeld en passant Parijs geridiculiseerd dat niet, zoals Brussel dank zij de iguanodons, 'paleontologisch groot' mag heten) blijft het aan iguanodon gekoppelde thema tijd de inhoud van het gedicht bepalen. Met een spotlach om de lippen brengt de dichter hulde aan de paleontologen die de reconstructie voor hun rekening namen ('Dank zij het delven van de noeste Belgen/is er vooruitgang, gloort de wetenschap'), maar tegelijk ontmaskert hij deze wetenschappelijke topprestatie als een nauwelijks serieus te nemen bijdrage aan de oplossing van het raadsel tijd. De tijd, de iguanodons en hun oerwereld, onttrekken zich aan het verstand: 'verstand, dat tóch doorgronden wil, bevatten,/verklaren nastreeft, doch dat slechts de resten/in hypothetische geraamten vat.'

In de zesde afdeling schudt Van Istendael ons tijdsbesef duchtig door elkaar. Hij beschrijft hoe de oeroude beenderen naar Brussel - 'de jonge stad'! - vervoerd werden en in een kapel werden opgeslagen:

De bogen van het kerkje zijn zeer oud,

vijfhonderd jaar zijn deze smalle bogen.
Ze buigen over beenderen van beesten,
tweehonderdveertigduizend keren ouder.
Dus, honderdtwintig miljoen jaar geleden
stierven zij, voor of na Christus, ach,
zoveel belang heeft Christus ook weer niet.

Tweeduizend jaar christendom is slechts een miniem gebeuren in de tijd. Ook de eeuwenoude kapel is toch zó oud nog niet: 'het arduin is jonger dan de beesten en pas gisteren,/toen zij nog niet bestonden, werd het kapel.' Voor de geleerden was de geslaagde reconstructie van de skeletten een glorieus hoogtepunt in de wetenschap. Zij hebben alles 'negentiende-eeuws nauwkeurig in elkaar gepast' en dusdoende 'nieuwe tijd ontdekt'. Maar de dichter noemt het snerend 'rationele tijd'. De skeletten zijn niet meer dan een 'vermoeden (...) van wat geweest kon zijn'; huid- en vleesloos staan zij daar: 'Karkassen die weer opstaan, schrijden,/op een drafje lopen. Maar ze staan stil.' Welbeschouwd ligt de verhouding tussen wetenschap en poëzie zo dat de poëzie precies dààr begint waar de

vervolg op pag. 33

Rob Molin
Nacht op Terschelling

Door de bomen tekende de strakke achtergevel van de kliniek zich vaag af. David schatte de afstand waarover het terrein en de bebouwing daarop zich uitstrekte. De lengte van de oprijlaan, tussen Schijndelseweg en de boogvormige ingang, bepaalde hij op 250 meter, de diepte van de kliniek op 100. Daarachter lag het voetbalveld, door de bomen zag hij het doel waarin hij afgelopen woensdag tijdens de sportbeoefening de bal langs de keeper had geschoten. Het kleine bos achter het veld was zeker 150 meter, de vijver dààrachter, die hij zoëven via het smalle bruggetje overgestoken was, bezat de afmeting van een zwembad. David keek naar de afrastering waarlangs koeien zich traag voortbewogen. Zou hij enkele stappen zetten, dan zou hij de dieren kunnen aanraken. Zou hij zich in het weiland begeven, dan lag de vrijheid voor hem. Tot aan de horizon velden. Kort na de opname wandelde hij er onwennig met een groep medebewoners naar een manege. Vanaf een tribune volgden zij hoe kinderen leerden paardrijden. Hij dacht eraan als aan een droom, hij hoorde de schrille stem van de lerares in het midden van de piste, af en toe zwaaide zij met een zweep. Er was nog iets die middag. In de velden bleef hij achter om de rijpe maïskolven te betasten, er enige korrels uit te halen, ze tussen zijn tanden fijn te malen. Hoeveel seizoenen was het niet geleden dat hij in oktober de stad achter zich had gelaten? Het leek erop dat de herfst hem gevangen had gehouden alsof de triestheid ervan geen keerzijde kende. Het spitse torentje van de kliniek was steeds dichterbij gekomen.

‘Er hebben ooit priesters gewoond,’ zei iemand uit het gezelschap, maar zeker wist hij het niet. Een groot seminarie, dacht David, of een jezuïetenklooster, de gebrandschilderde ramen tonen afbeeldingen van geleerden en dichters zoals Erasmus, Vondel en Catullus.

Het was nu omstreeks acht uur, de derde zondag hier lag voor hem. Nog twee weken, dan mocht hij, voor een weekend, naar huis. Ondanks de librium die hij 's ochtends innam, trilden zijn handen nog, was hij onrustig. Toch was zijn toestand verbeterd want het licht tussen de bladeren van de kastanjebomen bij de vijver viel niet meer martelend op zijn netvlies, hij zag geen vreemde beelden meer in de schaduwen buiten of in de schemerige ruimten binnen.

Dr. Liebergen was een man met rustige gebaren en met iets dwingends in zijn stem. Hij begeleidde de groep bewoners waarvan David deel uitmaakte. ‘Je zult terugkeren in deze wereld,’ had hij tegen David gezegd, de wereld waarvan hij toen slechts het geelbruine water van de vijver waarnam, de jonge voorns die zich aan de rand ophielden. Kringen vloeiden er uit in lichte golvingen en gingen verloren onderde laaghangende takken bij de oever aan de overkant.

Zoals elke zondag zou er nu in de bar ontbeten worden. Er zou rozijnenbrood zijn en wittebrood. Een verpleegster zou aan de korte zijde van de bar gesprekken gaande houden.

Nadat David het voetbalveld was overgestoken zag hij achter de ramen enige mannen, koffie drinkend. Links het lokaal waar op dinsdagmiddag getekend en geschilderd werd. Op de immense tafel stonden, omgekeerd, de in allerlei kleuren geverfde stoelen. Hij herinnerde zich zijn eerste dag in de kliniek, hij boog zich toen 's middags over tekenpapier en probeerde het gezicht van Yvonne te tekenen. Koerheuvel, een oudere collega, had hem hierheen gereden in Davids Peugeot 304, was teruggereisd met de trein. Een arts had hem onderzocht, vastgesteld dat zijn lever weinig geleden had. Hij schreef hem dyta urese, strychnine en librium voor. En ook een vloeistof die hij in de schaamstreek diende aan te brengen.

David opende het raam van de slaapkamer, het voetbalveld en het kleine bos strekten zich beneden uit. Hij zag dat Theo zijn bed verlaten had, deze avond zouden ze weer met z'n vieren zijn, dan zouden Jacob en Harrie terugkomen, hun gesar zou weer beginnen. Vorige week had Theo bijna zijn benen gebroken toen hij uitgleed over een stuk zeep.

Aan de wanden hingen raadselachtige tekeningen in kleurkrijt en een schildering van een kale tak waarop de kleinste details waren weergegeven. David las eronder de initialen P.C. en de datering 23-12-'81. Kort voor Kerstmis vorig jaar moest een vorige bewoner dit vervaardigd hebben. Zou hij erg triest geweest zijn toen? Zou hij verlangd hebben naar het schijnsel van kaarsen in de avond? David stak zijn eerste sigaret op, staarde naar buiten. Op het voetbalveld schaarden kraaien zich rond het brood dat uit het raam van de bar was gegooid. Deze vogels brachten hem een gevoel van rust, ze boeiden hem, méér nog dan wanneer hij ze waarnam achter het glas van het klaslokaal, terwijl zijn leerlingen in hun schrift een opdracht maakten. Tussen de bomen van het park dat aan de school grensde, ledigde de conciërge een mand met weggegooide boterhammen, dàn keken de leerlingen even op. David dacht aan de jeneverfles die hij achter in zijn lokaal had weggeborgen; de rector betrapte hem en stuurde hem weg op een dag dat een hittegolf een aanvang nam. Dat was in de tijd dat Yvonne hem al geruime tijd verlaten had. Hij kon zich niet voorstellen dat het zomer was geweest, hij herinnerde zich slechts de slapeloze nachten, zijn autotocht naar de Ardennen waar hij zijn intrek had genomen in de buurt van Bressoux in een klein hotel, zijn wandeling door de bossen en de middag dat hij ontwaakte in een ziekenhuis. Hij herstelde er van het syndroom van Korsakow, dagenlang had hij geleefd buiten tijd en plaats.

'Over een half jaar ben je weer de oude,' had Koerheuvel gezegd.

Het voetbalveld was leeg. In de bomen verderop vertoonden slechts enige fragmenten een geelbruine kleur, maar aan de stammen had hij deze ochtend zwammen gezien en aan boomstronken tientallen kleine paddestoelen.

David at het laatste brood. Hij keek de verpleegster zó lang aan tot zij haar ogen neersloeg. Zij deed hem denken aan de hoer die hij, kort na Yvonne's vertrek, bezocht had. Hij herinnerde zich het schaarse licht dat tussen de dichtgeschoven gordijnen viel en het moment dat hij met Yvonne wilde beleven.

Enige dagen na zijn opname ontving hij het bericht van de dood van Yvonne's vader. Dr. Liebergen verbood hem de begrafenis bij te wonen. David stelde zich voor dat zij in de nabijheid van haar moeder was, dat ze een zwarte jurk aantrok op de slaapkamer waar haar vader gestorven was. Ze reikte haar moeder een zwarte sluier aan, hielp haar met het draperen van het kledingstuk. Daarna deed ze een pas achteruit en nam haar moeder in ogenschouw. Beiden vonden het niet onprettig om bedroefd te zijn. In de kerk bewogen zij zich over het middenpad, het condoleren hadden zij zich bespaard. Zij voelden zich als hoofdrolspeelsters in een tragedie. Over de wangen van Yvonne liepen tranen, even boog zij zich naar haar moeder van wie het niet waarneembaar was of ze huilde.

Elke zomer bracht hij met Yvonne de vakantie in de Ardennen door. Was het daarom dat hij er onlangs heengereden was? Yvonne hield niet van de zee. Het weekend na haar vertrek begaf hij zich op weg naar Texel, het was april, op het eiland bevonden zich weinig toeristen. Vóór de Slufter betrad hij ondanks het verbod het duingebied, door een sterk geglooid terrein aanvaardde hij de terugtocht naar het pension in De Cocksdorp. De schelpen die hij had opgeraapt, wierp hij terug op het strand. De schimmen van schepen en de horizon op het eiland lagen onmetelijk ver uit elkaar. Hij gebruikte tofranil om zijn melancholie te onderdrukken, hij moest voorzichtig zijn met alcohol. Anti-depressiva misten nu hun uitwerking op hem. Het regende zachtjes evenals tijdens de korte overtocht over het Marsdiep en de rit over het westelijk deel van het eiland, af en toe liet hij de ruitenwissers in werking treden,

hij speurde naar vogels die zich in het landschap moesten ophouden. - Hij stelde zich voor dat hij met Yvonne

naar het strand zou gaan. Alleen zou hij wandelen tussen de vloedlijn en de duinen. Onwillig zou zij achtergebleven zijn in een duinpan, dulden dat hij langs de zee liep.

‘Waarom ben je zo lang weggebleven?’ zou zij vragen. En hij zou antwoorden dat hij in de Slufter naar de vogels had gekeken, de wind zou zijn adem voordurend ontdoen van geuren.

Dr. Liebergen had hem aangemoedigd de drang naar vrijheid niet af te sluiten. Het gezicht van Yvonne had hij niet meer getekend, wèl de golven van de zee en daarboven een kleine, okergele zon. Een ochtend vormden de groepsleden een hechte kring om David, met alle kracht die in zijn lichaam school, vocht hij voor zijn bevrijding. Hij was er trots op dat hij tussen de twee sterksten heengebroken was.

Theo nodigde hem uit om te biljarten. De bewoners lazen de zaterdagkranten. Onder de koperen lampekappen hing sigarettenrook. Buiten zag David de bomen, hij dacht aan de oppervlakte waartoe de wereld hier verengd was, de oppervlakte die hij deze ochtend had willen bepalen alsof hij daarmee greep had willen krijgen op die tot een verbanningsoord gereduceerde wereld. Ook dacht hij aan de klas, zijn plaats naast de lessenaar bij het raam, de kraaien in het park, soms meeuwen. Binnen kinderen, gebogen over een boek, wachtend op het tijdstip dat de les eindigde. - Hij wist niet of hij daarheen wilde terugkeren.

Uit de eetzaal klonk het geluid van porselein, Theo plaatste de biljartstok tegen de muur.

David passeerde de portiersloge en duwde de deur die aanstond, open, voelde de warmte van de oktoberzon. Ook hier was een vijver, maar kleiner, hij lag dichter bij het gebouw dan bij de Schijndelseweg. Op de bank bij het water hoorde hij het doordringende, storende geluid van eenden. Een bewoner maakte zijn visgerei in orde. In de conversatiezaal wachtte men nu op het bezoek dat zich er onwennig zou ophouden, het zou twijfelen aan het bestaansrecht van verslavingsklinieken. David zag over de oprijlaan een auto rijden, hij kwam tot stilstand naast zijn Peugeot waarvan de roestplekken groter waren geworden, de kleur ervan donkerder.

Deze zondag voltrok zich zonder dat hij er deel aan had zoals de zondagen dat hij, lang geleden, met zijn ouders over de dijk naar Heugem liep, een dorp op een steenworp afstand van Maastricht. Hij herinnerde zich de nieuwbouwwijk aan de rand van de stad die rond het vooroorlogse huis waar hij woonde, verrees. Er ontstond een nieuwe parochie, maar zijn ouders bleven de mis bijwonen in Heugem waar oom Mathias koster was. Achter de dijk lag een boomgaard die 's winters onder water stond en waar geschaatst werd, 's zomers droegen de bomen peren die de eigenaar nooit plukte. Elke zondag, op weg naar de kerk, schaatsten of voetbalden kinderen achter de dijk, maar hij durfde zich niet te verzetten tegen de komst van de uren waarin hij de avond afwachten moest. Na de mis troffen ze oom Mathias aan onder de console met een Mariabeeldje waarvoor in een rood glaasje een vlammetje flakkerde, uit de radio klonk de stem van Bing Crosby.

Het portaal van de Heugemse kerk verscheen steeds in dromen. Hij wachtte er op het openen van de deur. Binnen deed het veelkleurig glas-in-lood het daglicht getemperd binnenvallen. Hier schemerde het eeuwig. Bij de biechtstoelen rook hij de geur van angst en pijn.

De parkeerplaats bood geen ruimte meer, door de boogvormige poort ging het bezoek binnen. Koerheuvel drukte hem de hand.

‘Zo'n lange reis ondernomen en dan nog wel op zondag,’ zei David. Even voelde hij zich schuldig.

‘Je ogen zijn helder,’ zei Koerheuvel, ‘man, wat heb jij er uit gezien.’ Hij informeerde naar de wijze waarop de therapie in haar werk ging.

‘In de groep moet je eerlijk zijn, zelfs een halve waarheid is een leugen.’

David dacht aan het bordeel dat hij in Den Helder bezocht had, de lucht boven de stad waarin hij de sterrenbeelden probeerde te benoemen, het verlangen in die eindeloze verte met Yvonne verenigd te worden. Een negerin leidde hem naar een schemerige ruimte, zij maakte hem angstig. ‘Tu n'as pas faire l'amour avec les noires?’ vroeg zij. Hij voelde de hitte van Mozambique op haar huid. ‘Ben jij al over de brug gekomen?’ vroeg Koerheuvel. David glimlachte en keek naar zijn handen die een plaats zochten op de houten bank.

‘Op school gaat alles zijn gewone gang, je lessen worden uitstekend gegeven, heb ik de indruk.’ De zekerheid waarmee deze oudere collega sprak, de strakke regelmaat die hij zichzelf oplegde, David benijdde hem erom. Op vrijdagavond bereidde hij de lessen voor de volgende week voor, handelde hij zijn correctie af. Elk uur van de dag ervoer hij de zekerheid van wat volgde.

Ze wandelden rond het gebouw waarin zich niemand leek op te houden. David zou het onaangenaam vinden als Koerheuvel straks zou wegrijden. ‘Dat eerste weekend,’ zei hij, ‘blijf dan niet alleen, mijn vrouw en ik rekenen op je.’ In de vijver achter de kliniek werd druk gevist, bezoekers slenterden langs het water, minder onwennig dan binnen gedroegen zij zich. Koerheuvel zoog zijn longen vol met boslucht.

‘De herfst,’ zei hij. De zondagmiddag gleed langs hen heen. Koerheuvel belde voor een taxi om zich naar het station te laten vervoeren. Sinds hij zijn vader bij een auto-ongeluk verloren had durfde hij niet meer alleen in een auto te rijden. Tussen de bomen was het al avond, in de conversatiezaal waren de lampen ontstoken.

De leegte verdween, de leegte van zondagmiddag. Jacob was naar het graf van zijn moeder geweest, had bijna naar de fles gegrepen, maar nu kon hem niets meer gebeuren. Toen Harrie zijn intrede deed waren de vier mannen verenigd, vijf jaar was hij verslaafd geweest aan heroïne, geld verschafte hij zich door brutale inbraken zoals met een auto de etalages van een juwelier binnenrijden.

De zondagochtend in het huis van Koerheuvel hoorde hij pianomuziek die van zolder leek te komen.

‘Laura bereidt een concert voor,’ zei mevrouw Koerheuvel. ‘Ze speelt wel zes uur per dag.’ Om elf uur was er koffie. De klanken boven hem stierven weg. Hij zag Laura, gaf haar een hand, zij zocht de blik van haar moeder.

‘U speelde Chopin,’ zei David, ‘ik herken hem uit duizenden.’ Laura glimlachte en bracht haar hoofd naar achteren alsof zij los wilde raken van de houding die zij aan de piano had ingenomen. David dacht aan een warme zomermiddag aan zee, de ondergaande zon, de kleuren aan de horizon.

In zijn studeerkamer begon Koerheuvel over zijn plan de geschiedenis van de Arbeiders Jeugd Centrale te beschrijven.

‘Ik heb met mijn vrouw nog op de Paasheuvel gedanst,’ zei hij. In zijn jeugd had hij Slauerhoff gelezen. Dichterbij dan deze ochtend waren de pianoklanken, maar nu kon David de componist niet thuisbrengen.

Koerheuvel nam in de gang afscheid en drukte hem op het hart voorzichtig te rijden.

‘Ik verwacht je op het concert van onze dochter,’ zei hij, ‘ik schrijf je nog.’ Het regende, de gele straatverlichting weerspiegelde zonderling in het wegdek. De bomen demonstreerden de overgang van herfst naar winter.

Een ijzige kou, december. De winter had definitief zijn intrede gedaan. Nauwelijks kon vanwege de immens hoge vertrekken de kliniek verwarmd worden. Nog vóór Kerstmis overhandigde Dr. Liebergen aan David de ontslagbrief.

Het duurde zeker twee kilometer voor het torentje van het gebouw voorgoed achter hem wegzakte. Het was nu kerstvakantie, in januari zou hij zijn werkzaamheden hervatten.

De zaterdagmiddag vóór Kerstmis dwaalde hij door de stad. Hij keek er naar de talloze torens die hij als minder beklemmend ervoer dan voorheen. In De Tribune trof hij collega's aan in een staat van opgetogenheid zoals die leraren in vakanties beheersen, wetend dat er nog veel vrije dagen volgen. Bij de schouwburg zag hij de aankondiging van het concert, in de benedenzaal waren Koerheuvel en zijn vrouw. David zei dat hij zich goed voelde, dat hij naar school zou gaan, zou denken dat de leerlingen vermoedden dat hij gewoon ziek was geweest.

Na de lessen zou hij in het huis waar hij met Yvonne vier jaar geleefd had, een aanvaardbare leegte vinden, de achtertuin zou hem bewust maken van de schoonheid van de winter. - In de kliniek had hij nog een brief van Koerheuvel ontvangen waarin deze hem eraan herinnerde dat Laura de zaterdag vóór Kerstmis zou optreden, dat zij daarna naar Italië ging, naar Siena waar zij afgelopen zomer op het Piazza del Campo de paardenrennen had bijgewoond, een cursus had gevolgd aan

de universiteit, voor het eerst een boek in het Italiaans had gelezen.

David vertrok, de dag na Kerstmis, naar Terschelling. Het zomerhuis ‘Zeewinde’ dat eigenlijk bestemd was voor acht personen, maakte deel uit van een vakantiekolonie waar, voor zover hij kon constateren, zich niemand ophield.

In de verte verrees de kerktoren van Midsland. Zover als zijn oog reikte strekte het duinlandschap zich uit. De smalle weg waarover sporadisch een auto zijn weg baande, verdeelde het landschap. Alles was er geordend, als in een kijkdoos. Hij opende het deurtje aan de zijkant van de gashaard en deed paarsrode vlammen omhoog kruipen. In het portaal van dit zomerhuis lag een matras die eigenlijk, boven, op een bed behoorde. Ook deze nacht zou hij slapen vóór de haard. De wijzers van de klok boven de schoorsteen wezen half vijf aan. Het leek lang geleden dat hij langs de zee wandelde en dat terwijl hij zich pas losgemaakt had van de wind die hem soms in zijn gezicht sneed. Het licht van de vuurtoren van West-Terschelling viel al vaag op de muur. De vuurtoren was het eerste bouwwerk dat hij waarnam vanaf de zee, op weg naar het eiland terwijl hij aan dek was. In zijn vingers die de railing omklemd hielden, drong de kou door. Boven het eiland hingen donkere wolken. Achter de boot lag de zee vredig alsof nooit een schip haar doorkliefd had. In de late middag waren de wolken weggedreven. David haastte zich naar de zee, hij betrad het duingebied met sterke hoogteverschillen, speurde naar schepen. De zee was onrustig.

De dagen leken sterk op elkaar, als de golven van de zee, als de dagen op het vasteland, maar hij wilde het leven niet verengen tot een schouwspel. - Hij ontstak een schemerlamp, het licht van de vuurtoren was nog waarneembaar. De duinen verloren langzaam hun contouren. Hij dacht aan de rietvelden die in de schemering zacht golvend bewogen, aan de vogels, hij ervoer de omslotenheid door de zee. Ook dacht hij aan Laura, hoe zij een glas met chianti zou vullen, het in de palm van haar hand zou houden.

De duisternis omsloot hem, al werd zij telkens opengescheurd door het licht van de vuurtoren. Hij liep naar het raam en legde zijn hand op het kozijn. Een heldere nacht die het heelal verkleinde tot een kamer. Hij kon zich niet voorstellen dat hij in deze wereld verlangd had naar dronkenschap. De stilte in dit zomerhuis deed hem denken aan die in het leslokaal wanneer hij er na het laatste lesuur achterbleef, aan de blijdschap over de vrije uren in het verschiet. Hij zorgde ervoor dat hij de conciërge ontliep die hier rond zou speuren, dat de lege jeneverfles spoedig in zijn tas verdween. In de binnenstad stelde David het moment dat hij de leegte in zijn huis moest ervaren zo lang mogelijk uit, het moment dat hij oog in oog kwam te staan met de foto van Yvonne wier lachende gezicht hij in de kliniek had geprobeerd te tekenen.

Hij drukte op de lichtschakelaar, zijn ogen deden pijn alsof hij wakker werd in fel zonlicht. Zijn handen reikten naar een cahier, hij las zijn naam erop, David Beekwilder. De recente aantekeningen erin leken beschrijvingen in een reisgids. Hij bladerde naar de eerste pagina en glimlachte. ‘Ik zal hier mijn tijd verspillen, mij niet aan bezinning overgeven, Bolsflessen tekenen en weigeren te spreken.’ Even voelde hij de vernedering die tijdens de eerste dagen in de kliniek hem gekweld had, nadat hij de groepsleden in kennis had gesteld van zijn levensloop. Liebergen verplichtte hem iedereen in de kring aan te zien.

‘Je bent een leugenaar,’ zei Liebergen, ‘hier worden geen mooie praatjes verkocht.’ David tastte met zijn vingers over zijn slapen.

‘Wat lees je af in die ogen?’ vroeg Liebergen. Hij durfde niet te antwoorden, hij kon onmogelijk zeggen dat men hem een gore zuiplap vond. Een cotherapeut die

bij de voornaam werd genoemd, boog zich voorover en begon demonstratief met de hand op het voorhoofd te slaan. Men lachte. Van het 'in de groep komen' had David in het dagboek geschreven dat hij nooit zou kunnen wennen aan de tegenstelling tussen het omgaan met de medebewoners in de therapiekamer en dat daarbuiten. De eerste bladzijden bevatten onsamenhangende passages waarvan hij wist dat de gebeurtenissen erin niet werkelijk plaatsgevonden hadden. 'Yvonne verheft zich in een duinpan. Ze bedekt haar borsten die licht gebruind zijn. Terwijl ik luister naar mijn bonzende hart volg ik de wolken. "Zullen we morgen naar de Slufter gaan?" Ze schudt haar hoofd. Minutenlang lig ik naast haar in de vreemde stilte temidden van het bewegende helmgras. Ik raak haar haren aan, zij wendt zich af. De tijd tussen nu en de nacht lijkt een eeuwigheid.' Hij wist zich te herinneren dat hij deze woorden geschreven had na de avondmaaltijd op een donderdag, hij werd opgeschrikt door een oorverdovend lawaai beneden, gevolgd door snerpende, maar niet onsamenhangende tonen die uit een dwarsfluit leken te komen. Onderaan de trap had zich een groep bewoners gevormd. Op enige afstand van hen ontdekte David de musicus die hij avond aan avond triest en met ingehouden emoties aan de bar zag. Erwaren omgeschopte vuilnisemmers en een vernielde stofzuiger in de gang. Plotseling verschenen twee politiemannen, ze grepen de fluit en voerden hem weg.

'Hij is stoned,' merkte iemand op. De drugsverslaafden in het gebouw werden door Liebergen ondervraagd. Harrie viel door de mand want zijn vriendin had in het bezoekuur dope binnengebracht die hij aan de musicus had verhandeld.

'Vandaag is Harrie weggegaan,' las David, 'onmiddellijke verwijdering uit de kliniek is de straf voor wie alcohol of drugs binnenbrengt of binnen laat brengen. Ik zal Harrie missen, al heb ik nooit iets met hem kunnen delen, metjunks heb ik nooit echt contact kunnen krijgen. Hij moet terug naar de gevangenis. Waarom heeft hij in godsnaam niet de therapie afgemaakt, dan had hij kunnen gaan en staan waar hij wilde.' Weer stootte David op de beschrijving van een gebeurtenis op Texel waarvan hij zich eveneens niet herinneren kon haar ooit te hebben meegemaakt. 'In een strandcafé, halverwege de westelijke kust van het eiland, zit ik aan tafel en ik kijk naar de zee. Er is een jonge vrouw bij de jukebox. Ik sta op en haal sigaretten uit de automaat, scheur het pakje open en bied haar er één aan. Zij glimlacht, maar weigert. "Hou je van dansen?" vraag ik. Ze knikt, aandachtig wrijft ze over haar kin. "Ik hield het niet uit in het hotel," hoor ik haar zeggen, hier bij de zee voel ik me niet meer opgesloten. Ik nader haar dichter, ik neem haar geur waar, haar dijen zijn smal, ze is rank als een hinde. Als ik haar omklem op de dansvloer is er de warmte van haar lichaam. "Ik heb je bij de Slufter gezien," zegt zij. "De zee was woelig vandaag, op de eilanden waait het harder dan op het vasteland." De muziek stopt, de stem van Nancy Sinatra. We wandelen naar de vuurtoren, er is geen afkeer van de uren die volgen. De wind is kouder dan deze middag, maar onder haar kleren is de warmte van de zomer.'

David bladerde verder. Hij constateerde dat de aantekeningen steeds soberder werden, hij las geen passages meer die deel zouden kunnen uitmaken van een roman. Eén bevatte een soortgelijke inhoud als één van de brieven aan Koerheuvel: 'Ik denk dat het met Yvonne niet meer goed zal komen. Als ik weer thuis ben zal ik voorlopig alleen blijven, me bezighouden met het lesgeven. Ik zal vergeten dat Yvonne plotseling naar haar ouders is gereden, dat ik van haar heb gehouden en dat ze mij jarenlang gevangen hield.'

Hij sloot het schrift na deze laatste woorden gelezen te hebben. Hij wist dat zich nog steeds buiten het huis een open lucht zou manifesteren, dat hij ondanks de koude en de uitgestrektheid er omsloten zou zijn. Deze zondag die nog luttele minuten zou duren, was de laatste dag geweest waarin hij aan een beproeving onderworpen was. Hij liep het licht hellende pad tussen 'Zeewinde' en de asfaltweg af en begaf zich in de richting van de zee. Er brandden lichten in huizen waarvan

hij tot voor kort aangenomen had dat ze onbewoond waren, ook kerstbomen en de warme gloed erin nam hij waar. Onder zijn jas voerde hij het dagboek mee en tastte ernaar op het moment dat zijn voeten het rulle zand aanraakten. Een nacht aan zee, een nacht op Terschelling, dacht hij, terwijl hij de vloedlijn naderde. Hij wierp het cahier in de golven, bij het ochtendgloren zou de inkt weggespoeld zijn. Even meende hij de zon achter de zee te zien opkomen, maar hij was nog uren verwijderd van het licht dat zich traag, maar werkelijk zou vestigen.

Fred Portegies Zwart
Drie gedichten

Standbeeld

Een arm vooruitgestrekt,
een achterwaarts gebogen.
De slagpen uitgetrokken
en twijfel in de ogen.
Vogel, verminkt, in vlucht
die 't landen nòucht.

Een arm vooruitgestrekt,
een achterwaarts gebogen -
molen met wiektekort
waar zich geen wind op stort;
aftellend de seconden
met in de hand doods sonde.

Een arm vooruitgestrekt,
een achterwaarts gebogen.
Terrorist - of heremiet?
Telt hij de seconden niét?
Kan aan stenen lippen
een gebed ontglippen?

Een arm vooruitgestrekt,
een achterwaarts gebogen
moet hij de dood gedenken
die hij niet meer kan schenken.
Hij heeft nog alle tijd;
geen scherf die hem bevrijdt.

Tussenspel

Dood is wat was. Leven te klein
een zekerheid om naar te reiken.
Onontkoombaar gaandeweegs zijn
naar hetgeen je wilt ontwijken.

Leven wil de dood verhelen;
speel maar, dat je 'r aan ontsnapt.
Alle wetenschap is spelen -
spel maak ik tot wetenschap.

Kruip door sluip door elke stap
kan ik met die list ontglippen.
Alle spel is wetenschap
is wat zicht op uitzicht geeft, -
tot tegen ontstemde lippen
't lichtste dons niet meer beweegt.

(voor Kees Walig)

Hand

De letters die de hand verbaasd ziet vloeien
Missen aanvankelijk samenhang en klaarte
Maar met de regel wint het vers aan zwaarte
Tot bolbliksem verdichtend in ontgloeien
Naar groter hitte dan de hand verdragen kan
Die weigert wat de vogel van het nest moet leren
Om samen in één vuurgloed te verteren
Leven en dood als leden van een span.
De hand weerstreeft; het resultaat is schraal
Een vonk is nog geen vlam een vlam geen vuur
De hand ontvalt de pen het volgend uur
Wat schrammen en wat blutsen in de taal
Is wat dan rest. Ik werd, ik wàs; maar och -
Doe wat je wilt, de mensen sterven toch.

Dirk Kroon
Gedicht

Fonograaf

bij de paarse lelie van je fonograaf
blijf daar zitten - madame tussaud
wordt zo op een idee gebracht

let op de rol die je gaat spelen
scheidslijnen tussen stem en stilte
lopen het niets in en keren terug

alles draait nu om de zanger
(muzikanten zijn van geen gewicht)
of hij het volhoudt of hij het redt

zingt hij een slepend deuntje van verlangen
de droom van een man die het leven rekt
vraagt om herhaling - speel het nog eens

al hapert er iets al is er geruis
als je toch insliep zou het volmaakt zijn
een mooi mechaniekje tegen de dood

Richter Roegholt
Drie gedichten

Duif

Zij kwam en legde zich zoals een kind
zo zonder schaamte, zonder voorbehoud.
Zij had, wat ik niet had voorvoeld, vertrouwd
dat liefde als een duif haar til hervindt.

Waarvan had ik mijn droomkasteel gebouwd,
terwijl zij zeker was van wat ons bindt?
Liefde is bont en glanzend als een lint
dat ons, waar wij ook zijn, tesamen houdt.

En er is niets, zei zij, veranderd, want
het hart is trouw, de huid, door jou bevrijd,
is tussen ons nog maar een dunne wand.

Tweekantig ben ik, zei zij, niet, één kant
heb ik, naar jou in ruimte en in tijd
gekeerd, voor jou mijn hart, huid, mond en hand.

Eb

Dit was de vloed: het afscheid bij de trein,
de beide armen op het raam gesteund,
een vrouw die voor het laatst voorover leunt
om in gedachten altijd hier te zijn.

Gedachten reisden naar een ander punt,
waar zij zich langzaam koestert in een schijn
die komt en binnendringt in haar domein.
Dit is de eb; vloed was ons kort gegund.

Vaak was zij hier tot op het merg ontbloot,
open als adem, als doorzichtig glas,
voor hart en handen een vertrouwd gebied.

Nu gaat zij open naar een nieuw verschiet,
minder vervoerend dan het vroeger was,
maar liefde, liefde is haar daaglijks brood.

Steen

Raken wij beiden aan die breuk gewend?
of zoeken wij nog steeds naar het gebaar
en 't woord van eenvoud dat van mij naar haar
genegenheid onaangetast herkent?

Hopen wij dat het lot ons beiden wendt

om scherp te zien de beeltnis van elkaar?
Later en later zoekt zij mij, ik haar,
terwijl de tijd als bloed uit wonden rent.

Rustig ging zij de trap af en verdween.
Ik zie aldoor dat beeld van haar: een rug
chronisch gebogen in een boze bocht.

Te weinig weet ik waar ik tegen vocht
jaren en jaren reeds. Ik werp een brug,
een woord, dat valt en ketst als steen op steen.

Roeland Fossen
Twee gedichten

Ellewoutsdijk

De wind slaat gaten in het gehoor, regelt
het geluid der jassen. Een bocht waar water
de dijk omarmt
          een nooit te vertrouwen omhelzing.
Stilstaan, kijken naar waar niets gebeurt.

‘Gaan we nu? Wat zie je toch?’

Een vastgelopen tanker, Terneuzen stijf
en helder aan de overkant waar nooit een kiem
van hoop kans gezien heeft iets te worden,
te verworden.

Waar je ook bent, blijf daar,
we hebben onze eigen industrie,
vinden partners om mee om te gaan.

‘Ja goed, we gaan zo, nog even.’

Af en toe hier komen, niet om te zien
hoe alles was, het is nooit veel geweest,
niet vragen naar je onzegbaarheid, me tevreden
stellen met het verdrag dat op en neer schuift
tussen het basalt.

Ditmaal heb ik iemand bij me die wil gaan,
die weten wil waar ik aan denk, ze is hier
voor het eerst
          ze houdt mijn arm vast
heeft het koud, we zijn verliefd, ik toon
haar deze plek waar ik nooit verder kom.

Gestremde beweging

Wat je uittrok is nooit meer aangegaan
Na verloop van tijd kreeg dit inzicht
Iets klassieks, een boekomslag te hoog
In vaders kast, alleen maar kijken:

Je handen aan de zoom, je armen die zich
Strekten, je hoofd verdween, een ruggegraat
Die naar mijn wellust glom weerspiegelde je
Niet te stelpen drang veerkrachtig te bewegen

Met de R4 over de IJsselbrug om daarvandaan
Elke denkbare richting te proberen, gestroomlijnd
Zochten we naar we vinden het niet hier

Nu de inspiratie aan het IJ te dringen staat

Ziet ze in dezelfde golfslag, soortgelijke stroom
Een wissellijst voor onveranderlijke vormen

Lucie Huiskens en Harry Bekkering

De twee gezichten van Jan Terlouw

De boeken van Jan Terlouw worden vrij algemeen gerekend tot de zogenaamde betere jeugdliteratuur, hetgeen onder meer blijkt uit het feit dat zijn werk Griffels en televisiebewerkingen (recentelijk nog *Briefgeheim*) ten deel gevallen zijn. Toch menen wij dat er redenen aanwezig zijn, die aan dit positieve beeld afbreuk kunnen doen.

In het hierna volgende laten we zijn werk (dat voor de oudere jeugd wel te verstaan)* de revue passeren en voorzien we het van commentaar en dan zal blijken - we lopen enigszins vooruit op onze conclusie - dat hoewel de boeken op het eerste gezicht kritisch ogen (niet verwonderlijk bij een uitgeverij als Lemniscaat, die op dat terrein een naam heeft hoog te houden) zij dat toch niet in alle opzichten zijn en op een bepaald terrein eigenlijk helemaal niet. De lezer oordele zelf.

Pjotr

In 1970 verscheen *Pjotr*, met als ondertitel ‘vrijwillig verbannen naar Siberië’, bij Van Holkema en Warendorf, in 1977 kwam het opnieuw uit in een herziene versie bij Lemniscaat, uitgebreid met één hoofdstuk, omdat Terlouw zoals hij in een interview meedeelde, het verhaal na de hereniging van Pjotr en Shura te snel, te abrupt vond aflopen. Ook waren er nieuwe illustraties bij het verhaal gemaakt, omdat de oude volgens veel lezers niet goed bij de tekst aansloten.

Waar gaat het verhaal over? Pjotr, dat zal niemand verbazen, is een Russische jongen, wiens vader, Sergei Andrejevitch, tevens zijn enige familielid, naar Siberië verbannen wordt, omdat hij de marskramer Nikolai gedood heeft. Deze verbanning vindt overigens niet uitsluitend plaats op grond van deze moord, die in drift geschiedde omdat de marskramer de zoon bedreigde, maar ook vanwege het helpen ontsnappen van de revolutionair Stefan (het verhaal speelt zich af in de tsaristische periode) uit de gevangenis in Moskou, waar hij zich in afwachting van zijn berechting bevond. Mede daardoor wordt de vader veroordeeld tot tien jaar verbanning naar Siberië.

De zoon legt zich daar niet bij neer en besluit zijn vader naar Siberië te volgen. Zo onderneemt hij in zijn eentje de lange, gevaarlijke reis naar het oosten. Onderweg werkt hij om in zijn levensonderhoud te voorzien en uiteraard beleeft hij daarbij - het is een jeugdboek, nietwaar? - vele avonturen.

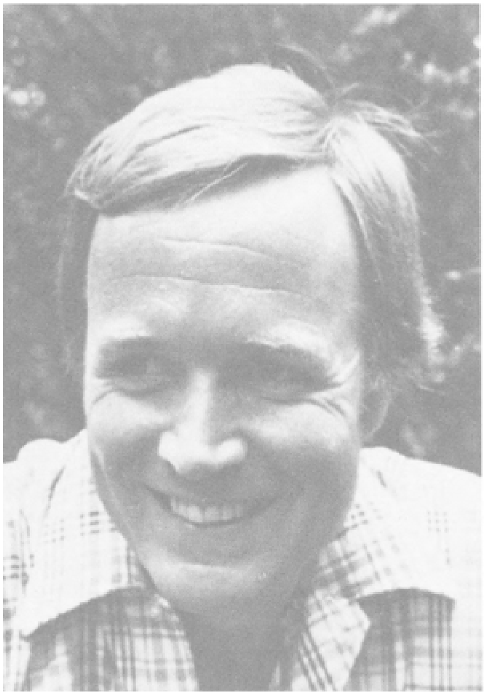
Op een gegeven moment krijgt hij een baantje als koetsier en in die hoedanigheid ontmoet hij twee mannen, Fjodor en Alexei genaamd. Het blijkt dat Fjodor de al eerder genoemde revolutionair Stefan is en Alexei diens vrouw Shura, beiden op de vlucht voor de politie. Stefan is bang dat Pjotr hen zal verraden en wil hem doodschieten, doch de laatste weet te ontkomen.

Shura ziet in deze gebeurtenissen aanleiding om met haar man te breken, zij vindt hem te zeer verbitterd en te veel vervuld van haat. Zij vlucht dan alleen verder naar het oosten in de hoop haar tante in Tomsk te bereiken.

Ondertussen wordt de lezer op de hoogte gesteld van de dood van de revolutionair Stefan bij een aanslag op de burgemeester van Jekaterinenburg. Inmiddels ook is Pjotr er achter gekomen dat hij verliefd is op Shura en dat de politie, in de persoon van de heer Werchowjenski, haar dicht op de hielen zit. Hij weet, als een goede zoon van zijn vader, te voorkomen dat ze opgepakt wordt en samen vluchten ze verder oostwaarts.

Ook is Pjotr te weten gekomen waar zijn vader gevangen zit. Deze blijkt te leven als een betrekkelijk vrij man in Irkoetsk, nadat hij de directeur van het strafkamp, Vladimir Ivanovitch Petrov, van de dood heeft gered.

Na veel ontberingen bereiken Shura en Pjotr Irkoetsk, waar hij vader Sergei, na een scheiding van ruim twee jaar, eindelijk weer in de armen kan sluiten.



Jan Terlouw.

Hierboven spraken wij van 'kritisch ogen'. Waar gaat het in dit verhaal om, welke 'boodschap' krijgt de jeugdige lezer mee? Daarover laat Terlouw betrekkelijk weinig twijfel bestaan, doordat hij gebruik maakt van een auctoriële verteller, van wie we aannemen, dat hij gelijkgesteld mag worden met de auteur. Behalve dat deze verteller af en toe het handelen van de hoofdfiguur becommentarieert ('En tenslotte, bedenk wel dat een jongen, die liever een vlieg uit een spinneweb bevrijdt dan dat hij er een ingooit, nog geen bangerik behoeft te zijn' (p. 14) en '"Waarom," vraagt Stefan, "moeten sommige mensen zo rijk zijn dat ze niet weten wat ze met hun geld moeten doen, terwijl anderen, buiten hun schuld, het allernodigste nog niet kunnen kopen?" "Dat is onrechtvaardig", vindt Stefan, en ik zou zeggen dat hij gelijk heeft.' (p. 55)) richt de verteller zich nu en dan ook tot de lezer, waaruit blijkt dat hij duidelijke ideeën heeft over de werkelijkheid, ideeën, die hij vrij nadrukkelijk door het verhaal heen uiteenzet. Bij voorbeeld: 'Het is niet goed dat welvaart niet eerlijk verdeeld is in de wereld' ('Nee, 't is niet leuk om honger te hebben. En toch krijgen tot vandaag de dag toe miljoenen kinderen te weinig te eten, terwijl *onze* (cursivering van de auteur, LH/HB) belangrijkste zorg is dat we niet te dik worden. Daar klopt iets niet helemaal, zou je zeggen.' (p. 32)). Een ander voorbeeld: 'Revolutionaire ideeën moeten gevoed worden door idealisme en liefde voor de onderdrukten. Het vermoorden van diegenen die verantwoordelijk zijn komt voort uit haat, dat zal dus niets oplossen en is derhalve verwerpelijk' ('Dat is het einde van Stefan, die eens een idealist was. Hij had een groot man kunnen worden, een leider van zijn volk. Hij had veel nieuws te brengen. Het hart dat nu door een kogel doorboord is, was eens groot van liefde voor hen die onrecht leden. Maar vervolging, mislukkingen, onbegrip, domheid kruisten telkens weer zijn

pad en maakten hem tot wat er nu van hem geworden is: een door niemand betreurde dode, gestikt in zijn eigen bitterheid.' (p. 59)).

Duidelijk is dat we hier niet te doen hebben met een neutrale verteller, die uitsluitend een spannend verhaal kwijt wil. De verteller Terlouw wenst dat zijn jeugdig gehoor 'er wat van meeneemt'. De boodschap, de idee van het verhaal, zou men kunnen omschrijven als: het is niet best in het tsaristische Rusland, maar individueel valt er nog heel wat van te maken, met behoorlijk wat durf en veel doorzettingsvermogen. Het gaat, vermoeden we, te ver in *Pjotr* een pleidooi voor het (links) liberalisme te zien, daarvoor is het verhaal te zeer een avonturenroman. Toch heeft Terlouw, getuige het zo manifeste gedrag van die auctoriële verteller, de intentie de lezer aan het denken te zetten over zaken als armoede, ongelijke verdeling van welvaart in de wereld, de onrechtvaardigheid van bepaalde politieke systemen en het gewapenderhand trachten veranderingen te bewerkstelligen.

Koning van Katoren

Dit boek werd in 1971, eveneens bij Lemniscaat, uitgegeven en beleefde in 1978 reeds zijn vijftiende druk. Het werd vele malen bekroond, de Gouden Griffel in 1972, kinderjury's in Rotterdam en Amsterdam vonden het het beste boek van dat jaar. Zelfs internationaal oogstte Terlouw lauweren, de tweede Europese jeugdboekenprijs van 1973 en de Oostenrijkse Jeugdboekenprijs (1973). De inhoud zal in eerste instantie al duidelijk maken, waaraan dit jeugdboek zijn grote populariteit ontleent.

De hoofdpersoon van het boek, Stach, wordt geboren in dezelfde nacht als de oude koning van Katoren sterft. Wanneer hij zeventien is, wil hij koning worden. Daartoe moet hij zeven opdrachten vervullen, die hem gegeven worden door de zes regerende ministers De Seer, Regtoe, Pardoes, Zuiver, Walsen en Broeder. Uiteraard kost het hem geen moeite om aan deze opdrachten te voldoen en zo brengt hij achtereenvolgens de vogels van Decibel, die zulk een lawaai maken dat de mensen oordopjes moeten gaan dragen, tot zwijgen, vernietigt hij de draak van Smook, weet hij de schuifelende kerken van Uikumene tot stilstand te dwingen, lukt het hem de granaatappelboom om te hakken, ontmaskert hij de Tara's, die de burgers van Afzette-Rije veel te veel geld vragen voor een eenvoudig te maken medicijn tegen knobbelneuzen, verlost hij Ekilibrië van tovenaar Pantaar, springt hij en passant van de kerktoren en neemt hij plaats op de koningsstoel van Stellingwoude, de stoel waarop al vele vermetele mannen de dood gevonden hebben.

Met deze laatste opdracht heeft Stach bewezen het koningschap waardig te zijn. Het land kan feesten en vuurwerk afsteken, want het heeft weer een koning.

Het verhaal houdt het midden tussen een traditioneel sprookje en een modern geëngageerd verhaal met verborgen (nou ja, verborgen) boodschappen. De werkelijkheid van het verhaal is niet realistisch te noemen, de kern van de problemen weer wel. In 'onze' wereld immers is sprake van milieuvervuiling, van bewapeningswedloop, de democratie functioneert niet meer zoals het hoort. Er is nog steeds sprake van kerken die elkaar voor ketter uitmaken en ook de uitbuiting van de armen door de rijken behoort nog steeds niet tot het verleden.

Het is duidelijk dat deze geëntheid op het werkelijke twintig-ste-eeuwse bestaan de lezer tot nadenken moet stemmen. De gegeven oplossingen door Stach zijn niet altijd vrij van enige versimpeling (maar daar is het wellicht ook een jeugdboek voor), de richting waarin oplossingen gezocht moeten worden, wordt reeds aangegeven, de bewoners van Smook doen onmiddellijk hun auto's en sigaren weg als de draak

gedood is, daarmee hun bijdrage leverend aan het herstel van het milieu. Als Stach koning wordt gaat de wapenfabriek 'gewoon' vuurwerk produceren in plaats van wapens.

Stach lost al de problemen op door goed te luisteren en omdat hij een frisse kijk heeft op allerlei situaties weet hij met zijn pragmatische instelling elke opdracht weer tot een goed einde te brengen. Toch lost Stach niet echt in zijn eentje de problemen op, hij gebruikt vrijwel steeds daarbij kennis en informatie van de gemeenschap. Hij vindt zijn oplossingen vanuit de onbekendheid met de situatie; hij zit daar nog niet zo in vastgebakken als de bewoners. Menig (volwassen) lezer zal hierin de frisse houding van de eerste D'66-ers herkennen: Pragmatisch is de houding van Stach, waardoor de oplossingen zich als het ware vanzelf aandienen. Kenmerkend (vanuit datzelfde D'66-oogpunt) is ook dat de opdrachten niet alleen op maatschappelijk vlak liggen doch dat evenzeer wordt gewezen op de noodzaak van de persoonlijke ontwikkeling: Je moet te weten zien te komen wie je bent en wat je wilt en ten koste van wat. Om aan te geven dat het verhaal uitgaat boven de Nederlandse situatie en in feite een internationale problematiek behandelt, hebben de personages namen uit allerlei landen. Zo is 'Stach' een Poolse naam, 'Kim' is Engels, 'Servaas' Belgisch en 'Regtoe' zou een Afrikaanse naam kunnen zijn.

Ook over de functie van de media, de pers geeft het boek zijn mening. Terlouw wist, toen hij dit boek schreef, uiteraard nog niet hoezeer hij later diezelfde media zou verwensen gedurende zijn ministerschap. Tijdens die periode immers beweerde hij bij voortduring dat zijn negatieve imago uitsluitend voortkwam uit het feit, dat de media een onjuist beeld over hem verschaften. In dit boek echter vervullen de media een positieve rol. Als Stach met zijn verzoek om koning te worden bij de ministers komt, vertelt hij er meteen bij dat hij de pers heeft ingelicht over zijn plannen, zodat de ministers wel gedwongen zijn op zijn verzoek in te gaan. En later, wanneer ze met opdracht 4A aankomen, schrijven de kranten daar zo verontwaardigd over, dat ze het gehele volk op de been krijgen om Stach bij te staan in het voltooien van zijn opdracht.

Kortom, de idee, de boodschap achter of misschien beter *in* dit werk is de D('66)emocratisering van de samenleving. De mensen moeten meer moeite doen de democratie te handhaven, zelf medeverantwoordelijkheid accepteren voor het milieu en de samenleving.

Oorlogswinter

Dit jeugdboek, dat later ook een tv-bewerking heeft ondergaan, kwam uit in 1972 (Lemniscaat) en werd eveneens vele malen herdrukt. Ook dit werk viel een Gouden Griffel ten deel (1973). Die tv-bewerking kwam waarschijnlijk hieruit voort, dat het boek sterk appelleerde aan een gevoel voor avontuur en tegelijkertijd nog iets had 'mede te delen'.

De inhoud van het verhaal komt hierop neer: Voor de vijftienjarige Michiel is de oorlog aanvankelijk alleen maar het opknappen van veel vervelende karweitjes in zijn dorp aan de IJsel, tot hij door een briefje van een gearresteerde verzetsman te weten komt, dat er in een naburig bos een gewonde Engelse piloot op hulp wacht.

Voor hij het weet zit hij tot over zijn oren in het verzet. Hij verzorgt de Engelsman, brengt joden naar bevrijd gebied en dat alles zonder anderen erin te betrekken voor zover dat mogelijk is. Zo moet hij bij voorbeeld zijn zusje Erica, leerling-verpleegster, wel om hulp vragen als hij zelf niet in staat blijkt Jack, de Engelse piloot, goed te verbinden en te verzorgen. Ook moet hij af en toe oom Ben inlichten, een man van wie hij vermoedt, dat hij in het verzet zit. Als blijkt dat regelmatig mensen opgepakt

worden met wie hij min of meer te maken heeft, verdenkt Michiel oom Ben daarom niet.

Wanneer er in het bos het lijk van een Duitse soldaat wordt gevonden, nemen de Duitsers een aantal vooraanstaande dorpelingen in gijzeling, waaronder Michiels vader, die burgemeester is van de Vlank, het dorp van Michiel. Het is logisch en begrijpelijk dat Michiel, nadat de Duitsers zijn vader hebben doodgeschoten, nog verbetener en wantrouwender doorgaat met zijn verzetswerk.

Als Jack echter aan de beterende hand is en per se terugwil naar Engeland, heeft Michiel oom Ben weer nodig voor valse persoonsbewijzen en paspoorten. In verband hiermee moet hij deze uiteraard inlichten over Jack, daarmee, onwetend, diens leven en dat van andere betrokkenen op het spel zettend. Net op tijd komt Michiel erachter dat oom Ben een verrader is en kan voorkomen worden dat de piloot opgepakt wordt.

Na de oorlog blijkt dat niet overal vrede heerst: De Amerikanen hebben twee atoombommen gegooid op twee steden in Japan, m.a.w. het einde van de Tweede Wereldoorlog betekende niet dat er vrede was in de wereld. Om dit te benadrukken eindigt het boek met een soort naschrift, waarin een lijst opgenomen is met landen waar sinds het einde van de Tweede Wereldoorlog gevochten is of nog steeds gevochten wordt.

De werkelijkheid, zo blijkt uit de inhoudsweergave, wordt realistisch getekend, er wordt zeker geen ideaalbeeld geschetst, waarbinnen een onverslaanbare held de Duitsers voortdurend het onderspit laat delven. Het is duidelijk: Er is niets romantisch aan oorlog. De auteur laat weinig na om aan te geven, dat oorlog misschien wel spannend lijkt en avontuurlijk, maar dat niets minder waar is: Oorlog lost niets op, er worden onmenselijke wreedheden begaan, dus is het beter te proberen oorlog te voorkomen. De verteller verkondigt deze mening een aantal malen heel manifest door deze opinie zijn personages in de mond te leggen:

> Hij (=Michiel) moest steeds denken aan zijn vader, die eens had gezegd: 'In iedere oorlog gebeuren afgrijselijke dingen. Denk niet dat alleen de Duitsers ze doen. Ook Nederlanders, Engelsen, Fransen, *ieder* (cursivering van de auteur, LH/HB) volk heeft in tijden van oorlog rauwelings gemoord en gemarteld, op een manier, waar in tijden van vrede je verstand bij stilstaat.' (p. 116) en
> (...) 'Eén ding heeft maar zin.' 'Wat dan?'
> 'Nooit meer *in* een oorlog vechten, alleen nog *tegen* oorlog'. (p. 161)

Men kan van een genuanceerd beeld spreken, omdat Terlouw zijn personages niet verdeeld heeft in de 'good guys' en de 'bad guys'. Ook de kant van de Duitsers wordt belicht. Michiel moet toegeven dat er ook goede Duitsers bestaan. Er wordt in de roman gewezen op het feit dat de bombardementen in Duitsland ook onschuldige kinderen treffen, net zoals in Nederland. Ook wordt in zekere zin een verklaring gegeven voor de toenemende wreedheden van de Duitsers, als die inzien dat ze gaan verliezen: Ze slaan met de moed der wanhoop om zich heen.

Die genuanceerdheid ten aanzien van wat 'goed' is en wat 'kwaad', spreekt ook hieruit, dat het voor Michiel heel moeilijk is om uit te maken waar bepaalde mensen uit zijn omgeving staan: Oom Ben lijkt een verzetsman, maar blijkt een verrader. Een andere man, die Michiel voor een verrader gehouden heeft, blijkt de gehele oorlog joden in huis gehad te hebben. Als het broertje van Michiel op het dak geklommen is, staan alle dorpelingen erbij en kijken ernaar en een Duitser haalt hem er vanaf. Mensen, die, zeker na de bevrijding, pretenderen heel wat betekend te hebben, blijken in werkelijkheid niets gedaan te hebben.

Binnen datzelfde kader valt het beeld van de verrader, oom Ben: Deze is geen ordinaire boef, hij heeft een overtuiging vanwaaruit hij handelt. Een kwalijke overtuiging weliswaar, maar je krijgt als lezer tenminste informatie op grond waarvan je hem kunt beoordelen dan wel veroordelen. Het is een mens met veel fouten maar ook met een aantal aardige eigenschappen. Zo heeft hij Michiel nooit verraden en binnen het gezin Van Beusekom heeft hij altijd meegeholpen om de huishouding draaiende te houden door eten e.d. mee te nemen.

Resumerend, er wordt een evenwichtig beeld geschetst op grond waarvan de jeugdige lezer zich een idee kan vormen van een periode die hij zelf niet heeft meegemaakt en waarmee hij maar al te vaak in veel te romantische (=heroïeke) termen geconfronteerd wordt.

Oosterschelde, windkracht tien

Dit boek, uitgegeven in 1976 (Lemniscaat) bestaat uit twee delen, beide vrijwel even lang, Boek I *Vloed* en Boek II *Eb.* Aan het eind volgt een soort nawoord, waarin

Terlouw uiteenzet in hoeverre het verhaal fictie is en in hoeverre realiteit. Bovendien geeft hij daar een literatuurlijst, waarop die werken staan, waaraan hij zijn gegevens heeft ontleend. Vanaf de tiende druk is er nog een naschrift aan toegevoegd, waarin Terlouw aangeeft wat de nieuwste ontwikkelingen zijn en op grond waarvan tot de bouw van een stormvloedkering besloten is in plaats van de eerder geplande stormstuwcaissondam.

Boek I speelt in het begin van de jaren vijftig. Anne Strijen, oudste dochter van een boer die lid is van de kerkeraad van de Hervormde Kerk, een niet onbelangrijk gegeven, is verloofd (dat gebeurde nog in die jaren) met Henk Boesschoten, die in Delft waterbouwkunde studeert.

De verhouding tussen vader en dochter is niet al te best: De vader laat zich veel gelegen liggen aan de opinies van anderen, terwijl de dochter ‘jong is en wat wil’. Nawoordenwisselingen met haar vader gaat ze meestal zeilen op de Grevelingen, waardoor ze emotioneel weer tot rust komt. Op één van die tochten ziet ze een kistje in het water liggen en slaat ze, bij een poging om het aan boord te trekken, om. Aan de kant trekt ze haar kleren uit om ze te laten drogen, maar zij wordt daarbij ‘betrapt’ door een agent, Giel Nolen, die hierin aanleiding ziet om haar te bekeuren wegens naaktloperij. Zij geeft een valse naam op.

Samen met haar verloofde Henk maakt zij het kistje open, dat van een zekere Brooshoofd blijkt te zijn en allerlei geschriften bevat over de onveiligheid van Zeeland: De dijken zijn te laag en er is een dijkgraaf die geld voor dijkherstel in eigen zak steekt. Zij trachten het kistje terug te bezorgen bij Brooshoofd, maar die vinden ze niet thuis en later blijkt hij vermoord te zijn.

Inmiddels is ook gebleken dat Anne zwanger is (van Henk uiteraard) en Anne en Henk gaan trouwen. Aangezien de laatste nog niet afgestudeerd is, blijft zij zolang thuis wonen. Daar wordt ze op een gegeven moment opgehaald door een inspecteur, Stafmaat, die haar beschuldigt van de moord op Brooshoofd. De (voyeuristische) agent Nolen heeft dit allemaal bedacht: Hij heeft na veel moeite Anne teruggevonden en ziet dan dat ze zwanger is. Zijn conclusie daaruit is dat ze, toen hij haar betrapte, verkracht is door Brooshoofd en deze uit zelfverdediging vermoord heeft (Brooshoofd is namelijk bijna op dezelfde plaats gevonden). Anne ontkent dit uiteraard in alle toonaarden en ze wordt bij gebrek aan bewijs vrijgelaten. De perfide Nolen verspreidt het verhaal echter toch, waardoor het leven in het dorp erg ingewikkeld wordt, met name voor Anne's vader, die er absoluut niet tegen kan stilzwijgend veroordeeld te worden door de gemeenschap. Hij stapt dan ook uit de kerkeraad.

Het verhaal schrijdt voort en intussen is het februari 1953 geworden. Anne is hoogzwanger. Als de dijk doorbreekt is zij alleen met haar ouders en oma thuis, haar broer Piet en echtgenoot Henk zijn bezig mensen te waarschuwen en uit hun huizen te halen. Vele mensen sterven, waaronder Piet en Oma. De rest van de familie blijft gespaard. In één van de opvangcentra baart Anne haar kind, terwijl Henk van een zekere Drooger te horen krijgt, dat zijn vrouw onschuldig is aan de moord op Brooshoofd; de al eerder genoemde dijkgraaf is vrouw en kinderen verloren bij de ramp en hij (wij vermoedden dat reeds) heeft uit schuldgevoel opgebiecht dat hij Brooshoofd vermoord heeft, omdat deze dreigde alles aan de politie te vertellen over zijn frauduleuze handelingen.

Boek II speelt twintig jaar later. Anne en Henk hebben inmiddels twee bijna volwassen zoons: Piet (20) en Valeer (17). Henk werkt bij Rijkswaterstaat als ingenieur bij de Deltawerken en is als de meesten van zijn generatie vóór de afsluiting van de Oosterschelde. Generatieconflicten zijn van alle tijden, zo blijkt ook uit dit boek, want Piet, die in Delft waterbouwkunde studeert, en Valeer, die na veel schoolproblemen in de mosselvisserij werkzaam is, zijn tégen afsluiting van de Oosterschelde. De discussies zijn dus niet van de lucht in huize Boesschoten, waarbij Anne als scheidsrechter fungeert, want, ofschoon zij aanvankelijk achter het standpunt van haar man stond, zij is door de volhardendheid van haar zoons -

Valeer is zelfs lid geworden van een actiegroep *Nog TIJd*, die op alle mogelijke manieren, zelfs ongeoorloofde, zo laat de schrijver ons weten, probeert de Oosterschelde open te houden - aan het twijfelen gebracht.

Hoe redt zij zich hieruit als vredestichtster? Zij organiseert een soort rechtszaak: De eerste dag komen de argumenten vóór afsluiting uitvoerig aan de orde en moeten Piet en Valeer zwijgen; de tweede dag komen zij aan de beurt met argumenten tégen en moet Pa zwijgen. Vervolgens moet rechter Anne uitspraak doen. Hiervoor wordt zij echter gespaard, doordat bekend wordt, dat de regering een commissie heeft ingesteld, die moet onderzoeken of er niet een oplossing te vinden is, die de belangen van veiligheid én milieu het beste dient.

Het boek eindigt met het besluit (een Salomonsoordeel voor Anne) van de regering: Er zal een stormcaissondam gebouwd worden.

Het beeld dat Terlouw ons in deze jeugdroman verschaft, lijkt reëel, dat wil zeggen de gebeurtenissen rond de ramp zijn historisch juist te noemen en ook het geschetste tijdbeeld lijkt in

overeenstemming met de werkelijkheid. Ook voor Boek II lijkt dit het geval: De zeventiger jaren vormen immers een periode waarin actiegroepen duidelijk begonnen te maken dat niet alles wat ze in Den Haag beslissen, juist is, ook al zitten daar volksvertegenwoordigers.

Dat beeld is evenwel niet neutraal: De schrijver neemt duidelijk stelling, in een latere druk zelfs nog eens expliciet in een naschrift (zie boven). Hij wil wel aangeven wat de verschillende achtergronden zijn van de standpunten, maar hij laat duidelijk merken dat hij het eens is met de ideeën van *Nog TIJd.*

De maatschappelijke conflicten worden in dit boek veroordeeld, er wordt steeds opgeroepen te blijven praten, als het even kan moet er geprobeerd worden een compromis te vinden.

Zoals eerder in de hierboven genoemde boeken laat Terlouw een alwetende verteller verhaalsituaties van commentaar voorzien, waardoor de mening van de auteur nog wat duidelijker wordt op een aantal punten. In Boek I bijvoorbeeld wordt Anne als een vrijgevochten buitenbeentje gezien, binnen haar milieu althans, hetgeen ertoe leidt, dat ze gemakkelijk in opspraak komt en dat zelfs haar vader gelooft dat ze een ‘affaire’ gehad heeft met Brooshoofd (‘dat kon hij zich voorstellen, dat was net iets voor die vrijbuiterige dochter van hem.’ (p. 58).). Als haar wordt verweten dat ze zo afwijkt van wat als normaal wordt beschouwd, keurt de verteller dat meteen af:

> Hij nam het zijn dochter kwalijk, dat ze deze ellende over het gezin, over hem had gebracht (...), maar als ze niet voorbarig zwanger was geworden, als ze niet zo'n zwerfster was geweest, als ze een ordentelijk meisje was geweest, minder buitenissig, niet zo vervloekt (en dat voor een lid van de kerkeraad! LH/HB) eigenzinnig, dan was dit alles niet gebeurd. (...) Zo leed Strijen en al was zijn houding niet erg sympathiek en waardig, zijn ellende was er niet kleiner om... integendeel. (p. 60)

Heel dikwijls is het commentaar van de auctoriële verteller niet vrij van ironie zoals in ‘Maar ja, je kunt als vader niet alles verbieden, zelfs niet in 1952, zelfs niet in Flakkee.’ (p. 8) en ‘De dominee zuchtte dat de verleidingen van het vlees groot waren en de ouderlingen keken zo vroom dat je haast zou denken dat ze zelf nooit van het rechte pad waren afgeweken, wat toch op zijn minst onwaarschijnlijk was.’ (p. 31).

De idee, het thema van het verhaal valt te omschrijven als: Veiligheid van de mensen is heel belangrijk, maar dat mag niet ten koste gaan van het milieu. De schrijver wenst dat de jeugdige lezer *nadenkt* over waar de grenzen liggen of zouden moeten liggen bij wat de mens kan met de techniek en de kennis die we hebben. Hij laat het zijn personages expliciet, op bijna belerende toon zeggen:

> ‘Misschien hebben jullie, heeft jullie generatie, weer geleerd om je te verwonderen’, zegt ze dan. ‘Wij zijn kinderen van de technische eeuw. En de techniek heeft zijn uiterste best gedaan om ons de verwondering af te leren. De techniek begrijpt alle dingen, beheerst alle dingen, verandert alle dingen.’
> ‘Ja,’ zegt Valeer, ‘zo is onze samenleving ingericht, zo wordt het ons geleerd. De mens met zijn technische en wetenschappelijke kennis, zal de natuur wel even de wet voorschrijven.’

> (...) ‘Maar jullie zijn in opstand gekomen tegen de hovaardij van de mens die meent dat je dit onbekende gewas, dat je zelf niet kunt maken, mag uitroeien.’ (p. 182).

Terlouw wil zijn lezers dus kritisch maken ten aanzien van de hierboven beschreven waarden en normen en geeft zelf in feite aan hoe de nieuwe norm moet zijn: Weg met de technocratie, leve de natuur.

Naast het ‘Oosterschelde’-thema speelt een ander belangrijk aspect door het hele boek heen, namelijk hoe volgens de mening van Terlouw ouders en kinderen met elkaar om moeten gaan.

> Respect moet verdiend worden. En respect is er pas als het twee kanten uitgaat. Van kinderen naar ouders én van ouders naar kinderen. (p. 100)

Deze mening wordt vertolkt door de belangrijkste protagoniste van het verhaal, Anne, maar ook haar zoon Piet is de mening toegedaan, dat je als ouders en kinderen eerlijk tegenover elkaar moet staan en niet bang moet zijn om je bloot te geven tegenover elkaar (al is het o.i. ietwat opgeschroefd van toon):

> ‘Ik ben blij dat we het nu weten,’ zegt Piet, (...) ‘zo'n belangrijke gebeurtenis in je leven mag niet onverteld blijven, moeder. Het is één van de sleutels naar je ziel. Niet alleen ouders willen in de ziel van hun kinderen kijken. Het omgekeerde is ook het geval.’ (p. 178).

De Kloof

In het zeer recent verschenen boek (1983) keert Terlouw terug tot het procédé, dat hij eerder in *Koning van Katoren* hanteerde. Ook hier is sprake van een geëngageerd verhaal, gesitueerd in een zeer duidelijk fictief ruimtelijk en temporeel kader. In een denkbeeldig land, Bergendal, vindt op een gegeven moment een aardbeving plaats, die het land in tweeën splitst, in een arm en een rijk deel. Net zoals in *Koning van Katoren* is er een jonge mannelijke hoofdfiguur, Ginder, met de veelzeggende achternaam Sekoer, die niet aflaat pogingen te ondernemen ‘de kloof’ te overbruggen. Wat blijkt namelijk? Het *lijkt* alsof er in het welvarende Bergen getracht wordt een methode te vinden, door middel waarvan men een verbinding tot stand kan brengen tussen de beide gebieden. Om onverklaarbare redenen komt daar steeds niets van terecht. Het merendeel van de bevolking van Bergen maakt zich daar na verloop van tijd ook niet echt druk meer over, voor het minder ontwikkelde en armere Dal ligt dit natuurlijk wel even anders. Een kleine idealistische vereniging, EBEV (‘Een Brug En Vlug’), in Bergen doet wel verwoede pogingen, maar veel respons op hun acties is er niet. Dit alles houdt in dat Dal, op technologisch en economisch gebied, afhankelijk is van Bergen.

Ginder Sekoer nu gaat na zijn eindexamen op onderzoek uit, daartoe gestimuleerd door het dagboek van zijn inmiddels overleden grootmoeder. Dat dagboek is weliswaar in sterk verminkte vorm bij hem terechtgekomen, maar toch biedt het wel zoveel informatie, dat Ginder zich verder wil verdiepen in de vraag, waarom er nog steeds geen brug is over de kloof, die door de aardbeving is ontstaan. Daar komt nog bij dat hij op zijn eerste reis naar Dal een meisje ontmoet heeft, Barbara Compagne, op wie hij verliefd is geraakt, hetgeen zijn streven naar een ‘overbrugging’ alleen maar sterker maakt. Samen met haar probeert hij dan de raadselen rond het in stand houden van de status quo op te lossen.

Via veel avonturen - het boek heeft veel weg van een spannende detectiveroman - komen ze erachter dat invloedrijke zakenlieden, met als topman Villerius, en enkele malafide geleerden zogenaamd aan de ontwikkeling van de brug meewerken, maar in feite de daadwerkelijke realisering daarvan tegenwerken. De laatsten hebben namelijk een uitzonderlijk knap geleerde, Doeve Bouwmeester, ook hier weer zo'n duidelijke 'speaking name', reeds in een zeer vroeg stadium ontvoerd en gevangen gezet, waardoor werd voorkomen dat deze erin zou slagen (en zo knap en geniaal was hij wel) een brug te bouwen. De buitenwacht, zowel in Dal als in Bergen, denkt dat hij is omgekomen bij een val in het onpeilbaar diepe ravijn ('de kloof') en is hem nagenoeg vergeten.

Ginder komt er via veel combineren en deduceren - spraken wij niet van een detectiveroman? - achter, dat deze Bouwmeester nog leeft en zelfs in staat is geweest gedurende zijn gevangenschap zo zeer zijn vak bij te houden, dat het hem, na zijn bevrijding, niet moeilijk zal vallen binnen afzienbare tijd de zo noodzakelijke brug te bouwen. De kloof tussen arm en rijk zal overbrugd worden.

Het is duidelijk dat Terlouw ook hier, net als met name in *Koning van Katoren*, maatschappelijke problemen heeft ondergebracht in een spannend verhaal. Het gaat om de tegenstelling tussen arm (Dal) en rijk (Bergen) en de morele noodzaak (van de rijke landen uiteraard) om er voor te zorgen dat arm niet altijd arm zal blijven. Deze tegenstelling kun je transponeren naar de verhouding tussen de geïndustrialiseerde, Westerse landen en de arme, onderontwikkelde gebieden van de Derde wereld, vergelijk in dit verband pagina 163, waar staat: 'Het lijkt wel of het (=Dal) een ander *werelddeel* is.'

Tegelijkertijd is *De Kloof* ook het verhaal van het 'spel om de macht', waar in de figuur van de machtige zakenman Villerius, symbool van de gevestigde (Westerse) economische belangen, aangetoond wordt hoe het mogelijk is via manipulatie de

macht in handen te houden zonder *officieel* de wetten te overtreden.

Terlouw geeft in het boek ook zeer expliciet aan in welke richting een oplossing gezocht zou moeten worden, en het lijkt bijna of hij hierbij aan de kritische activiteiten van het legendarische duo Woodward en Bernstein ten tijde van de Watergate-affaire gedacht heeft. De oplossing wordt in de mond gelegd van de ontvoerde Doeve Bouwmeester tijdens diens toespraak tot de zakenman Villerius:

> 'Dat verweer is er', zegt Doeve langzaam, 'dat verweer heet openbaarheid. Zoals de vampier verschrompelt in het licht van de zon, zo verschrompelen leugens, gekuip, intriges in het licht van de openbaarheid. Uw kracht was er in gelegen, mijnheer Villerius, dat u uw verwerpelijke ideeën kon uitvoeren in het geniep. Niemand mocht weten wat u precies deed, hoever uw invloed reikte, wat u zei tegen wie. (...). Maar de waarheid is op den duur niet in een kooi te houden. Hebt u er kennis van genomen hoe er bij de mensen nieuwe moed is ontstaan om een brug te bouwen? Dat komt doordat uw daden en bedoelingen in het felle licht van de openbaarheid zijn verschrompeld tot wat ze in werkelijkheid zijn, namelijk miezerig eigenbelang. (...). Waarheid kan bestaan in het licht en donker, leugen alleen in het donker. Daarom zal op den duur de waarheid het altijd winnen van de leugen. En er zullen altijd mensen zijn die niet rusten voordat de waarheid te voorschijn is gebracht.' (p. 170-171).

Het ware gezicht van Jan Terlouw?

In het voorgaande hebben we, hopen we, laten zien hoe Terlouw via zijn boeken probeert zijn jeugdige lezerspubliek tot nadenken aan te zetten. Zijn boeken hebben een boodschap en naar het lijkt een kritische boodschap. Op verschillende plaatsen heeft Terlouw zich ook uitgelaten over zijn schrijverschap en wat hij daarmee beoogt:

> Ik verlang ook enige inspanning van het kind als lezer, dat is dan het wederzijdse respect: de jeugdige lezer moet ook de schrijver respecteren (...). Ik probeer in mijn boeken een boodschap over te brengen; niet altijd maar meestal wel. Dat ligt in mijn aard (...). Ik heb moralistische trekjes, maar ik geloof niet dat ik moraliseer. Daar heb ik niet zoveel zin in. Wat ik uiteindelijk het belangrijkste vind is (...) net als bij de opvoeding van onze eigen kinderen (...) het helpen opgroeien tot vrije mensen. En het beste wat ik kan bereiken is dat als de jeugd mijn boeken leest ze er zelfstandig van leren oordelen en nadenken. (...) Het is niet zozeer van belang dat ze mijn ideeën overnemen, als wel dat ze leren oordelen, dat ze een beslissing voor zichzelf leren nemen. Een kind moet ook besluitvaardig worden. (Van Verre, 1980, p. 43-44)

Dat hij zichzelf niet wenst te verstoppen in zijn jeugdboeken, blijkt ook uit:

> Nou ja, ik heb ideeën over de maatschappij, democratie, defensie, milieu. Het is logisch dat je wanneer je een maatschappijkritisch boek schrijft, je eigen ideeën over hoe de maatschappij moet zijn in je boek verwerkt. Tenslotte ben ik een D'66-er in hart en nieren en ik ben ook nog schrijver.[1.] (Utrechts Nieuwsblad, 1972)

Tot nu toe zal de lezer van dit artikel stellig de indruk gekregen hebben met een kritisch-geëngageerd jeugdboekenschrijver te doen te hebben, die erin slaagt zijn intenties te verwezenlijken. Maar is deze indruk wel juist? Blijft het ware gezicht van Terlouw zo niet te zeer verborgen?

In het volgende zullen we een poging wagen 'de achterkant van het gelijk van Jan Terlouw' aan te geven, eerst in algemene zin, vervolgens toegespitst op één aspect, namelijk Terlouws visie op het gedrag van zijn fictieve vrouwelijke personages.

Ten aanzien van *Pjotr* is het opvallend, dat Terlouw in dit boek - wat men wel zou verwachten in een jeugdboek en gezien het bovenstaande juist van Terlouw - geen mogelijke oplossingen aanbiedt, hij laat o.i. onvoldoende zien, dat die aardige burgemeester in Jekaterinenburg, de vriendelijke Werchowjenski en de dankbare commandant Petrov uiteindelijk met zijn allen het systeem (en Terlouw zal toch zeker geen voorstander zijn van het tsaristische systeem), de status quo in stand houden.

Zelfs met betrekking tot het meest geprezen boek, *Koning van Katoren*, kan gesteld worden dat de oplossingen, die geboden worden, te simpel zijn om werkelijk de lezer te stimuleren tot een keuze te komen resp. na te denken over dergelijke maatschappelijke problemen.

Hoewel *Oorlogswinter*, zoals gezegd, een boek is, waarin een genuanceerd beeld van de oorlogssituatie gegeven wordt en van valse heroïek nauwelijks sprake is, mag hier toch niet onvermeld blijven - juist omdat Terlouw op andere plaatsen niet aarzelt de gedragingen van zijn personages van duidelijk (moralistisch) commentaar te voorzien - dat hij de ellende, die voorkwam uit het 'eigen rechter' spelen, na de oorlog (het kaalscheren van vrouwen en vermeende verraders) niet van een begeleidende mening voorziet. Vergelijk deze passage uit de roman:

> Ze vermaakten zich ermee iedereen op te halen die ervan werd verdacht met de Duitsers op goede voet te zijn geweest. Van de meisjes die zich met Duitse soldaten hadden ingelaten, werd het hoofd kaalgeschoren. Mannen werden op het stuur van motorfietsen gezet en zo, met hun handen omhoog, door het dorp gereden en tenslotte gevangen gezet in de school. Sommigen verdienden niet beter. (p. 156)

De indruk wordt dus onmiskenbaar gewekt dat hij dit 'eigen rechter spelen' niet veroordeelt en hij vermeldt slechts zeer terloops dat dit heel vaak gedaan werd door mensen die in de oorlog eigenlijk niets durfden.

Ook in *Oosterschelde, windkracht 10* kunnen we met Bert Vanheste (1981, p. 59-60) minder positieve kanten ontdekken. Terlouw laat namelijk een als sympathiek voorgestelde actiegroep een totaal vervalst televisie-interview maken en chantage plegen op een ingenieur van Rijkswaterstaat. Deze dubieuze middelen leveren een duidelijke bijdrage aan het bereiken van het doel, de milieubescherming. Terlouw reiktzo de lezers zijn ervaring aan dat deze methoden dus positieve vruchten kunnen afwerpen. Vanheste noemt dit 'een vals beeld van de doeltreffendheid van deze achterbakse middelen.' Zijn bezwaren gaan nog verder, in meer algemene zin, omdat hij vindt dat in dit boek op een verleidelijke manier aan de lezer verteld wordt, dat een leefbare samenleving tot stand gebracht lijkt te kunnen worden door humane, liberale en genuanceerde politici en actiegroepen (cf. zijn ietwat emotioneel geladen uitspraak: 'Beminnelijk-halfzachte politici als de schrijver zelf versluieren de fundamentele maatschappelijke tegenstellingen en ongerechtigheden achter de wat mistige milieu-problematiek.' (p. 60)).

De minder positieve kanten van het laatste boek *De Kloof* bevinden zich vooral op het vlak van hetgrote aantal toevalligheden, dat Terlouw nodig heeft om de zoektocht van Ginder voorspoedig te laten verlopen. *Toevallig* ontmoet Ginder

Barbara, die ook als slachtoffer (vader in het bedrijf van Villerius bij een ongeluk omgekomen, moeder door Villerius' handlangers vermoord) betrokken is bij de manipulaties van Villerius c.s. *Toevallig* ontmoet hij tijdens zijn reis naar Dal enkele sleutelfiguren in het machtsspel. *Toevallig* ziet en hoort Ginder allerlei zaken - de vermeende voetblessure van Swankhuizen, waardoor hij diens vermomming doorziet; het gesprek van de onechte vader van Barbara met Villerius-, waardoor hij op het goede spoor gezet wordt.

Daarnaast kan men zich afvragen of de ‘setting’ van het verhaal niet net iets te gewild, ja bijna paradoxaal in elkaar steekt: er zijn nauwelijks auto's, geen vliegtuigen; vrij simpele communicatiemedia als een telefoon zijn amper voorhanden, maar wel is er tegelijkertijd sprake van zeer geavanceerde, technologische vernieuwingen. Terlouw verloochent in dit boek zijn bèta-achtergrond niet. Dit alles maakt het verhaal er niet geloofwaardiger op, al kan men zich natuurlijk afvragen of dit voor de jeugdige lezer, met de nadruk op jeugdige, écht een bezwaar is, omdat het verhaal, dat moet gezegd, voldoende spanning bezit.

Er vallen dus nogal wat kanttekeningen te maken bij die op het eerste gezicht zo geëngageerde boeken van Terlouw. Maar zijn ‘andere gezicht’ blijkt met name uit de zeer traditionele opvattingen, die naar voren komen uit de beschrijvingen van zijn vrouwelijke personages. Het is niet eens zo nadrukkelijk en waarschijnlijk gebeurt het bij hem niet eens echt met opzet (des te erger wellicht), maar opvallend is het wel.

In een gesprek met Tony van Verre zegt hij over deze kwes-

tie het volgende:

> Praten over de vrouw in de politiek is voor mij een precair onderwerp, omdat ik het altijd verkeerd zeg, naar het schijnt. Ik heb dat zelf niet in de gaten, maar ik krijg het steeds te horen in mijn eigen partij. Enige tijd geleden was er een emancipatiedag van D'66 en ik moest het slotwoord spreken. Er waren enkele heren en misschien een kleine tweehonderd dames (...). Ik begon al met de geweldige fout *dames* tegen ze te zeggen, dat had *vrouwen* moeten zijn. En toen ik hun vroeg me uit te leggen wat dat nou uitmaakt, zeiden ze: ‘Uit het feit dat je dat vraagt, blijkt al meteen dat je er niets van begrijpt. Dames heeft iets engs. Wij zijn vrouwen.’
> Ik heb mijn toespraak gehouden, ik dacht uit mijn hart, vol warme aanbeveling van gelijkberechtigdheid en gelijkwaardigheid, vol afkeuring over de discriminatie die nog in ruime. Ik kreeg van alle kanten op mijn kop; ze maakten me duidelijk dat ik er niets van begreep. (Van Verre 1980, p. 52-53)

Begrijpt Terlouw er inderdaad niets van?

In *Pjotr* komt een aantal vrouwen voor. Wij geven de dikwijls voor zich sprekende beschrijvingen. *Lydia*, de moeder van Pjotr, gestorven toen hij drie jaar was, is het prototype van de vrouw als engel. Ze is lief, zachtaardig, zwak en roept (dus?) het beste op in haar driftige echtgenoot Sergei. Eén keer slechts kan hij zich niet beheersen; Lydia doet iets onhandigs en hij geeft haar een klap in het gezicht: ‘Nooit zal hij vergeten de tranen in haar stille ogen.’ (p. 62).

Shura is wat stoerder, zij is immers ook revolutionaire. Als het erop aankomt echter, kan ze de consequenties van dat revolutionaire en op de vlucht zijn niet aan en verlaat ze Stefan, haar echtgenoot. Ze bereikt weliswaar op eigen kracht Tomsk, waar haar tante woont, maar als ze dan bijna gepakt wordt, wil ze niet vluchten, ze moet voor haar tante zorgen.

Onder de indruk van de volwassenheid en autoriteit van Pjotr (een *man* in de dop nietwaar?) laat ze hem ervoor zorgen dat Werchowjenski op een dwaalspoor wordt gebracht. Daarna, op hun tocht naar Irkoetsk, moeten ze op een gegeven moment tijdelijk uit elkaar; als ze elkaar op het afgesproken tijdstip niet treffen, weet Shura niet wat ze moet doen: haar angst is zo groot dat ze niet meer kan nadenken.

Als Pjotr longontsteking heeft, is ze moeder, dokter, verpleegster, alles tegelijk en als de herbergier moeilijk doet over geld, bewaakt ze hem ‘als een leeuwin haar jongen’. Wanneer ze later, vlakbij Irkoetsk, aangevallen worden door een beer, is er van haar onverschrokkenheid niets meer te merken; terwijl Pjotr zich heldhaftig weert, valt zij in zwijm.

In *Koning van Katoren* zijn *Kim, Kims moeder en de burgemeester van Ekilibrië* de belangrijkste vrouwelijke personages. Kim is een mooi, ietwat vrijmoedig meisje, intelligent ook en een jaar jonger dan Stach, een ideale vriendin dus. Ze huilt als Stach een nieuwe opdracht krijgt, terwijl hij het als een uitdaging beschouwt. Ze laat ogenblikkelijk alles in de steek als Stach haar nodig heeft, terwijl bij Stach toch steeds de zaken (de opdrachten dus) voor het meisje gaan. Kim laat ook voortdurend merken dat ze verliefd is, Stach wil dat eigenlijk niet weten.

De moeder van Kim is een enigszins domme vrouw, die denkt dat de granaatappelboom een geheimzinnige kracht is, die het leven beïnvloedt. Ze is ook lid van het Zustergenootschap van de Boom, een genootschap uitsluitend voor vrouwen, want ‘mannen spotten er maar mee, die zijn er te nuchter voor’, hetgeen een verwijzing lijkt naar vrouwencafé's,-huizen en -praatgroepen. In ieder geval, als

de boom omgehakt is en het Zustergenootschap opgeheven, heeft ze ‘niet veel meer om handen’, ze is kennelijk niet in staat een zinnige bezigheid voor zichzelf (bijv. Vrouwen tegen de wapenwedloop) te creëren.

De burgemeester van Ekilibrië ten slotte is weliswaar iemand van het vrouwelijke geslacht, maar ze heeft die functie slechts gekregen, omdat haar man, de *echte* burgemeester, overleden is.

De vrouwen in *Oorlogswinter* lijken in tegenspraak met het tot nu toe geschetste beeld. Het zijn stuk voor stuk ‘sterke vrouwen’: De moeder van Michiel en Erica, de barones, de moeder van Dirk. Dat Terlouw zichzelf niet kan verloochenen blijkt uit de houding van Erica. In haar relatie met Jack, de Engelse piloot, is ze de klassieke vrouw: hij wil weer de oorlog in, dat is zijn plicht, terwijl Erica hem daarvan probeert te weerhouden, ze wil hem veilig bij zich weten.

Oosterschelde, windkracht 10 valt weer anderszins op. Terlouw is, we hebben dat een aantal malen gezien, steeds heel duidelijk met zijn mening aanwezig in zijn jeugdboeken, nadrukkelijkheid is troef, maar de manier waarop de vrouwelijke protagonist Anne door de agent Stafmaat benaderd wordt, heeft kennelijk geen commentaar nodig:

> ‘U zwerft nogal eens rond op het water, heb ik begrepen en ook Brooshoofd was een zwerver. Misschien heeft hij U bewonderd en vertrouwd en U daarom het kistje met zijn kostbare papieren in bewaring gegeven of ter lening gegeven (...)’. ‘Ik kende Brooshoofd niet,’ zei Anne. ‘Als U hem wel kende’, ging Stafmaat onverstoorbaar verder, ‘is het denkbaar dat U had afgesproken hem te ontmoeten in de Kijkuitpolder (nomen est omen, LH/HB). Dat verklaart ook hoe u op een lage wal (sic!) terechtkwam, wat voor een ervaren zeilster op zulk een breed water toch erg onwaarschijnlijk is *tenzij zij er opzettelijk aanlegt* (cursivering van de auteur, LH/HB). Misschien heeft Brooshoofd zich bij die gelegenheid vergeten en U overweldigd en hebt U hem uit noodweer gedood.’ (p. 54).

Ook de voortdurende insinuaties in dit verhoor worden naar ons idee nauwelijks afgekeurd, alsof er toch iets waars zit in de gedachte dat een meisje, dat zo vaak alleen uit zeilen gaat en bekend staat als een ‘vrijgevochten type’ niet zo netjes is en dat dat haar bij voorbaat verdacht maakt. Ook haar vaders mening wordt zonder commentaar weergegeven (zie p. 58). Terlouw laat het aan de weldenkendheid van zijn lezers over om dergelijke ideeën op hun waarde te schatten, waar hij elders toch snel bereid is de lezer daarbij een handje te helpen.

Dezelfde situatie (het niet-becommentariëren) heerst ook in de houding van jongens tegenover meisjes. Harry de Zwaan gedraagt zich nogal hanig en hoewel hij afgesnauwd wordt door het meisje Toos, weet Arie dat dat dé manier is om meisjes te versieren:

> Om de tien stappen raakt hij (=Harry, LH/HB) haar even aan, een arm om haar schouder, een duwtje tegen haar bovenarm, ja zelfs al wordt hij gehinderd door de camera waar hij mee sjouwt, hij ziet kans haar een keer een klap op haar met strakke spijkerstof omspannen billen te geven, wat hem wel op een fikse snauw komt te staan. ‘Onbereikbaar voor mij’, denkt Arie mismoedig, ‘en ik ben zo gek op haar. Zo'n koel, streng meisje als Toos heeft een flirt als Harry nodig en geen saaie Piet als ik.(...). Potverdikke, waarom geeft *hij* Toos nooit eens een klap op haar achterwerk?’ (p. 155-156).

Zo hoor je dus met meisjes om te gaan: Sla ze op hun achterwerk, dat vinden ze (eigenlijk) leuk (Cf. ook: '"Als je genoeg van haar hebt, laat het dan even weten." zegt Valeer waarderend tegen Piet.' (p. 175)).

Anne is, zoals ze ons getoond wordt, een geëmancipeerde vrouw, zij is eigenlijk nooit anders geweest, gezien ook de conflicten met haar vader. Ze heeft regelmatig baantjes, de ene keer betaald, de andere keer onbetaald. Als ze een betaald baantje heeft, neemt ze 'haar manvolk' wel eens mee uit eten:

> 'We eten buitenshuis,' roept ze. 'Moeder heeft wel geld en geen zin om te koken. Willen de heren maar instappen?' De obers in de restaurants waar ze vaak eten, weten het al: De spijskaart, de wijnkaart en de rekening gaan naar haar. Voor Henk was dat eerst even wennen, maar nu laat hij het zich lekker aanleunen. (p. 97-98)

Henk vindt dit niet normaal of vanzelfsprekend, nee, hij laat het zich 'aanleunen'. Terlouw begrijpt o.i. niet dat er *strijd* voor nodig is met jezelf en met je omgeving om te worden zoals Anne *is* (het lijkt in haar geval immers louter een kwestie van *karakter*). De ervaring van veel vrouwen is (nog steeds) dat 'obers er helemaal niet zo snel aan wennen'. Bovendien, iemand die zich iets laat aanleunen, heeft uiteindelijk nog steeds de bestaande norm als uitgangspunt, i.c. de man zorgt voor het geld, de vrouw laat zich onderhouden.

Hoe is het met 'de vrouwen' in *De Kloof* gesteld? Heeft Terlouw er na zijn laatste jeugdboeken iets meer van begrepen? Het heeft er alle schijn van, als we de diverse vrouwenfiguren

in ogenschouw nemen. Grootmoeder blijkt gestudeerd te hebben, is een soort Aletta Jacobs; ze is de eerste vrouwelijke ingenieur van Bergendal. Ginders moeder *werkt* als modeontwerpster, de moeder van Barbara werkt twee avonden in de week als tekenlerares. En in vergelijking met Kim (uit *Koning van Katoren*) mag Barbara redelijk geëmancipeerd genoemd worden, ze gehoorzaamt niet aan alles wat Ginder voor haar bestwil decreteert en neemt vooral aan het eind van het boek zelf dikwijls het initiatief.

En toch... en toch. In de beschrijving van de vrouwelijke hoofdfiguren zitten weer allerlei elementen die voor ons het bestaande beeld (van de vorige boeken) bevestigen. Daar is in de eerste plaats de soms wat curieuze beschrijving van Barbara, waaraan enige erotische suggestie niet vreemd is: ‘Barbara verdwijnt met een kokette zwaai van haar heupen naar de keuken (sic!)’ (p. 41); ‘Vandaag heeft ze sandalen aan met lange veters, die ze kruiselings om haar been heeft gewonden en onder de knie vastgeknoopt. Hij kan zijn ogen er niet vanaf houden.’ (p. 46). Ook de voorzitter van de EBEV valt deze uitstraling van Barbara op, maar de formulering van Terlouw is ook hier op zijn minst ietwat merkwaardig te noemen: ‘“Ik ben Barbara Compagne”. Karel Wildschut kijkt haar aan. Wat hij ziet bevalt hem.’ (p. 160). Op hetzelfde (merkwaardige) vlak is deze opmerking: ‘Haar prima benen staan stevig op de grond.’ (p. 164). Daarom is het des te merkwaardiger, dat, wanneer Barbara reeds enige tijd bij Ginder in huis woont, er op geen enkele wijze sprake is van enige sexuele toenadering (ze zijn beiden zestien jaar!). Of zouden we de omschrijving op pagina 95 in die zin op moeten vatten? (‘Als Ginder en Barbara alleen zijn, wordt er eerst een poosje geknuffeld’).

Opmerkenswaardig is eveneens dat Barbara *voelt* dat Domen Compagne alias Swankhuizen haar vader niet is en dat hij niet deugt, terwijl Ginder dat pas *concludeert*, wanneer de aanwijzingen in die richting niet meer te ontkennen zijn.

De tegenstelling tussen mannelijk en vrouwelijk gedrag wordt ook versterkt, - nog afgezien van de achternaam van Barbara, een vrouw mag (kan?) slechts een compagnon van de man zijn -, doordat Ginder ons wordt geschetst, in de traditie bijna van klassieke jongensboekenschrijvers als Schuil, Been, Van Abcoude, als een echte jongensboekenheld: eerlijk, doortastend, van ouderwets Hollandse makelij, een jongen van stavast vol idealen en redelijk intelligent.[2.]

De overige vrouwen spelen in het boek een ondergeschikte rol. Grootmoeder, die dan wel gestudeerd heeft en ingenieur is, dient in feite uitsluitend om het (detective)verhaal in gang te zetten; Ginders moeder, die wel werkt, wordt enkel getekend in haar moederlijke bezorgdheid; Riek, de tweede vrouw van Ginders vader, treedt zeer kort op als een praktisch handelende en (dus?) niet mooie vrouw. Het échte spel wordt in dit boek gespeeld door de mannen.

De houding van Terlouw tegenover zijn vrouwelijke personages vertoont verrassende (nou ja, verrassend) overeenkomsten met de situatie in het gezin Terlouw:

> Alexandra Terlouw, een opgewekte echtgenote, bevestigt dat (dat het stil moet zijn als Terlouw schrijft, LH/HB). Ze tuimelt eerst achter de koffiekopjes aan, (...) neemt dan actief deel aan het gesprek.
> 'Misschien komt het wel door jouw werk dat ik het afgelopen jaar geen hobo meer heb gespeeld. Iedereen in het gezin speelt wel wat; cello, piano, viool.’ (Binnenhof 1975)

Behalve dan als Pa werkt, want dan moet het stil zijn.

> Alexandra, mijn vrouw, is een voortdurende bron van inspiratie. Ik begrijp vaak niet hoe ze het kan opbrengen altijd maar weer belangstelling te hebben voor het werk dat ik doe (...) Ook de politiek interesseert haar; maar vooral omdat ik het doe. Ik denk dat als ik niet in de politiek zat, ze aanzienlijk minder vaak in de krant zou lezen en zich er minder voor zou interesseren. (Van Verre 1980, p. 25)

Op grond van dit soort uitspraken en op basis van onze bevindingen ten aanzien van zijn jeugdboeken menen we te kunnen zeggen dat Jan Terlouw niet echt gelooft in een zekere achterstelling van de vrouw. Eigenlijk vindt hij de situatie goed zoals die is. Hij heeft immers een liefhebbende, kennelijk tevreden vrouw (al speelt ze wat weinig hobo), die zeer geïnteresseerd is in alles wat haar man onderneemt. De kans lijkt ons dan ook nauwelijks aanwezig dat Terlouw in de toekomst op overtuigende wijze een geëmancipeerde vrouw zal kunnen creëren.

Dit artikel is gebaseerd op een scriptie van Lucie Huiskens in het kader van haar studie Nederlands aan de Katholieke Universiteit van Nijmegen. Voor meer informatie wende men zich dus tot de schrijfster van deze scriptie (Sectie Nederlands, Katholieke Universitiet, Erasmusplein 1, Nijmegen).

In de scriptie worden niet alleen de boeken besproken, die in dit artikel aan de orde komen, maar ook *Briefgeheim*, een jeugdboek voor de zogenaamde ‘jongere jeugd’ (9-12 jaar). Ook in dit werk laat Terlouw zich kennen als een traditioneel denker als het om de man-vrouwverhouding gaat. De vrouwen in *Briefgeheim* zijn allemaal huisvrouw. Eva's moeder staat te strijken, zorgt voor het eten en krijgt van de man het verwijt dat ze te weinig thuis is als ze een paar weken te veel op de school van Eva bezig is. Terwijl Vader de krant leest, is moeder aan het verstellen. Ook de moeder van Jackie en Thomas is altijd thuis, zij schrijft brieven terwijl haar man de krant leest. Kennelijk lezen vrouwen geen kranten.

Bibliografie

Het Binnenhof (interview), 4-6-1975

Joke Linders-Nouwens, ‘De schrijversleest past Terlouw’, Haarlems Dagblad, 27-8-1983

Utrechts Nieuwsblad, 14-10-1972

Utrechts Nieuwsblad (interview), 2-8-1980

Bert Vanheste, *Literatuursociologie*, theorie en methode. Assen, 1981

Tony van Verre, *Tony van Verre ontmoet Jan Terlouw*, Hilversum, 1980

Gebruikte uitgaven van het werk van Jan Terlouw

Pjotr, Rotterdam, 1979[7]

Koning van Katoren, Rotterdam, 1978[15]

Oorlogswinter, Rotterdam, 1977[21]

Oosterschelde, windkracht 10, Rotterdam, 1978[12]

De Kloof, Rotterdam 1983[4]

Eindnoten:

1. Vergelijk ook wat zijn vrouw zegt over de hoofdfiguren in Terlouws boeken: ‘De hoofdpersonen in je boeken lijken allemaal op je zelf, of ze nou jongens of meisjes, of ze nou 5 zijn of 50. Het zijn allemaal aspecten van jezelf.’ (Utrechts Nieuwsblad 1980)
2. Deze omschrijving is ontleend aan Joke Linders-Nouwens

[Vervolg Onze enige vrijheid]

vervolg van pag. 64

overal nogal wanhopig. Ze beseffen heel duidelijk dat deze beschaving in de huidige vorm geen levenskansen meer heeft. Daarom heb ik met mijn publiek in de Bondsrepubliek absoluut geen problemen. Al deze jongeren zijn even verbeten op zoek naar een nieuwe zingeving voor het leven. Een speurtocht die nergens heen leidt. Overal ontwaar ik dezelfde melancholie en verslagenheid. Niemand weet meer hoe wij de heilloze ontwikkelingen moeten stoppen. Overal krijgen we met dezelfde verderfelijke gevolgen van de industriële civilisatie te maken.

En ondanks de schijn biedt dit massale zoeken van de jeugd toch ook geen hoop, omdat hun wegen, naar ik vrees, waarschijnlijk in het niets uitmonden. Want al zou de meerderheid der jongeren, deze hele nieuwe generatie desnoods, aan een alternatief bestaan willen beginnen, ik ben bang dat dat gewoon niet te realiseren valt. De Bondsrepubliek is een hooggeïndustrialiseerd land met veel te veel inwoners. Men leeft er van export en industrie. Men ziet zich genoodzaakt er voedingsmiddelen en grondstoffen in te voeren. Zodra een meerderheid zou besluiten om alternatief te gaan leven, dat wil zeggen zonder de grote industrie, met meer aandacht voor het milieu, zou onmiddellijk blijken dat er 20 miljoen mensen teveel zijn. Die zouden we dan eerst om zeep moeten helpen opdat de resterende 40 miljoen een samenleving kunnen opbouwen naar 19e-eeuws model. En daar zitten we ook mee, met d&#00E1;t probleem!

Vrijheid is een fiktie. *Onze enige vrijheid bestaat hierin dat we onze wanhoop nog uit kunnen schreeuwen*! Want we zijn absoluut niet meer in staat om dit raderwerk, deze mega-machine waarin de wereld in een razend tempo verandert, te stoppen, in dat mechanisme in te grijpen. Het maalt ons fijn. We zijn volkomen machteloos.

Jan van der Vegt
Graven met de pen
De Ierse dichter Seamus Heaney

Een van de bekendste gedichten van Seamus Heaney is 'The Tollund Man', uit zijn in 1973 verschenen bundel *Wintering Out.* Het is vaak in bloemlezingen opgenomen, niet lang geleden nog in *The Penguin Book of Contemporary British Poetry.* Het is ook een van de vijf gedichten die - door Peter Nijmeijer vertaald - de plaquette *De rugwaartse blik* vormen, in 1981 in kleine oplage verschenen als hommage aan Geert Lubberhuizen, de scheidende directeur van De Bezige Bij.[1.]

De stof voor dit gedicht kwam uit Jutland, waar in mei 1950 in het veenmoeras van Tollund, zo'n tien kilometer ten westen van de stad Silkeborg, het lichaam van een man werd gevonden dat door het veenwater was geloogd en daardoor goed geconserveerd. De man lag erbij alsof hij sliep, maar om zijn nek zat een strop. Aangenomen wordt dat hij als ritueel offer is omgebracht, omstreeks het begin van onze jaartelling. Twee jaar na de vondst van de Man van Tollund werd in dezelfde omgeving bij het plaatsje Grauballe in het veenmoeras Nebelgård nog een goed geconserveerd lijk uit diezelfde tijd gevonden, ook een slachtoffer van rituele moord. Tacitus vertelt in zijn annalen hoe de Germanen bij de vruchtbaarheidsfeesten van de godin Nerthus zulke mensenoffers brachten.

Als een uit ebbehout gesneden portretkop ligt het hoofd van de Man van Tollund nu in een vitrine. De rust van zijn gelaatstrekken, misschien een wat weemoedige berusting, contrasteert met de barbaarsheid die wij ons van zo'n ritueel moeten voorstellen, maar waartegen deze man zich kennelijk niet heeft verzet.

Toen Heaney zijn gedicht schreef, had hij in het kleine museum van Silkeborg, niet ver van Aarhus,[2.] die kop nog niet gezien:

> Some day I will go to Aarhus
> To see his peat-brown head,
> The mild pods of his eye-lids,
> His pointed skin-cap.
>
> Eens zal ik naar Aarhus gaan
> En zijn veenbruine hoofd bekijken,
> De zachte doppen van zijn oogleden,
> Zijn spitse schedelkap.
> (vert. Peter Nijmeijer)

Het gedicht bestaat uit drie delen en in het eerste daarvan is de dichter, over de tijd heen, een late getuige van de rituele bruiloft:

> She tightened her torc on him
> And opened her fen,
> Those dark juices working
> Him to a saint's kept body -
>
> Zijn adem kneep zij af
> Met haar lederen halssnoer, opende
> Haar laagveen en liet de donkere sappen
> Hem tot heiligenlichaam vergisten -

In het derde deel ziet de dichter zich in gedachten door Jutland rijden, langs plaatsen die Tollund, Grauballe, Nebelgard heten, zoals daar eens de geofferde man op zijn mestkar reed. De slotstrofe luidt:

Out there in Jutland
In the old man-killing parishes
I will feel lost,
Unhappy and at home.

De man van Tollund.

In de velden van Jutland, in
Deze oude mensen-dodende parochies,
Zal ik mij verdwaald wanen,
Mistroostig maar thuis.

In deze strofe zit de sleutel tot Heaney's betrokkenheid bij het lot van de Tollund-man, in de schijnbare tegenstrijdigheid van de laatste regel en in het ongerijmde van 'man-killing parishes'. In het heidense Jutland waren er immers geen 'parochies' en de dorpen van nu, waar de dichter als een verdoolde vreemdeling doorheen rijdt, brengen geen rituele offers meer. Die vallen echter wel in Heaney's geboorteland, in Ulster. Daarom is hij in Jutland 'mistroostig maar thuis.'

Deze slotstrofe is in het tweede deel van het gedicht voorbereid. Daarin wordt aan de dood van vier jonge mannen herinnerd, van wie de lichamen op een spoorlijn verpletterd werden. Een ongeluk of een overval? Dat maakt het gedicht niet ondubbelzinnig duidelijk, maar er staat dat ze 'ambushed' waren; 'in hinderlaag gelokt' vertaalde Nijmeijer nadrukkelijk.

In zijn gedicht is Heaney onder de Man van Tollund gaan graven en wat hij daar blootlegde, is het verscheurde Ulster van nu met zijn 'man-killing parishes'.

Seamus Heaney is een boerenzoon uit Ulster. In 1939 werd hij geboren op Mossbawn, de boerderij van zijn ouders, niet ver van de noordwestelijke uitloper van Lough Neagh, het grote meer ten westen van Belfast. Daar ligt 'Heaney's Country', zoals bij Sligo in het westen van Ierland 'Yeats's Country' te vinden is. Gelukkig leent de streek zich er niet voor om er net zo'n toeristenattractie van te maken als daar bij Sligo.

Heaney heeft het landschap van zijn jeugd in zijn gedichten in kaart gebracht: de heuvel Anahorish, de rivier de Moyola, de plaatsen Broagh, Derrygarve, Toome (waar de rivier de Bann vanuit Lough Neagh noordwaarts naar zee stroomt), het kleine Lough Beg met Church Island. Het is de zuidoostelijke uithoek van het Noordierse graafschap Derry.

Hij kwam uit een katholiek gezin en ging naar school bij de paters in de stad Derry. Daarna studeerde hij in Belfast aan Queen's University, wat veel aan zijn vorming heeft bijgedra-

gen doordat er voor jong talent een voortreffelijk klimaat was. Een docent als de dichter-criticus Philip Hobsbaum leverde daaraan een voorname bijdrage.

Heaney werd zelf docent aan de universiteit van Belfast en bleef dat tot 1972. Toen had hij, in 1970/'71, ook een jaar als gastdocent aan de universiteit van Berkeley, Californië, gewerkt. Na zijn vertrek uit Belfast vestigde hij zich met zijn gezin in Glanmore, in het Ierse graafschap Wicklow, dat ten zuiden van Dublin ligt. Heaney heeft zich hier een jaar of vier geheel aan het schrijven gewijd, maar om praktische redenen verruilde hij dat bestaan toch weer voor een docentschap, nu aan de universiteit van Dublin, waar hij aan een lerarenopleiding verbonden is.

Hoewel het werk van de nieuwere generatie van Ierse dichters maar spaarzaam tot Nederland doordringt, is Heaney hier niet geheel onbekend gebleven. In 1977 deed hij mee aan Poetry International in Rotterdam en later ging hij deel uitmaken van de redactieraad van DAM, een door de Rotterdamse Kunststichting uitgegeven internationaal poëzietijdschrift. De publicatie van gedichten van Heaney in de vertaling van Peter Nijmeijer werd al genoemd. Ook zijn enkele van zijn gedichten in vertaling opgenomen door Hisgen en Van der Weel in hun bloemlezing *Ierse stemmen*, die in 1981 uitkwam.[3.] Daarbij is ook werk dat tot nu toe ongebundeld bleef.

Omvangrijk is het oeuvre van Heaney nog niet. In 1966 debuteerde hij met de bundel *Death of a Naturalist.* Daarop volgden *Door into the Dark* (1969), *Wintering Out* (1973) en *North* (1975). Een keus uit deze vier bundels verscheen in 1980 als *Selected Poems 1965-1975*, toen inmiddels in 1979 al *Field Work*, Heaney's vijfde en vooralsnog laatste bundel, gepubliceerd was. Buiten de keuzebundel viel *Stations*, een kleine reeks prozagedichten die in 1975 was uitgekomen als publicatie van het Noordierse literaire tijdschrift The Honest Ulsterman. Vrijwel gelijktijdig met de *Selected Poems* verscheen het boek *Preoccupations. Selected Prose 1968-1978*, waarin essays en kritieken zijn gebundeld, alsmede enkele autobiografische schetsen.

In het najaar van 1983 droeg Heaney nog twee titels bij aan een nieuwe pamflettenreeks, opgezet door het theatergezelschap Field Day uit Derry. Het zijn *An Open Letter*, waarin hij in versvorm ingaat op het probleem dat hij als Ier tot de vooraanstaande Britse dichters wordt gerekend, en *Sweeney Astray*, de bewerking van een oude Ierse legende, waarmee Nederlandse lezers al kennis konden maken in *Ierse stemmen.* Aan deze literaire staat van dienst mag tenslotte niet de prachtige bloemlezing ontbreken die Heaney in 1983 samen met Ted Hughes publiceerde onder de titel *The Rattle Bag*, een royale keus uit vooral het lichtere, vertellende genre in de Engelstalige poëzie.[4.]

De bloemlezing die Heaney aanleiding gaf tot het schrijven van *An Open Letter* is het in de aanhef van dit artikel al genoemde *Penguin Book of Contemporary British Poetry*, in 1982 samengesteld door Blake Morrison en Andrew Motion. Niet alleen is in dit boek de poëzie van Ierse (in dit geval hoofdzakelijk Noordierse) herkomst ruim vertegenwoordigd met werk van Heaney, van Michael Longley, Derek Mahon, Medbh McGuckian, Paul Muldoon[5.] en Tom Paulin, bovendien heeft Heaney er een zeer prominente plaats in gekregen. Met twintig gedichten overtreft zijn aandeel ruimschoots dat van de andere negentien dichters, en in de inleiding wordt nog een eenentwintigste gedicht voluit geciteerd en besproken. Het is duidelijk dat Morrison en Motion het belang van Heaney's werk nadrukkelijk naar voren willen brengen en hij is voor hen dan ook een pion in het spel der generaties waarin zij zich afzetten

tegen een eerdere toonaangevende bloemlezing, *The New Poetry*, in 1962 door A. Alvarez voor Penguin samengesteld.

Aan een scherp generatieconflict moet men hier overigens niet denken; het gaat meer om accentverschuivingen. Alvarez stond een poëzie voor die op een naakte, onversierde wijze, in een taal die weer werkelijk communicatiemiddel was, zich bezighield met thema's van deze tijd, een ‘herkenbare’, onromantische poëzie. Alvarez' bloemlezing, waarin men zeer verschillende dichters kan aantreffen, was, ook in de herziene versie van 1966, samengesteld voordat de ster van Heaney aan het firmament van de Engelse poëzie ging rijzen, maar toen dat eenmaal gaande was en de kritiek op de ene na de andere bundel lovend reageerde, heeft Alvarez zich als criticus maar weinig met deze nieuwe dichter ingenomen betoond.

Voor Morrison en Motion is Heaney een van de dichters uit Noord-Ierland die in het decennium om 1970 heen aan het woord kwamen en die aan de Engelse poëzie een richting gaven die bij de ideeën van Alvarez vandaan boog. Er kwam meer ruimte voor de verbeelding en de metafoor werd opnieuw een belangrijk stijlmiddel (vooral hier moet men zich een accentverschuiving en niet een ommekeer voorstellen). De taal kreeg bovendien aandacht ter wille van zichzelf en werd daardoor meer dan een communicatiemiddel. Het is een wisseling van poëtische voorkeuren die ook aan de Nederlandse poëzie niet vreemd is. Dat zo'n vernieuwende impuls juist uit Ierland kwam, is niet zo vreemd, want zakelijke nuchterheid hoort niet bij de grote tradities van de Ierse poëzie.

Heaney wordt door Morrison en Motion onomwonden de belangrijkste nieuwe dichter van de laatste vijftien jaar genoemd en dat is nog een verruiming van het oordeel van de Amerikaanse dichter-criticus Robert Lowell, die hem de beste Ierse dichter na Yeats noemde. Veel blijkt hier relatief - afgezien van het kwaliteitsoordeel dat terecht is - want dezelfde Lowell figureert als belangrijk man in Alvarez' bloemlezing, evenals Ted Hughes. Tussen diens werk en dat van Heaney zijn er verbindingen waarop ook Morrison en Motion wijzen. En Heaney zelf heeft zich ook ontwikkeld.

Al in zijn eerste bundel vindt Heaney de metafoor die zijn dichterschap integreert in het bestaan waaruit hij is voortgekomen. In het gedicht ‘Digging’[6.] vertelt hij, hoe hij luistert naar het graven van zijn vader in de aardappelakker en dat hij zich herinnert dat zijn grootvader de beste turfsteker uit de omtrek was. Hij zou die tradities voort willen zetten, maar zijn spade is de pen:

> Between my fingers and my thumb
> The squat pen rests.
> I'll dig with it.

Graven met de pen: in die vorm heeft de metafoor zich niet gehandhaafd, want niet de pen is het eigenlijke instrument van de dichter. Dat is de taal, die klank is. Jaren later schrijft Heaney als openingsregel van het eerste van de tien ‘Glanmore Sonnets’, die de imposante kern van de bundel *Field Work* vormen: ‘Vowels ploughed into other: opened ground.’ De éénwording van werkelijkheid (geploegde akker) en taal (de klinkers) is hier zichtbaar gemaakt in een beeld dat aan het boerenleven is ontleend, dat van het ploegen. Zo kan de dichter geen vreemdeling worden in eigen verleden.

En evenmin in eigen landschap. In *Wintering Out* noemt Heaney de heuvel Anahorish in het gedicht van die naam ‘soft gradient/of consonant, vowel-meadow’ en in ‘Broagh’ staat er:

> the shower
> gathering in your heelmark
> was the black *O*

in *Broagh* -

Van de rivier zegt hij in ‘Gifts of Rain’: ‘The tawny guttural water/spells itself: Moyola’. De klank van water en riet herinnert er aan een oude doedelzak, waarvan de muziek ‘through vowels and history’ klinkt. De nadruk op het gutturale geluid van het water heeft dezelfde betekenis als de weergave van de donkere O-klank in de naam Broagh. Het zijn klanken uit het Keltische Iers, de taal van Heaney's geboortegrond, waarin hij niet schrijft, maar die hij wel hoort meeklinken in zijn landschap.

Nederlandse poëzielezers zal deze integratie van taal en werkelijkheid niet vreemd voorkomen, want ze is een belangrijk aspect van het werk van onze Vijftigers. Bij Heaney gaat het er ook om zo een innerlijk landschap te creëren dat hecht met zijn dichterschap is verweven. Hij schreef daarover in het essay ‘The Sense of Place’ in *Preoccupations* en noemde zo'n landschap een ‘country of the mind’. Het is een landschap dat het dichterschap bevrucht.

Dit gevoel voor landschap hangt zeker samen met de affini-

teit die Heaney blijkens enkele essays uit *Preoccupations* met de poëzie van Wordsworth blijkt te hebben. En dat is niet de enige lijn die vanuit zijn werk naar de Romantiek getrokken kan worden. In het begin van het essay ‘The Makings of a Music. Reflections on Wordsworth and Yeats’ brengt Heaney een onderscheiding van Valéry ter sprake, tussen de dichtregels die van buitenaf gegeven lijken, die je niet meer loslaten, *les vers donnés*, en de regels die door de dichterlijke vaardigheid daaraan worden toegevoegd, *les vers calculés.* Heaney gebruikt voor die taalklank die op het dichterlijk oor afkomt, het werkwoord ‘haunts’ en dat roept een gedicht uit *Door into the Dark* in herinnering, ‘The Given Note’, dat varieert op een oud Iers volksverhaal over de violist die op een van de Blasket Eilanden zijn mooiste melodieën kreeg van de ‘fairies’, de elfen. Althans een deel van wat poëzie wordt, komt uit een andere werkelijkheid dan de herkenbare van het dagelijks leven. In deze opvatting, die overigens niet karakteristiek is voor Heaney's latere werk, staat hij niet ver van Yeats vandaan.

De voorstelling van de natuur is bij Heaney verre van onbedorven idyllisch. Zijn eerste bundel ontleende zijn titel aan een duister, bedreigend aspect van de natuur. In een van de gedichten daaruit beschrijft Heaney hoe al vroeg een natuurvorser in hem dood ging toen hij tot zijn afgrijzen als kind werd geconfronteerd met de grote kikvorsen uit het moeras:

Some sat
Poised like mud grenades, their blunt heads farting.
I sickened, turned and ran. The great slime kings
Were gathered there for vengeance and I knew
That if I dipped my hand the spawn would clutch it.

Dat de angst voor een irrationele dreiging, die ook een Romantische trek van Heaney's werk is, hier niet alleen als een kinderlijke emotie in de herinnering wordt geroepen, blijkt later uit het negende van de ‘Glanmore Sonnets’:

Outside the kitchen window a black rat
Sways on the briar like infected fruit:
‘It looked me through, it stared me out, I'm not
Imagining things. Go you out to it.’
Did we come to the wilderness for this?
We have our burnished bay tree at the gate,
Classical, hung with the reek of silage
From the next farm, tart-leafed as inwit.
Blood on the pitch-fork, blood on chaff and hay,
Rats speared in the sweat and dust of threshing -
What is my apology for poetry?
The empty briar is swishing
When I come down, and beyond, your face
Haunts like a new moon glimpsed through tangled glass.

De dreiging van de rat heeft een irrationeel aspect in deze regels, maar de angst van de vrouw heeft dat niet minder. Er manifesteert zich ook de onscheidbaarheid van leven en dood in die hoort bij een bestaan dat ‘field work’ is, waarin poëzie misplaatst lijkt: bloed op kaf en hooi. Aan het slot van de vier gedichten waaraan de bundel *Field Work* zijn titel ontleende, wordt dit gesymboliseerd in een gebaar dat een haast ritueel aspect heeft. In die vier gedichten wordt het bestaan van de dichter en zijn vrouw in een nauwe relatie tot de natuur gebracht. Dan zalft de dichter tenslotte haar huid met pulver van een gevallen blad, nadat het gedicht eerder had duidelijk gemaakt hoe stank en bloei samengaan. De slotwoorden zijn:

my umber one,
you are stained, stained
to perfection.

De woordkeus roept hier een herinnering op aan 'The Tollund Man', waarin staat: 'Now his stained face/Reposes at Aarhus.' Spiegelen de situaties elkaar niet? De vrouw bereikt haar volmaaktheid door een teken dat in het Engelse woord dubbelzinnig is: 'mould', datgene waarmee ze bevlekt wordt, kan zowel schimmel als pulver van gevallen bladeren betekenen. Het wordt haar aangereikt vanuit een natuur waarin bederf onvermijdelijk is. Dezelfde paradox doet zich voor bij de Man van Tollund, die tot perfecte rust kwam in een bodem die een organisme is van bederf èn conservering.

Naar het duistere van dit irrationele wil de dichter in zijn werk een deur openzetten. Vandaar de titel van zijn tweede bundel: *Door into the Dark.* Dat deze woorden in die bundel juist voorkomen in het gedicht 'The Forge', waarin het werken in de smidse, het vuur, het ijzer dat in zijn vorm geslagen wordt, allerminst aan irrationele duisternis doen denken, spreekt dit niet tegen. Duisternis en licht zijn even onscheidbaar als dood en leven.

Dit is ook verbonden met een historisch besef dat al vroeg in Heaney's werk naar boven komt. Het hiervoor genoemde gedicht 'Digging' krijgt een vervolg in 'At a Potato Digging'. De aardappelen die bij het rooien boven komen, liggen er als kleine doodskoppen bij: 'live skulls, blind-eyed'. Dat is meer dan een impressionistisch beeld, want de alledaagse bezigheid van het aardappelrooien is met historische emotie geladen. Zoals John Hewitt in een van zijn beste gedichten[7.] verwees naar de Grote Hongersnood die Ierland in het midden van de 19e eeuw teisterde, zo kan ook Heaney niet onder deze associatie uit. Door hun gelijkenis met doodskoppen brengen de aardappelen de dreiging naderbij en daarom realiseert de dichter zich, kijkend naar de rooiers, dat

Centuries
Of fear and homage to the famine god
Toughen the muscles behind their humbled knees,
Make a seasonal altar of the sod.

Alsof de vruchtbaarheid aan de bodem afgesmeekt moet worden. Het is geen wonder dat Heaney gefascineerd raakte door vondsten als de Man van Tollund, de Man van Grauballe en andere, toen hij het boek *The Bog People* had gelezen, geschreven door Glob, de directeur van het Prehistorisch Museum van Aarhus.[8.]

De Man van Tollund werd in een dodelijke bruiloft geofferd aan de vruchtbaarheidsgodin, die in de bundel *Wintering Out* nog in een ander gedicht op heel suggestieve wijze aanwezig is. In vier regels schijnt Heaney niets anders te willen geven dan de impressie van iets wat hij gezien heeft. Waar een zandpad naar het veen gaat, staat een houten turfstekersvork overeind, een beeld dat in zijn schoonheid weerstand laat zien:

For beauty, say an ash-fork staked in peat,
Its long graines gathering to the goughed split;

A seasoned, unsleeved taker of the weather,
Where kesh and loaning finger out to heather.

Het is de titel die de regels maakt tot meer dan de weergave van een visuele indruk. Het gedicht heet 'Nerthus' en dat is bij Tacitus de naam van de vruchtbaarheidsgodin van de Germanen aan wie mensenoffers werden gebracht. Onder de schoonheid van het beeld dreigt de dood, maar die is nodig om het leven voort te zetten.

Het zou niets voor een dichter als Heaney zijn om dit bij abstracties te laten. Het heeft heel concreet met zijn herinneringen te maken. Een zeer verhelderend opstel daarover is ‘Feeling into Words’ uit *Preoccupations.* Hierin vertelt Heaney hoe vondsten uit het veen, hoe verhalen over geheimzinnigheden als bodemloze watergaten, hem van jongsaf fascineerden. Ook naar deze duisternis wilde hij in zijn verzen een deur openzetten en hij deed dat in ‘Bogland’, het gedicht dat *Door into the Dark* afsluit:

> The bogholes might be Atlantic seepage,
> The wet centre is bottomless.

Als daar Atlantisch water zou doorsijpelen, zijn er mysterieuze samenhangen. Geen wonder dat zo'n landschap bindt en dat het gevoel ervoor religieus is, als voor een moedergodin die leven schenkt en offers eist. In ‘The Sense of Place’ geeft Heaney dit zelf aan, door te wijzen op de grondbetekenis van het Latijnse werkwoord *religare*: vastbinden.

Vooral in *North* zijn de gedichten over de doden in het veen te vinden en een van de merkwaardigste daarvan is ‘Bog Queen’. Deze dode, die in het gedicht de ‘ik’ is, heeft gewacht in de bodem tot de turfgraver haar blootlegde. In de slotstrofe

herrijst ze als in een tweede geboorte. Zij belichaamt eerder zelf de bodem die offers vraagt, dan dat zij het slachtoffer is van een ritueel.

Het is in Heaney's gedichten niet alleen de bodem die offers vraagt. In *Door into the Dark* staat de 'Lough Neagh Sequence', waarvan enkele strofen uiteenzetten waarom de vissers op het meer niet willen leren zwemmen. Ze geven zich liever snel over aan de verdrinkingsdood, want ze weten dat het meer elk jaar een slachtoffer wil: 'The lough will claim a victim every year.' In deze bereidheid kondigt zich al de overgave van de Tollund-man aan, met wie Heaney dan nog geen kennis heeft gemaakt. Maar in *Wintering Out* staat een gedicht waarin geen sprake is van een overgave aan de dreiging uit de natuur. Het is 'Shore Woman' en in dit vertellende gedicht spreekt de vrouw van een visser, die met haar man in een kleine boot op zee, een school tuimelende bruinvissen op zich af ziet komen. Haar man loochent het gevaar aanvankelijk, maar

> Maybe he shrank when those sloped oily backs
> Propelled towards us: I lay and screamed
> Under splashed brine in an open rocking boat
> Feeling each dunt and slither through the timber,
> Sick at their huge pleasures in the water.

Het beeld is realistisch, maar het krijgt een irrationele dimensie als de dieren als 'moving sinewed dreams' de vrouw blijven achtervolgen. Waar dit samenhangt met haar weerzin tegen de echtgenoot, is men geneigd hier Freudiaanse implicaties te herkennen, en waarschijnlijk niet ten onrechte. De natuur verschijnt aan deze vrouw in een bij uitstek mannelijke gedaante. Het omgekeerde is in *Door into the Dark* het geval in 'Undine', over de watergeest die zich schikt naar de wil van de man die haar stroom temt. Hier is het, als uitzondering, een erotische onderwerping van de natuur aan de mens. Andersom is gebruikelijk in deze poëzie. De Tollund-man werd in een omarming van een duidelijk seksueel karakter door de veenbodem, zijn 'bog queen', ontvangen. Maar de veendoden raakten Heaney om nog een andere reden dan deze erotische relatie van mens en natuur.

Heaney wees er in 'Feeling into Words' zelf op, dat 1969, het jaar waarin het boek van Glob over de veendoden in Engelse vertaling verscheen, ook het jaar was waarin de strijd in Noord-Ierland weer hoog oplaaide. Zo deed de verbinding tussen deze doden en de slachtoffers van de strijd in het Ulster van nu zich als vanzelf voor.

'The Grauballe Man' in *North* is een gedicht van twaalf vierregelige strofen. Negen van die strofen geven een beschrijving van het lichaam zoals het in het museum van Aarhus te zien is:

> As if he had been poured
> in tar, he lies
> on a pillow of turf
> and seems to weep
>
> the black river of himself.
> The grain of his wrists
> is like bog oak,
> the ball of his heel
>
> like a basalt egg.

De Man van Grauballe is dramatischer dan de Man van Tollund, omdat zijn lichaam met de doorgesneden keel en zijn verwrongen gelaatstrekken, de doodsstrijd uitdrukken. Morrison en Motion die in de inleiding tot hun bloemlezing dit gedicht uitvoerig bespraken, wezen erop dat de beschrijving het lichaam naar de werkelijkheid van nu toehaalt. Het is inderdaad in de geciteerde regels te zien: Heaney geeft de dode een plaats terug in de natuur. Maar hij laat het daar niet bij, want die natuur is van alle tijden.

> but now he lies
> perfected in my memory,
> down to the red horn
> of his nails,
>
> hung in the scales
> with beauty and atrocity:
> with the Dying Gaul
> too strictly compassed
>
> on his shield,
> with the actual weight
> of each hooded victim,
> slashed and dumped.

Opnieuw, evenals in 'Nerthus', gaan schoonheid en wreedheid samen. Ook deze dode heeft voor hem een toets van perfectie. Maar de spanning van de over verscheidene strofen doorlopende zin mondt uit bij datgene waarmee de Grauballeman werkelijk op de weegschaal ligt: de slachtoffers die, met de kap over het hoofd, ook in onze tijd werden gekeeld en in een kuil gegooid.

Nog dichterbij haalt Heaney de gebeurtenis uit 'Punishment' (in *De rugwaartse blik* vertaald als 'Boetedoening'), waarin de veendode een jonge vrouw is, waarschijnlijk om overspel gedood. De dichter maakt zich in de slotstrofen getuige van de bestraffing, zoals hij ook een stomme getuige is als in zijn eigen wereld meisjes om hun verraad aan de Ierse zaak met teer worden ingesmeerd, een houding waarin woede en begrip elkaar opheffen. Daardoor is het gedicht zelf een boetedoening, wat in de Nederlandse titel beter tot uiting komt dan in de oorspronkelijke:

> I who have stood dumb
> when your betraying sisters,
> cauled in tar,
> wept by the railings,
>
> who would connive
> in civilized outrage
> yet understand the exact
> and tribal, intimate revenge.
>
> ik, die sprakeloos toekeek
> toen je verklikkende zusters,
> met helmen van teer,
> aan de reling stonden te huilen,
>
> en die in beschaafde woede
> oogluikend zou toezien,
> en toch de stipte, intieme wraak
> van de stam zou begrijpen.

Zoals ook op andere plaatsen in Heaney's werk spiegelen hier in *North* gedichten elkaar. In die over de veendoden wordt in het verleden het heden herkend, maar in ‘Funeral Rites’ wordt het heden naar het verleden toegebracht. Het is een reeks van drie gedichten die begint met een herinnering aan de kinderjaren van de dichter, als hij bij begrafenissen van verwanten aanwezig was. Die herinnering is aanleiding tot een visionair beeld waarin een lange begrafenisstoet van duizenden auto's de slachtoffers van de moorden in Noord-Ierland naar de grote grafkamers van de Boyne brengt. Dat zijn de megalithische monumenten, vierduizend jaar geleden opgericht in het dal van de rivier de Boyne. Daar, in die door de historie gewijde graven, kunnen de doden de rust vinden waardoor het mogelijk is in vrede aan hen terug te denken en de vetes te vergeten.

‘Funeral Rites’ lijkt afstandelijk in deze poging de verschrikkingen van de Noordierse samenleving te bezweren in een nieuw en oud sacraal ritueel, maar voor Heaney is het verleden niet iets op een afstand, het is met emotie geladen. Anders zouden de veen-gedichten niet de betekenis hebben die we ze moeten toekennen in Heaney's werk.

Alles wat de dichter daarover geschreven heeft, lijkt samengevat in een reeks van zes gedichten onder de titel ‘Kinship’, eveneens in *North.* Ze geven vorm aan een nauwe verwantschap tussen de mens en zijn geboortegrond.

‘I step through origins’, staat in I, waarin de dichter de verende veenbodem betreedt. In II beschrijft hij deze grond als een herkauwend, een verterend organisme, dat heel anders is dan de moerassen van de ‘slime-kingdoms’ (een verwijzing naar ‘Death of a Naturalist’),

But *bog*
meaning soft,
the fall of windless rain,
pupil of amber.

Het is een liefdesverklaring aan de 'Insatiable bride' en in III vertelt de dichter hoe voor deze onverzadigbare bruid, deze godin, een monument wordt opgericht van een door schimmel overwoekerde spade en een stuk eikehout, fallische tekens zo men wil. 'This centre holds/and spreads' zijn de beginregels van IV, waarmee Heaney lijkt te verwijzen naar het beroemde gedicht 'The Second Coming' van Yeats, waarin staat: 'Things fall apart; the centre cannot hold'. Maar in het veen kan, zoals bij Yeats, geen sprake zijn van een dreigende anarchie. Deze bodem neemt in zich op en geeft terug en is daarom beeld van een historisch proces in continuïteit, waarmee het menselijk bestaan verweven is. Zeker dat van de dichter, want de 'bog' is een 'vowel of earth', een aardklinker uit de keel van de Kelten.

In het zesde gedicht van 'Kinship' roept Heaney Tacitus en de Romeinen tot getuige.

Our mother ground
is sour with the blood
of her faithful,

they lie gargling
in her sacred heart
as the legions stare
from the ramparts.

De laatste strofen van 'Kinship' zijn bitter van toon, want ze manen Tacitus naar het heden te kijken:

report us fairly,
how we slaughter
for the common good

...

how the goddess swallows
our love and terror.

Evenmin als in 'Funeral Rites' betekent hier het opnemen in een sacraal verband dat er iets van de verschrikking wordt weggenomen. Wel worden de slachtoffers van nu weer in een historische continuïteit geplaatst, want het is de bodem die om hun bloed vraagt.

Realiseerde Heaney zich dat hij hierna niet verder kon gaan? 'Kinship' blijkt een eindfase van zijn dichterlijk graven in het veen te zijn. In *Field Work* komt de verschrikking van de Noordierse burgeroorlog opnieuw op de voorgrond te staan, maar nu naakt en onverhuld in het grote gedicht 'Casualty'. Daar is het slachtoffer een vriend, een drinker in de kroeg, een visser, wiens sterke persoonlijkheid dit sterke gedicht draagt. De individualiteit van de Tollund-man en de Man van Grauballe droeg de anonimiteit van de hedendaagse doden mee. In 'Casualty' is de individualiteit naar het heden verplaatst en dat hangt samen met een ontwikkeling die Heaney doormaakte.

Al ín *North* tekent deze ontwikkeling zich af, vooral als we naar de oorspronkelijke vorm van de bundel kijken. Deel I ervan opent met het gedicht 'Antaeus' en besluit met 'Hercules and Antaeus'. In het eerste van die twee, dat niet in de *Selected Poems* is opgenomen en dat als enige gedicht in de bundel een datering meekreeg (1966), spreekt Antaeus, over wie de Griekse mythe vertelt dat hij door contact met de aarde steeds zijn kracht herwon. Die voorstelling is, na alles wat hiervoor over Heaney's poëzie gezegd is, niet verrassend. Dat is wel wat in het andere gedicht staat, want daar slaagt Hercules erin de reus Antaeus te overwinnen door hem hoog op te tillen zodat zijn kracht wegvloeit. Het heeft er veel van weg, dat Heaney hier symbolisch afstand neemt van zijn bindingen met de bodem, die in veel van de tussenliggende gedichten, vooral die over het veen en zijn doden, centraal stonden.

In veel, maar niet in alle gedichten. De bundel *North* is, zoals steeds bij Heaney het geval is, naar één van de gedichten die er in staan, genoemd en men mag aannemen dat zo'n titelgedicht geen marginale betekenis heeft.

Ook in 'North' neemt Heaney afstand. Het gedicht tekent een hernieuwde confrontatie met de noordelijke zee:

I returned to a long strand,
the hammered shod of a bay,
and found only the secular
powers of the Atlantic thundering.

Deze natuurkracht is wereldlijk, niet religieus. Ze evoceert wel een verleden, dat van de Vikingen in hun schepen, maar dat verleden is 'unmagical', want 'Thor's hammer swung/to geography and trade'. Aan die alledaagsheid ontbreken leugen, haat en bloedvergieten niet. De tong van het noormannenschip (een fraaie metafoor voor wie zich de vorm van zo'n schip voor de geest haalt) spreekt de dichter toe:

Keep your eye clear
as the bleb of the icicle,
trust the feel of what nubbed treasure
your hands have known.

Deze aanmaning zich te houden bij een helderheid die koel en van de aarde is, deze noordelijke waarschuwing tegen wat vertroebelt, lijkt een antwoord op de fascinatie door het irrationele, het donkere die in Heaney's werk zo sterk naar voren kwam. Wind, zee en ijs maken los van de verterende 'bog' met zijn peilloos diepe gaten. Dit betekent niet, dat Heaney nu in zijn poëzie een volledige ommekeer maakt, maar wel dat er tenminste een klemtoon wordt verplaatst.

Dit heeft ook met een ontwikkeling in vormgeving te maken. Verscheidene citaten in het voorgaande hebben Heaney's voorkeur voor een vorm laten zien die hij vooral in *Wintering Out* en *North* toepast en die een van de markante trekken van de poëzie in die bundels is. Het is de vorm van vierregelige, welluidende strofen met korte versregels die twee of drie, soms vier heffingen hebben, waardoor ze aan archaïsche versvormen doen denken. Vooral de lang, vaak over vele strofen doorlopende enjambementen geven hier spanning aan, verlenen het vers een gravend, borend karakter. Dit is een verstechniek die Heaney zelf in *Preoccupations* zijn 'watermerk' noemde, iets wat bepalend is voor zijn houding tegenover het bestaan. Het is een van die dingen waaraan een waarachtig dichterschap herkenbaar is: als vorm, inhoud, persoonlijkheid, wat er aan een vers te pas kan komen, samensmelten tot één instrument van taal, doeltreffend en onvervangbaar. Door deze vorm heeft Heaney ook in de gedichten die aan de sacrale veenbodem gewijd waren, zijn helderheid kunnen behouden.

Field Work is in meer dan één opzicht een nieuwe bundel. Iets daarvan kwam al ter sprake. Zo kiest hij er voor een nieuwe vorm, die van een geconcentreerd modern sonnet, dat niet aan klassieke rijmschema's beantwoordt, maar wel de concentratie heeft die een nog wezenlijker kenmerk van deze vorm is. Het is niet ondenkbaar dat Robert Lowell, aan wie in de bundel ook een ‘Elegy’ is gewijd, Heaney tot deze vorm heeft geïnspireerd.

In een interview ter gelegenheid van het verschijnen van *Field Work*, in de aflevering van 11 oktober 1979 van het Ierse weekblad Hibernia (waarvan de opheffing in oktober 1980 nog steeds betreurd mag worden), vertelde Heaney aan Dennis O'Driscoll, dat zijn belangrijkste ontdekking van de laatste jaren het werk van Dante was. Wat hij in de stijl van Dante bewonderde was de samensmelting van een aantal elementen: het schrijven vanuit de eerste persoon enkelvoud gepaard aan de weergave van het historische en van de omstandigheden van de tijd waarin de dichter leefde, maar ook de uiting van persoonlijke woede, wat bij elkaar de kracht van Dante's expressie vormde.

Dit alles zal voor Heaney eerder een herkenning dan een ontdekking zijn geweest, op één ding na: het ik dat werkelijk de dichter aanduidt was in zijn werk tot dan toe meestal afwezig. Bij het nieuwe van *Field Work* hoort, dat dit ik duidelijk op de voorgrond treedt. In hetzelfde interview zei Heaney, dat hij aanvankelijk terugschrok voor een poëzie die de dagelijkse ervaring weergaf, maar dat het werk van bijvoorbeeld Lowell

en Elisabeth Bishop hem had geleerd dat die ervaring door het artistiek vermogen van de dichter met hartstocht geladen kon worden.

In een ander interview, met John Haffenden, gepubliceerd in diens boek *Viewpoints*[9.], zegt Heaney iets over zijn houding tegenover het werk van Ted Hughes. Als we een en ander combineren, zien we dat Heaney in zijn ontwikkeling van *North* naar *Field Work* zich min of meer verwijdert van het soort poëzie waarvan Morrison en Motion hem in hun bloemlezing de pion maakten.

Maar *Field Work* blijft op allerlei manieren met het voorgaande werk verbonden. Heaney is een dichter bij wie duidelijke samenhangen zichtbaar zijn. Het door vetes verscheurde Ulster wordt nu niet meer gelieerd aan een offers eisende bodem, maar Heaney kiest zijn symbolen uit Dante. Expliciet toont hij zijn voorliefde voor deze dichter in een bewerking van de Ugolino-passage uit *Inferno*, een gruwelijk verhaal over een man die knagend aan de schedel van zijn vijand wraak uitoefent tot in alle eeuwigheid, zonder doel, zonder verzadiging.

De verschuiving naar het subjectieve ik heeft de dichter ook in een brandpunt van onzekerheden geplaatst. O'Driscoll wees in zijn interview op het grote aantal onbeantwoorde vragen dat in de bundel voorkomt. De opvallendste zijn misschien die in ‘Casualty’. In zijn vorm, met korte versregels (maar geen strofen) herinnert het aan een beroemd gedicht van Yeats, ‘The Fisherman’, het portret van een wijs en eenvoudig man die voor Yeats een ideaal belichaamt. Heaney's visser lijkt op hem. Hij komt om doordat hij zich van de spertijd niets aantrekt als hij zijn borrel wil halen, en daarmee een code doorbreekt. De schuldvraag blijft open.

> How culpable was he
> That last night when he broke
> Our tribe's complicity?
> ‘Now you're supposed to be
> An educated man,’
> I hear him say. ‘Puzzle me
> The right answer to that one.’

Vanuit een innerlijke onafhankelijkheid wordt een vraag gesteld die zelfs onuitgesproken blijft en daardoor niet te beantwoorden is. De dichter kan aan het slot de dode wel oproepen om de vraag herhaald te krijgen, dat baat niet. Nu het dichterschap openlijk met het subjectieve ik is verbonden, is het kwetsbaar en schuldig geworden. Zo zegt ook het gedicht ‘An Afterwards’ het, waarin een ironische variant op Dante wordt gegeven. De vrouw van de dichter maakt met Vergilius' vrouw de rondgang langs de kringen van de hel en ze wenst de dichters het lot van Ugolino toe:

> She would plunge all poets in the ninth circle
> And fix them, tooth in skull, tonguing for brain;
> For backbiting in life she'd make their hell
> A rabid egotistical daisy-chain.

Het dichterschap als zodanig wordt hier aangeklaagd, omdat het voor Heaney niet vanzelfsprekend een plaats in de samenleving, in menselijke relaties inneemt, al is het ook in de natuur geïntegreerd. ‘What is my apology for poetry?’ is de haast pathetische uitroep in het negende van de ‘Glanmore Sonnets’. Ook die vraag wordt natuurlijk niet beantwoord, is bijna retorisch. De verdediging van het dichterschap moet in het bestaan zelf gevonden worden en daarover gaan die sonnetten. ‘Glanmore’ is een levenswijze waarin alles is geconcentreerd, jeugdherinneringen en het heden, bedreiging en geluk. Het ‘field work’ is er de dichterlijke

scheppingsdaad waarin taal en aarde versmelten. Glanmore zou het toneel van een idylle kunnen worden en in het derde sonnet wordt daarop gezinspeeld, maar juist het dichterschap komt tussenbeide:

> I had said earlier, 'I won't relapse
> From this strange loneliness I've brought us to.
> Dorothy and William -' She interrupts:
> 'You're not going to compare us two...?'

De vergelijking met het romantische leven dicht bij de natuur van William Wordsworth en zijn zuster Dorothy bedreigt voor de vrouw de realiteit van haar bestaan met de dichter. Vandaar haar verontwaardigde reactie, ook al in een vraag die niet beantwoord wordt. Ideaal, eventueel idylle, en ontgoocheling moeten elkaar in evenwicht houden. Het kan een bestaan zijn in 'unsayable lights' zegt het zesde sonnet, dat de herinnering oproept aan de legendarische man die 'sudden and sure' in de winter van 1947 op zijn fiets over het ijs op de Moyola reed. Maar er zijn ook stormwaarschuwingen, ratten die plotseling voor een raam verschijnen en spoorloos verdwijnen. Tussen deze tegenstellingen lijkt het tiende en laatste sonnet een verzoening te bieden. Het vertelt van een droom en van een tweede droom in die eerste. Het begint met een droomsituatie waarin de dichter en zijn geliefde slapen onder de open lucht, in een vochtig landschap als dat van het veen. Ze liggen er als grafbeelden, als de schuldige liefdesparen uit de geschiedenis, het ene Florentijns, het andere Iers:

> I dreamt we slept in a moss in Donegal
> On turf banks under blankets, with our faces
> Exposed all night in a wetting drizzle,
> Pallid as the dripping sapling birches.
> Lorenzo and Jessica in a cold climate.
> Diarmuid and Grainne waiting to be found.
> Darkly asperged and censed, we were laid out
> Like breathing effigies on a raised ground.

Het woord 'asperged' heeft een mooie tweeduidigheid. Het betekent 'besprenkeld', wat op de regen kan slaan, maar ook op een wijding van de doden, en waarschijnlijk laat Heaney, die vaker op archaïsche taalvormen uit het Noordierse Engels terugvalt, hier ook de oude bijbetekenis van 'belasterd' meespelen. Want dat hoort bij 'censed'.

In dit sonnet is er een orthodox geplaatste volta na deze acht regels:

> And in that dream I dreamt - how like you this? -
> Our first night years ago in that hotel
> When you came with your deliberate kiss
> To raise us towards the lovely and painful
> Covenants of our flesh; our seperateness;
> The respite in our dewy dreaming faces.

De tweede droom is een bevrijdende herinnering, bevrijdend uit een bedreiging die reminiscenties wekt aan het lot van al die doden uit het verleden waarvan in Heaney's gedichten sprake was. De sonnetten eindigen daarom als een ode aan het geluk, de duistere kanten ten spijt. Maar in 'Field Work' werd de geliefde vrouw ook door een bevlekkend merkteken naar volmaaktheid gebracht. En het 'vleselijk verbond' is 'lovely and painful'.

Heaney wacht lang met een nieuwe bundel. Misschien is hij in de ban van Sweeney, de legendarische koning wiens verhaal hij uit het Iers vertaalde, die door een heilige vervloekt werd en gedoemd tot zwerven en waanzin, maar wel in een hechte eenheid met de natuur. Een gedicht dat op 27 december 1981 in het Ierse weekblad Sunday

Tribune verscheen, tekent die natuur als het limbo, het voorgeborgte van een hel voor verloren woorden:

> As I went down the loaning to the fields
> the wind whispering in the hedge was like
> an old one's whispering speech. Then I knew
> I was in the limbo of the lost words.

Maar in de slotstrofe, als de dichter de herkomst van die woorden heeft herkend, die van overal uit de werkelijkheid komen, weet hij waarom hij als een Dante over dat pad gaat. Aan hem is het die woorden stem te geven, alsof hij de verloren zielen moest verlossen.

Wat in de ontwikkeling van Heaney's dichterschap vooral een rol is gaan spelen, is het besef dat er verantwoordelijkheden aan kleven die zich niet expliciet laten omschrijven, maar die zich kunnen laten gelden als de onuitgesproken vraag in ‘Casualty’. Voor de toekomst van Heaney's poëzie zal het belangrijk zijn, of hij deze druk kan weerstaan zonder hem te negeren.

Eindnoten:

1. Seamus Heaney: *De rugwaartse blik.* Vertaald door Peter Nijmeijer. Uitg. Kwadraat, Vianen 1981.
2. Heaney verwarde, voor hij Jutland bezocht, kennelijk de musea van Silkeborg en Aarhus.
3. Ruud Hisgen & Adriaan van der Weel: *Ierse stemmen. Bloemlezing van moderne schrijvers uit het West-Eiland.* Uitg. Nijgh & Van Ditmar, 's-Gravenhage 1981.
4. Behalve *Stations* en de Field Day pamfletten zijn alle hier genoemde titels verschenen bij Faber & Faber, London - Boston.
5. Zie over het werk van Muldoon: Jan van der Vegt: 'De dichter Muidoon, een reiziger' in: BZZLLETIN 87, juni 1981.
6. Behalve de gedichten uit *Field Work* zijn de gedichten die genoemd en geciteerd worden te vinden in *Selected Poems.*
7. Zie over dit en andere gedichten van Hewitt: Jan van der Vegt:'John Hewitt, dichter uit Ulster' in BZZLLETIN 97, juii 1982.
8. P.V. Glob: *The Bog People. Iron-Age Man Preserved.* Uitg. Macmilian, London 1969. De Deense editie verscheen in 1965.
9. *Viewpoints. Poets in Conversation with John Haffenden.* Uitg. Faber & Faber, London - Boston 1981.

Seamus Heaney
Drie gedichten

De man van Tollund

I

Eens zal ik naar Aarhus gaan
En zijn veenbruine hoofd bekijken,
De zachte doppen van zijn oogleden,
Zijn spitse schedelkap.

Lang zal ik blijven staan
In het vlakke land, dichtbij
De plek waar hij werd uitgegraven,
Met de laatste pap van winters zaad

Versteend in zijn maag,
Spiernaakt op muts,
Lus en gordel na.
Bruidegom voor de godin:

Zijn adem kneep zij af
Met haar lederen halssnoer, opende
Haar laagveen en liet de donkere sappen
Hem tot heiligenlichaam vergisten,

Kostbare turfstekersvondst,
Bewaard in raatvormige groeven.
Vandaag rust in Aarhus
Zijn bevlekte gezicht.

II

Godslastering riskerend zou ik
Het ketelmoeras kunnen zegenen
Tot onze heilige grond en bidden
Dat Hij laat ontkiemen

Het verspreide, in hinderlaag
Gelokte vlees van landarbeiders,
Hun lijken, de sokken nog aan,
Opgebaard op boerenerven,

De verradende, bielsen
Bevlekkende huid en tanden
Van vier jonge broers, mijlenver
Langs de spoorlijn gesleept.

III

Iets van zijn trieste vrijheid
Toen hij de mestkar bereed,
Moet ook over mij komen, nu ik
Hier rijd en uitspreek de namen

Tollund, Grauballe, Nebelgard,
En, onbekend met hun taal,
Kijk naar de wijzende handen
Van plattelandsbewoners.

In de velden van Jutland, in
Deze oude mensen-dodende parochies,
Zal ik mij verdwaald wanen,
Mistroostig maar thuis.

(Uit: *Wintering Out*, 1972)

De rugwaartse blik

Wankeling in lucht,
alsof een taal hier
te kort schoot, kunst-
greep van vleugels.

Het geblaat van de snip,
de nestgrond ontvluchtend
naar een dialect,
naar varianten,

transcripties gonzend
op de natuurmonumenten -
kleine geit van de lucht,
van de avond,

kleine geit van de vorst.
Zijn staartveren zijn 't die,
elegiëen trommelend
in de slipstroom

van wilde gans
en gele roerdomp,
zich een weg wentelend
door de gewelven

waarop wij teren, zijn vlucht
door sluipschutters schuilhoek,
over schemerige schansen
en wallen van aarde,

verdwijnen tussen
de resten, glimmend
in de nissen
van een veldwerkersarchief.

(Uit: *Wintering Out*, 1972)

Boetedoening

Ik voel de ruk
van de strop aan het vel
van haar nek, de wind
op haar naakte romp.

Hij blaast haar tepels
tot barnstenen kralen,
het broze tuig van haar ribben
doet hij trillen.

Ik kan haar verdronken
lichaam in het moeras zien
liggen, de weegsteen,
de drijvende roeden en takken.

Waaronder zij eerst leek
op een boompje ontschorst,
maar eenmaal opgegraven:
eiken botten, hersenvaatje;

haar kaalgeschoren hoofd
als een stoppelig zwart korenveld,
haar blinddoek een vuile zwachtel,
haar strop een ring

om souvenirs aan de liefde
in te bewaren.
Kleine overspelige,
voordat ze je bestraften

had je vlasachtig haar,
was je ondervoed, en mooi
je gezicht zwart als teer.
Mijn arme zondebok,

haast heb ik je lief,
maar ik weet dat ook ik
de zwijgende stenen gegooid had.
Ik ben de geslepen voyeur

van de uitgestalde, verduisterde
raten van je hersenen,
het weefsel van je spieren,
en al je genummerde botten:

ik, die sprakeloos toekeek
toen je verklikkende zusters,
met helmen van teer,
aan de hekken stonden te huilen,

en die in beschaafde woede
oogluikend zou toezien,
en toch de stipte, intieme wraak
van de stam zou begrijpen.

(Uit: *North*, 1975)

Onze enige vrijheid bestaat hierin dat we onze wanhoop nog niet uit kunnen schreeuwen!
Erika Dedinzky in gesprek met Günter Kunert

De Oostduitse schrijver en dichter Günter Kunert werd in 1929 in Berlijn geboren. Zijn vader was fabrikant van papierwaren. Dankzij zijn joodse moeder groeide hij in een sterk tegen het fascisme gekant milieu op. Na de oorlog ging hij toegepaste kunst studeren, een discipline die hij tot op de dag van vandaag trouw is gebleven. Als schrijver is hij in 1950 gedebuteerd, nogal geïnspreerd door Brecht en tot publikatie aangemoedigd door Johannes R. Becher die later minister van kuituur zou worden.

In 1962 ontving hij van de Akademie der Künste de Heinrich Mann-prijs en in 1972 de Johannes R. Becher-prijs. In de DDR werd hij aanvankelijk als de meest belovende jonge dichter beschouwd. Een tijdlang konden zijn prozawerken en gedichten zelfs parallel in de beide Duitslanden verschijnen. Toen Günter Kunert in 1979 naar West-Duitsland vertrok had hij al 30 jaar auteurschap in de DDR achter de rug met méér dan 23 boeken. Ofschoon hij nooit tot enige groep van recalcitrante en op erkenning in het Westen azende 'dissidenten' behoord had kreeg hij op een gegeven moment toch last met de Oostduitse autoriteiten vanwege zijn protest tegen de uitburgering van Wolf Biermann. Men verweet hem ook zijn sombere visie op de geschiedenis die niet strookte met het valse hoera-opti-misme van de officiële ideologie. In 1979 kreeg hij een uitreisvisum voor.1050 dagen. Eerst wilde hij zich voor een poos in Nederland vestigen. Hier werd echter van hem geëist dat hij zich als asielzoekende zou aanmelden waar hij weinig voor voelde. Hij beschouwt zijn verblijf in het Westen nog steeds als voorlopig. Zijn oorspronkelijke nationaliteit is hij niet kwijtgeraakt en hij wil die ook niet opgeven.

Momenteel leeft hij te Kaisborstel, bij Itzehoe, in Sleeswijk-Holstein. Hij woont samen met zijn vrouw in een voormalig schoolgebouw, bij Kurt Bartsch en Sarah Kirsch in de buurt. Behalve gedichten, korte prozastukken, essays, reisverslagen, TV-spelen, hoorspelen en libretti maakt hij ook tekeningen en schilderijen.

Terwijl zijn vroegste teksten in de DDR nog door een behoorlijke dosis levensblijheid en humor gekenmerkt werden namen met het verglijden der jaren de sombere tinten in zijn werk toe. Als één der onheilsprofeten van de moderne tijd - die snel in aantal toenemen-draagt hij zijn 'heitere Verzweiflung' met een opvallende vitaliteit en zelfspot uit. Het opschrijven, beschrijven en uitschreeuwen van de naderende verschrikkingen is kennelijk voor hem de enige manier geworden om daar tevens boven uit te stijgen. Links en rechts luid verkondigend dat literatuur en vooral poëzie tegenwoordig geen nut en funktie meer kunnen hebben blijft hij gretig schrijven.

Van zijn omvangrijke oeuvre is inmiddels ook al het een en ander in het Nederlands vertaald: de prozawerken *Dagdromen in Amsterdam, Berlijn en elders; De teraardebestelling vindt in alle stilte plaats* en *Vertraagde monologen* zijn bij Meulenhoff verschenen. In de bloemlezing *Machine van woorden* (Meulenhoff-Poetry International, 1975) is ook poëzie van Kunert opgenomen. Zijn hoorspel *Ein anderer K.* is door de KRO-radio uitgezonden. In het KRO radioprogramma De *republiek der letteren* zijn ook op 11 november, 1983 fragmenten te horen geweest van het hierna volgende interview dat Erika Dedinszky, in opdracht van de KRO, op 9 november met de auteur gemaakt heeft. Kunert verbleef in Nederland in verband met een expositie over het werk en de auteurs van de Berliner Handpresse die tot 6 december op het Goethe-instituut te zien is geweest. Bij die kleine uitgeverij zijn van begin af aan steeds moeilijke, vervolgde of verboden auteurs uit de beide

Duitslanden verschenen. Een groot aantal Oostduitsers die hun land vrijwillig of min of meer onder dwang hebben moeten verlaten hebben er ook onderdak gevonden. Sommigen van hen hebben gedurende de expositie in Nederland onder de titel: ‘Autoren aus Deutschland/Autoren in Deutschland im Konflikt lezingen gehouden. De auteurs Günter Kunert, Sigmar Schollak, Kurt Bartsch, Uwe Otto, Adolf Endler en Ingeborg Drewitz hebben op zaterdag 13 november in de Brakke Grond te Amsterdam tijdens een bijeenkomst van het Nederlandse PEN-centrum met elkaar en de aanwezige leden ook gediskussieerd over de vraag: ‘Gibt es eine Mauer innerhalb des deutschen Literatur.’

Bibliografie Günter Kunert

Publikaties in de DDR

1950: *Wegschilder und Mauerinschriften* (poëzie)
1965: *Der ungebetene Gast* (poëzie)
1968: *Poesiealbum 8* (poëzie)
1969: *Kramen in Fächern* (proza)
1970: *Notizen in Kreide* (poëzie)
1972: *Offener Ausgang* (poëzie)
1973: *Die geheime Bibliothek* (proza)
1976: *Das kleine Aber* (poëzie)
1976: *Kinobesuch* (proza)
1977: *Ein anderer K.* (3 hoorspelen)

Publikaties in West-Duitsland

1963: *Erinnerung an einer Planeten* (poëzie)
1964: *Tagträume* (proza)
1966: *Verkündigung des Wetters* (poëzie)
1967: *Im Namen der Hüte* (roman)
1968: *Die Beerdigung findet in aller Stille statt* (verhalen)
1969: *Betonformen, Ortsangaben* (proza)
1970: *Warnung vor Spiegeln* (poëzie)
1972: *Tagträume in Berlin und andernorts* (proza)
1973: *Gast aus England* (verhalen)
1974: *Im weiteren Fortgang* (poëzie)
1975: *Der andere Planet* (reisverhalen uit Amerika)
1976: *Berliner Wände* (fotoboek, samen met Thomas Höpker)
1976: *Warum Schreiben? Notizen zur Literatur*
1977: *Unterwegs nach Utopia* (poëzie)
1977: *Ein anderer K.* (hoorspel)
1978: *Camera obscura* (proza)
1978: *Verlangen nach Bomarzo* (reisgedichten)
1979: *Unruhiger Schlaf* (poëzie)
1979: *Die Schreie der Fledermäuse* (proza)
1980: *Abtötungsverfahren* (poëzie)
1981: *Verspätete Monologe* (proza)

Günter Kunert

Fritz Raddatz, momenteel één der 'kunstpausen' in de Bondsrepubliek, zelf eveneens afkomstig uit de DDR, onderscheidt drie Duitse literaturen: die van het Oosten, die van het Westen en één er tussen in, namelijk, de literatuur gemaakt door de naar het Westen uitgeweken auteurs uit de DDR. Wat vindt u, meneer Kunert, van die indeling?

Daar ben ik het volstrekt niet mee eens. Nee! Er is maar één Duitse literatuur, met de nodige verschillen in stijl en onderwerpkeuze, precies zoals bijvoorbeeld ook ten tijde van de Weimar Republiek in dat hele veld dat zich tussen, zeg maar, Thomas Mann en Brecht uitstrekte diverse stromingen hebben bestaan. Die verdeeldheid hing nauw samen met verschillen in levensvisie, houding, maatschappelijke ervaringen en de generatiekloof, zoals de diverse generaties hun eigen verleden opvatten en verwerkten. Ikgeloof echt niet dat het verschil in maatschappelijk systeem tussen de beide helften automatisch ook tot het ontstaan van afzonderlijke Duitse literaturen geleid heeft. Er bestaat maar één Duitse letterkunde waarbinnen afwijkende ervaringen op uiteenlopende manieren verwoord worden, maar ook die zijn en blijven wezenlijk Duits.

Naar aanleiding van een expositie van de Berliner Handpresse, een kleine uitgeverij in West-Berlijn die zich tot taak gesteld heeft om vooral moeilijke en/of vervolgde auteurs uit de beide Duitslanden te publiceren, worden nu in Nederland bijna een maand lang lezingen gehouden door auteurs die de DDR vrijwillig of noodgedwongen hebben verlaten en nu in de Bondsrepubliek leven. Uzelf behoort ook tot die groep. Nu vraag ik me af, kúnnen we wel van een 'groep' spreken, hoe zit het met de onderlinge solidariteit? Werken de 'Exil-Autoren' ook in het Westen met eikaar samen?

Om te beginnen zou ik de term 'Exil-Atoren' absoluut niet willen gebruiken en evenmin wil ik van 'Exil' spreken... Hoe kunje nu als Duitser in Duitsland in ballingschap leven? Dat is toch onzin... Je deelt met elkaar dezelfde taal, je kijkt samen op eenzelfde historie terug, wat heeft dat dan nog met 'Exil' te maken? We zijn simpelweg verhuisd, we zijn van de ene piek naar de andere getrokken, maar we zitten nog steeds tussen landgenoten die - of ze nu in het Oosten of in het Westen leven! - veel méér op elkaar lijken dan de respektievelijke regeringen het wellicht geloven of vooral graag zouden willen geloven. Die mensen hebben veel méér met elkaar gemeen dan op het eerste gezicht lijkt.

In Oost-Berlijn waar we eerst gewoond hebben ging ik haast elke morgen boodschappen doen, omdat mijn vrouw nog zoveel andere taken in huis had, en precies op dezelfde wijze ga ik nu nóg elke dag er op uit. Ik moet dan naar het postkantoor of naar de supermarkt, de kantoorboekhandel of de slager en al winkelend maak ik hier en daar een praatje met de mensen. De mensen zelf schieten me ook vaak aan. En dan merk je heel duidelijk hoe fijn ze het vinden om iemand te hebben die belangstelling voorze toonten hun verhalen wil horen, want dat is iets waar ze zo in de loop van de dag niet vaak aan toekomen. En al pratend kom je er achter dat al die mensen - of ze nu in Oost-Berlijn leven of in Itzehoe - in hun privésfeer praktisch dezelfde zorgen hebben. Vooral hun ergste angsten lijken nogal op elkaar. Uiteraard kunnen hun politieke opvattingen uiteenlopen, maar op het menselijke niveau zijn de overeenkomsten zonder meer frappant.

Toch delen de auteurs die uit de DDR afkomstig zijn nog eens een apart verleden met elkaar...

Toch is dat alleen niet voldoende om voor samenwerking te zorgen. Auteurs die in de DDR al kennissen van elkaar waren en respekt voor elkaars werk hadden en als vrienden met elkaar omgingen, die doen dat hier nog steeds. Terwijl zij die in de DDR geen vrienden waren dat hier naderhand ook niet geworden zijn. En wie vroeger bij elkaar hoorden hebben hier natuurlijk nog steeds kontakt met elkaar.

Er is ook een andere reden waarom ik met jongere schrijvers uit de DDR - zoals Jürgen Fuchs of Frank-Wolf Matthies - helemaal nooit omga. Zij behoren nu eenmaal tot een geheel andere generatie, terwijl zij aan de andere kant nu juist die typische kenmerken dragen, die ons hier in het Westen de naam: ‘DDR-Autor’ bezorgd hebben.

Laten we niet vergeten dat degenen die vroeger al in Berlijn gewoond hebben er *een nog ongedeelde stad zonder Muur* hebben meegemaakt, die is toch pas in 1961 gebouwd! Je

familie zat verspreid over West- en Oost-Berlijn, je had vrienden hier en vrienden daar, het sprak vanzelf dat je in West-Berlijn naar de film ging. Alles was één. Dat betekent ook dat mensen zoals ik niet in een isolement zijn opgegroeid, terwijl de jongere schrijvers als klein kind al een veel straffere scheiding en afgeslotenheid hebben meegemaakt. Zij zijn als het ware ver van de wereld groot geworden. Vandaar dat ze meteen na hun aankomst in de Bondsrepubliek moeilijkheden hebben gekregen en er nog steeds veel aanpassingsproblemen hebben. Iets wat wij ouderen nauwelijks hebben gekend.

Laten we het nu over uw vertrek hebben... Volgens krantenberichten hebt u uw land in 1979 vanwege uw 'Geschichtspessimismus' moeten verlaten. Wat moeten wij ons daarbij voorstellen?

Sorry, maar dat klopt niet helemaal... Ik ben niet alleen vanwege mijn 'Geschichtspessimismus' uit Oost-Berlijn weggegaan, maar ook omdat ik daar niet meer kon schrijven. Ik leed aan een soort fixatie. Schrijven is voor mij heel lang een goede manier geweest om problemen te verwerken, moeilijkheden het hoofd te bieden, druk van buitenaf te weerstaan. Het was een konstante poging tot zelfbevrijding. Opeens merk je dan dat je vastloopt. Je voelt jezelf als het ware krimpen. Je geest vernauwt zich, je scheppende kracht raakt uitgeput. Zo is dat bij mij precies gegaan. Ik kon voor- noch achteruit. Er schoot me geen enkel origineel idee meer te binnen. Ik was gewoon leeg. En dát was de eigenlijke aanleiding tot mijn vertrek. Ja, die term, dat verwijt dat ik aan 'Geschichtspessimismus' leed, daarmee werd ik vooral door de officiële instanties om de oren geslagen. Zelf zou ik dat zo niet willen noemen. Het is eerder een nuchtere kijk op de werkelijkheid. Maar die moest noodzakelijkerwijze in aanvaring komen met de officiële geschiedschrijving, met de officiële visie op de historische processen. Zoals u weet hebben de socialistische landen een bepaalde ideologie volgens welke de geschiedenis als een gestadig omhoogkringelende spiraal dient te worden gezien, iets waar ik grote vraagtekens bij zet. Geen wonder dus dat ik ook in dat opzicht dwars tegen de officiële opvattingen inging.

En die artistieke impasse, is die na uw verhuizing naar het Westen weer verdwenen?

Ik ben inderdaad vertrokken in de hoop dat ik onder andere omstandigheden en dankzij verse indrukken opnieuw zou kunnen schrijven. Een totaal ander soort bestaan moest mij mijn oorspronkelijke elan teruggeven. In die verwachting ben ik niet teleurgesteld. Ik heb mijzelf vrij snel weer kunnen opladen en sinds ik in de Bondsrepubliek leef - vier jaar al! - heb ik behoorlijk veel geschreven en gepubliceerd.

Maar uw pessimisme is niet verdwenen... Nee, integendeel. Dat beruchte pessimisme van mij is hier mogelijk nóg zwaarder en heviger geworden, omdat de situatie, de situatie in het algemeen en de situatie in de geïndustrialiseerde samenlevingen in het bijzonder met de jaren ook zoveel somberder is geworden.

Toen wij destijds naar Sleeswijk-Holstein kwamen - dat was in 1979 - zag je een heel enkele keer ergens op de achterpagina van een krant van die kleine berichtjes in de trant van: 'Ergens in Beieren zijn drie bomen gestorven'. Zo is dat begonnen. En wij weten allemaal hoe het er nú voorstaat met het afsterven van de bossen. In elk opzicht gaan we met rasse schreden achteruit of we nu naar de ekologische, de ekonomische, de politieke of de militair-politieke situatie kijken. Iets waardoor mijn pessimisme helaas steeds meer voedingsbodem en bevestiging krijgt...

Vaak hebt u het in uw geschriften over een zekere 'heitere Verzweiflung', een vrolijke wanhoop. Hoe kan een mens daarmee leven?

Dat ziet u toch?! Och, het gaat best... Ik zou juist wagen te betwijfelen of dat veelgeroemde optimisme wel zo'n onmisbaar goed is in het leven... Zaken als optimisme of hoop zijn tamelijk jonge verworvenheden in onze geschiedenis. We hebben ze, naar ik meen, in feite aan het christendom te danken. En sinds de sekularisatie in de hele wereld doorgezet heeft zijn die begrippen volkomen mistig geworden.

Tijdens lezingen overkomt het me vaak dat er mensen opstaan die mij mijn beruchte pessimisme of zelfs nihilisme verwijten. Ze zeggen soms ook: 'Maar meneer, als ik dacht zoals u dan zou ik me beter kunnen opknopen, want zo kun je toch niet leven, wie kan nu buiten hoop?' En ik speel dan het balletje terug door die persoon te vragen dat begrip 'hoop' te willen definiëren. En op dat verzoek komt nooit enige reaktie. Logisch, want in onze situatie valt dat begrip 'hoop' ook helemaal niet meer te definiëren. Je ziet nergens krachten, je ontwaart nergens processen die blijmoedige verwachtingen zouden kunnen rechtvaardigen.

Elke utopie is dood. Achterhaald. Ik ken eigenlijk ook helemaal geen auteurs meer die nog de moed hebben om een utopie te presenteren, in de literatuur noch op toneel. Het laatste interview dat Ernst Bloch kort vóór zijn dood aan de Frankfurter Rundschau gegeven heeft was in wezen heel bitter. Op een vraag - die hij overigens zelf aan zichzelf gesteld had - antwoordde hij: 'Misschien was het een vergissing de hoop als leidend principe te stellen. Misschien heb ik gefaald.' En dat Ernst Bloch inderdaad gefaald heeft, daarvan ben ik heel zeker.

Daar bestaat toch ook een mop over: 'Een pessimist is een optimist met ervaring...'

Ja, dat is een oude mop uit de DDR...

Onlangs moest ik nog naar Berlijn om daar aan een soort rondetafelgesprek deel te nemen, dat live werd uitgezonden. Het geheel droeg de fraaie titel: 'De lust van de ondergang'. De aanwezigen moesten de diskussie met een kort statement inleiden. Ik las er een paar regels voor, die ik zometeen even zal laten horen. (Aansluitend op dat stukje zei ik toen nog iets over nut en funktie van de literatuur...)

Hier komt het dan. (*Met een knipoog*) Niet van mij, tóch best aardig...

'In de loop van deze eeuw zijn we getuige geweest van een regressie van menselijke waarden, van een verschrompeling van kuituur waar men koud van wordt. Met angst in het hart zagen we beschaving, fatsoen, rechtsgevoel, toewijding en geloof teloorgaan, tot de simpelste vormen van betrouwbaarheid aan toe. Twee wereldoorlogen hebben, alom verruwing en inhaligheid kwekend, het intellektueel en moreel niveau - twee zaken die bij elkaar horen! - diep laten zinken en een ontreddering teweeggebracht die ons niet bepaald zal kunnen vrijwaren voor het afglijden naar een derde ramp die waarschijnlijk aan alles definitief een eind zal maken. Woede en angst, fanatieke haat, panische schrikreakties en wilde jachtinstinkten houden een mensheid in hun greep, die het eigen heelal alleen nog maar weet te gebruiken voor het aanleggen van strategische bases en de zonneënergie slechts naäapt om daaruit op misdadige wijze vernietigingswapens te fabriceren. Zonder acht te slaan op degenen die haar voorhouden dat alleen de bedaagde konstruktie van gavere begrippen, zuiverder principes en betere zeden tot herstel van de huidige verziekte maatschappelijke situatie kan voeren tuimelt een van verdwazing dronken, haveloze mensheid onder het uitschreeuwen van sensationele technische resultaten en sportprestaties haar eigenlijk al min of meer zelfgekozen einde tegemoet'.

Als u mij kunt zeggen van wie dit citaat is krijgt u van mij een tien.

Van Günter Grass?

Nee. Van Thomas Mann. Het is uit diens ‘Schiller-Rede’, 1955. Ik bedoel maar, wat hij toen zei hebben we allemaal gehoord, nu zowat dertig jaar geleden, terwijl toen nog nauwelijks zichtbaar was en nauwelijks te raden viel wat voor ons op dit moment de volle realiteit is. Orwell had al zijn waarschuwende stem laten horen, maar ook Thomas Mann, voor de rest een tegen het leven behoorlijk goed opgewassen figuur, schrijver van burgerlijke en zelfs spitsburgerlijke allure, had het allemaal zien aankomen en hief ook duidelijk de waarschuwende vinger, alleen, niemand luisterde. Naar waarschuwingen wórdt namelijk nooit geluisterd. Een oud zeer. Ervaringen blijken niet meedeelbaar. Want als dat wél zo was dan hadden zich door de geschiedenis heen niet zoveel oorlogen, terreurdaden, ongeluk, ellende, moord en doodslag alsmaar herhaald...

Ziet u soms ook bepaalde overeenkomsten tussen de politieke systemen in Oost en West?

In louter politiek opzicht niet zo gauw, nee. Maar voor zover het de gevolgen voortkomend uit een geïndustrialiseerde samenleving betreft zijn er wel degelijk verwante trekken. Tot die gevolgen behoren, behalve de vernietiging van het natuurlijke milieu, ook nog zaken als algemene vervreemding, het ontstaan van geestdodend werk en uitholling van het bestaan. Allemaal verschijnselen die men in elk industrieland op ontzaglijk grote schaal tegenkomt. Op dat gebied vind je dan ook de gemeenschappelijke trekken en raakpunten. Een duidelijk verschil is echter dat je over die problemen in het ene systeem wél en in het andere niet kunt praten... En voor een schrijver die zijn bestaan alleen zinvol ervaart in de mate waarin hij alles wat hij denkt en voelt ook uit kan spreken is die vrijheid een absolute voorwaarde om niet te stikken!

Na zijn verhuizing naar West-Berlijn zei uw kollega, Sigmar Schollack: 'Vanaf nu zal ik misschien alles telkens van twee kanten kunnen bekijken'. Hij bedoelde dat mensen die binnen één homogene kulturele en politieke situatie gevangen blijven zitten daardoor nogal 'arm' zijn. Ze kennen geen afstand en overdrijven vaak hun eigen problemen. Volgens hem gold dat ook voor het Westen. Juist bij gebrek aan echte grote problemen zouden mensen in het Westen zo dwepen met het exotische - de Zuidamerikaanse literatuur of de reggae-muziek, bijvoorbeeld... Wat vindt u daarvan?

Hier bestaan uiteraard ook best heel wat nijpende problemen, alleen zijn mensen nu eenmaal merkwaardige wezens, inzo-verre ze de neiging hebben om al hun nostalgieën, ook hun agressie en een heleboel van hun andere emoties in het exotische te projekteren. Dat is al eerder vertoond, eind jaren zestig, bijvoorbeeld, toen veel mensen uit de studentenbeweging zich sterk op China en Cuba richtten, kituren die in die tijd juist een symboolfunktie konden krijgen omdat hun glans niet door werkelijke kennis van zaken werd aangetast. Pas toen de feiten bekend werden, zoals de waarheid omtrent de voorvallen tijdens de kulturele revolutie of ook omtrent de reële situatie op Cuba, werd alle illusies de bodem ingeslagen. Ze losten op als een fata morgana. Het is een normaal verschijnsel dat mensen die ontevreden zijn met hun eigen leven zich graag met fantasiebeelden voeden en achter illusoire idealen aanlopen. Zolang de mensheid bestaat is dat niet anders geweest, alleen zijn inmiddels alle Objekten waarop de verlangende fantasie zich kon richten, alle utopische beelden, vermolmd en er zijn geen nieuwe meer in de plaats gekomen. Ze zijn versleten. Op.

Toch klopt dat niet helemaal. Nog steeds ziet men in Nederland zigeuners als symbolen van een in feite niet-bestaande vrijheid...

Ja, inderdaad. Maar dat is allemaal vlucht uit de werkelijkheid. Evenzovele pogingen om te ontsnappen aan een omgeving die men als saai, troosteloos en armieterig ervaart. Maar zulke escapades spelen zich louter in je geest en je innerlijk af. Want hoe zou je aan een dergelijk verlangen ook vorm moeten geven, tegenwoordig? Wie gaat nu nog, net zoals Gaugin in zijn tijd bijvoorbeeld, naar de Zuidzee-eilanden? Wie dat doet zal er hoogstwaarschijnlijk dezelfde ellende tegenkomen als in Rotterdam. De horizon met beton dichtgetimmerd. Dat weet trouwens ook iedereen. De mensen vertellen zoiets door. En daarom geloof ik echt niet dat dit soort utopische voorstellingen nog enige uitstraling hebben.

Toch komen uit de Derde Wereld nog heel wat idealistische films en boeken...

Dat wel, ja. De mensen in de Derde Wereld zijn nog niet zo sophisticated als wij hier... Straks zei ik wel dat je ervaringen niet door kunt geven, toch is het niet ondenkbaar dat wij onze historische ervaringen min of meer in onze genen meedragen. En we zijn door de ervaringen van deze eeuw behoorlijk ontnuchterd, terwijl al die jonge, of in elk geval: jongere, naties dáár nog heilig geloven dat zij maar de Europese voorbeelden na hoeven te volgen om gelukkig te worden. Wij daarentegen weten al dat je op die wijze niet gelukkiger wordt, dat het fabriceren van steeds meer auto's en ijskasten of het naasten van de produktiemiddelen met menselijk geluk bitter weinig te maken heeft. In Nigeria denkt men dat waarschijnlijk nog wél...

Wat voor taak zou een schrijver in deze tijd nog kunnen hebben?

Dat is best een hele moeilijke vraag. We weten namelijk niet echt of schrijvers ooit wél een taak hebben gehad! Misschien hebben we maar verondersteld dat schrijvers in bepaalde historische situaties belangrijk zijn geweest en op dezelfde wijze gaan we er van uit dat we uit boeken heel wat kostbaars voor ons verdere leven kunnen opsteken. Literatuur is echter een nogal ambivalente zaak! Ze pakt ook iets van ons af. Ze legt onze eigen aktiviteit stil, ze berooft ons van onze kracht, want terwijl wij al lezend het leven van een ander binnenkruipen raken we iets van ons eigen leven kwijt. En naderhand houden we het misleidende gevoel over een echt stukje leven geleid te hebben. Literatuur is tevens surrogaat. Een substituut voor het echte bestaan. Dat is het tweeslachtige er aan.

Ik betwijfel of literatuur nog enige publieke funktie heeft. Dat idee heb ik niet meer. De werkelijkheid om ons heen is zo massief en de kracht van de nieuwe media zo verpletterend dat in de klassieke letterkunde, de klassieke uitdrukkingswijzen in die letterkunde daar helemaal niet meer tegen op kunnen en nu alleen nog maar een beetje als in een soort indianenreservaat blijven voortvegeteren, met hooguit nog funktie en betekenis voor de enkeling. Om een voorbeeld te noemen: zelfs populaire dichtbundels krijgen geen grotere oplagen meer dan drie- à vierduizend exemplaren. Voor Dallas gaan in de Bondsrepubliek elke avond 25 miljoen mensen zitten. Tegenover zo'n drieduizend poëzielezers heb je 25 miljoen TV-kijkers. Dat is toch geen verhouding! Die is net zo hard uit balans geraakt als de hele ekologie, als de ganse wereld, als heel ons milieu. Zoals de natuur om ons heen verstoord is zijn ook de mensen hun evenwicht kwijt. Ook de mensen hebben hun natuurlijke kaders en houvast verloren. En daarom heeft de literatuur er nu een taak bijgekregen, die eerst alleen aan musea voorbehouden was, namelijk het konserveren van zaken die eveneens aan het verdwijnen zijn, zoals de volte van de taal, van de expressiemogelijkheden, die op andere terreinen: op televisie en radio of in de pers, allang vernield zijn. Alleen, zelfs bij die funktie kun je nog vraagtekens zetten, want voor *wie* wordt dat allemaal opgeslagen? Blijkt straks de hele mensheid verdwenen - naar de voorspelling van Thomas Mann! - dan wordt die bewaardrift eigenlijk ook totaal zinloos...

Dat is één ding. Misschien is er nog een andere mogelijkheid. Zou deze wereld namelijk tóch niet ondergaan, wat ik wel verwacht, maar zo apodiktisch wil ik me nu ook weer niet opstellen, ja, laten we aannemen dat we nog honderden jaren op deze manier verder sukkelen, dan is de kans toch groot dat we teruggaan naar een nieuw tijdperk van analfabetisme. Zoals u weet heeft de mensheid het nogal lang zonder schrift gedaan, ook dat is maar een betrekkelijk recent fenomeen. En het is denkbaar dat geschreven teksten later alleen nog maar door specialisten gebruikt zullen worden voor het doorgeven van bepaalde wetenschappelijke informaties, terwijl de normale kommunikatie zich per beeld en geluid zal voltrekken. Dat is helemaal niet uitgesloten. We moeten er ernstig rekening mee houden dat er misschien over vijftig jaar al geen geschreven taal, geen literaire teksten meer zullen bestaan. Dat kan.

Maar wat is de funktie van het schrijven voor ü?

Ik schrijf louter voor mezelf... Elke schrijver schrijft alleen voor zichzelf... Hij gaat niet zitten denken van zo nu schrijf ik eens wat voor het proletariaat of laat ik nu eens wat schrijven voor de Duitsers of voor de bewoners van Itzehoe of alleen voor achttienjarigen... Nee. Je schrijft vanuit een psychopathologische dwang. Je schrijft omdat je *moet* schrijven. Kom je nadien wat lezers tegen die je teksten blijken te kunnen waarderen dan is dat heel fijn en plezierig. Omdat mensen begrip voor je opbrengen hoef je je niet meer zo eenzaam te voelen. Maar in eerste instantie is dat schrijven natuurlijk toch een heel narcistische bezigheid.

Voor zover ik weet hebt u in de DDR nogal veel publiek gehad en misschien ook meer persoonlijke kontakten met uw lezers...

Meer persoonlijke kontakten heb ik niet gehad, wel meer lezers, dat klopt. Maar dat komt omdat lezers in de DDR in de literatuur iets buiten-literairs zoeken. Wat ze zoeken is het kritische woord tussen de regels, dat ze elders niet tegenkomen, omdat daar in alle andere publikaties en media een door ideologie kromgegroeide taal gebezigd wordt, die volkomen nietszeggend is geworden. Zulke teksten vormen een soort plichtmatig huiswerk. Dat andere: de kritische blik, de kritische opinie, die heel andere houding tegenover de wereld, die vind je er alleen nog in de literatuur terug en daarom wordt, niet alleen in de DDR, maar ook in de andere socialistische landen, de letterkunde zo hoog aangeslagen. Niet omdat zij in esthetisch opzicht zoveel beter zou zijn, of dermate subtiel. Nee, alleen omdat onze lezers daar in boeken iets zoeken wat zij nergens anders vinden.

Gaaf *lezen soms op die manier ook het vrij reizen vervangen?* Ja. En net zoals het reizen zelf wordt het tevens tot vlucht uit de werkelijkheid. Je stapt het leven van een ander binnen. Op die manier ontsnap je voor een uur of twee of zelfs een hele avond aan de onverdraaglijkheid van je bestaan.

U hebt zelf toch ook heel wat afgereisd. Geldt voor u dan hetzelfde?
Ja. Eigenlijk wel. Ook ik heb steeds geprobeerd om een vreemd bestaan in te stappen. Voor mij bleef het reizen gekoppeld aan het verlangen om van leven te verwisselen. Uiteraard wilde ik ook graag dingen zien zoals bepaalde steden, kunstwerken, musea, - dat was op zich belangwekkend genoeg. Maar het voornaamste was toch die poging om een imaginair nieuw leven te kunnen leiden op andere plekken, in verre landen. En ik geloof dat iedereen min of meer om die reden op reis gaat.

Reizen - en ook het lezen - kunnen daarnaast toch ook voor meer persoonlijke verrijking zorgen... Al reizend ontdek je nieuwe eigenschappen in jezelf...
Misschien... Op dat punt ben ik heel voorzichtig... Het is niette ontkennen dat er boeken zijn waar je als lezer heel anders uitkomt dan je er ingedoken bent. Dat staat wel vast. Zo vind ik zelf dat ik nogal veranderd ben door het lezen van Prousts *A la recherche du temps perdu.* Op het moment dat je zo'n boek weglegt ben je niet meer helemaal de oude. Of je écht verandert is de vraag, misschien kun je beter stellen dat je je meer open gaat stellen voor bepaalde dingen, dat je vooroordelen kwijtraakt en misschien ook een verhoogde sensibiliteit krijgt. En als we het er al over hebben waartoe literatuur bij mensen überhaupt in staat is dan is het zo dat zij zeker geen recepten kan geven of tot aktiviteiten kan aanzetten, zoals ze evenmin aanwijzingen bevat in de trant van: ‘Doe nou eens zus of denk en voel nou eens zo’, nee, naar ik ervaren heb kan literatuur weinig anders uitrichten dan dat de lezer wat meer aandacht krijgt voor zijn eigen ik, dat hij zich voortaan wat scherper observeert en meer zelfkennis verwerft. Dat is alles. En zelfs dat is al ontzettend veel!

Maar het kontakt met je onbewuste en het verwerven van meer zelfkennis is toch ook een vorm van revolutie?...
Nou, nee. Geen revolutie. Het probleem is namelijk dat een mens opperbest verder kan leven met zijn pas ontdekte negatieve kanten. Daar gaat een pas verschenen boek nu net overmisschien hebt u het al gelezen! -, van *Sloterdijk: Kritik der zynischen Vernunft*, en ofschoon ik het op sommige punten met de auteur niet eens ben vind ik dat hij een aantal zeer belangrijke vragen opwerpt. In dit boek stelt hij onder meer vast dat wij allemaal eigenlijk in zekere mate cynici zijn die, waar het

kritiek op het negatieve in ons betreft, best tegen een stootje kunnen. We zijn heel slim in het accepteren van onze eigen zwakheden. We kunnen ons er met cynisch gemak bij neerleggen, er mee spelen, er mee leven...

U hebt veel geschreven, vooral poëzie. Zelfs uw prozateksten lijken vaak op gedichten. Ze zijn nogal lyrisch, vol metaforen, haast altijd subjektief. Wat bent u voor uw eigen gevoel in de eerste plaats: lyricus of epicus?

Ik voel me in de eerste plaats dichter. Poëzie vormt het middelpunt van al mijn werkzaamheden. Al het andere schaart zich om dit centrum. En vooral mijn korte prozastukjes komen min of meer direkt uit mijn gedichten voort. Vandaar hun onmiskenbaar lyrische of poëtische trekken. En zelfs de rest van mijn proza komt nogal marginaal tot stand. Dat betekent nog niet dat ik daar minder belang aan hecht. Het schrijven van proza is altijd nog een goede manier om kennis te vergaren, om dieper in jezelf en de omringende wereld door te dringen. Ik schrijf dan ook erg graag over reizen of over vreemde landen, maar voor hetzelfde geld ook over boeken. Uiteindelijk word ik daar zelf alleen maar rijker van. Toch blijft poëzie voor mij het wezenlijkste en belangrijkste.

Wat is het verschil tussen het schrijven van proza en poëzie? Bij het schrijven van poëzie ondergaat de psyche van de maker een verandering van 99,99%, of het is in elk geval de bedoeling dat dat gebeurt. Poëzie is, met andere woorden, de meest direkte vorm van zelfexpressie, van zelfbespiegeling ook, aangezien op zo'n moment het bewustzijn uiterst lucide en tegelijkertijd volkomen van de normale dagelijkse prikkels afgeschermd funktioneert. Het redigeren van proza vereist daarentegen juist een zeer rationele instelling en een sterke doelgerichtheid - iets waar poëzie nooit om vraagt.

Het is een totaalervaring. Je bevindt je in een volstrekt andere bewustzijnstoestand dan wanneer je proza maakt. Dat geldt zelfs voor proza dat je enkel voor eigen gebruik schrijft. Hoe je de zaak ook wendt of keert, bij proza komt altijd een zekere doelgerichtheid te pas. Je bent bezig om ideeën en gedachten logisch in taal te verwerken, terwijl je je bij het schrijven van gedichten eerder moet kunnen overgeven, verborgen inhouden naar boven moet kunnen brengen, die weliswaar ook aan de kontrole van de ratio onderworpen zijn, maar aan een heel wat minder strenge en scherpe kontrole dan bij proza.

Omdat ik beide genres beoefen ken ik dat onderscheid gevoelsmatig heel goed. Toch is het geen trance waarin je al dichtend terechtkomt, geen toestand van geestelijke afwezigheid, maar van totale ontspanning waarbij het normale denken wordt uitgeschakeld en alles in elkaar grijpt: begrippen, beelden, ideeën en emoties, zoals dat zich bij het maken van proza nimmer voordoet, dat is iets volstrekt anders.

Een vorm van simultaanervaring, misschien? Nee, ook dat woord simultaanervaring betekent verenging. Want er is nog iets heel belangrijks, namelijk het taalaspekt. Beide genres worden vanuit verschillende linguistische verwachtingen geschapen.

In het gedicht namelijk heeft het woord een heel andere plaats en betekenis, een ander gewicht. Bij poëzie gaat het immers niet langer om het woord zelf, maar veel meer om de semantische onderstromen er achter en er om heen. Wat in prozateksten niet het geval is.

Zijn er nog veranderingen in uw stijl opgetreden, na uw verhuizing?

Nee, nauwelijks, geloof ik. Zoals u weet ben ik niet meer één van de jongsten; met die opmerking vis ik niet naar komplimenten, ik wil daarmee alleen zeggen dat je als schrijver vanaf een bepaalde leeftijd min of meer je eigen stijl gevonden hebt die niet veel meer kan wijzigen. Het spreekt vanzelf dat ik veel nieuwe indrukken heb ondergaan en nieuwe ervaringen heb gehad, maar tevens kreeg ik de kans om

me nog beter in problemen te verdiepen die al in de DDR mijn aandacht hadden, problemen van meer algemene aard, zoals de vernietiging van de wereld, de weg naar de ondergang, de katastrofe, de verandering van de mensen in machines en robotten, etc. Wat eerst mijn hoofdthema was is dat ook gebleven. Dat terrein heb ik alleen nog meer kunnen uitbreiden, omdat ik hier tot veel meer informatie toegang heb gekregen dan ik in de DDR gehad had.

Hoe is uw publiek in West-Duitsland eigenlijk?

Het lijkt veel op mijn voormalige publiek in de DDR. Het bestaat voor een groot deel uit jonge mensen, iets wat me verwondert en verheugt. En het blijkt dat dejeugd in beide landen evenzeer bezorgd is om de toekomst: ze kijkt daar even sceptisch en angstig tegenaan, omdat het er naar uitziet dat die hele toekomst eenvoudig zal uitblijven! Jonge mensen zijn

vervolg op pag. 50

[Nummer 113]

Hugo Claus met zijn vader, grootvader en overgrootvader.

Freddy de Vree
Hugo Claus: Een dubbele chronologie

Wie de gepubliceerde biografische schetsen van Hugo Claus kent, weet dat de biografische gegevens snel samenvallen met de bibliografische.

De bibliografische gegevens daarentegen moet men, om ze enigszins te overzien, opsplitsen in genres, want in elk genre bleek de auteur uitermate bedrijvig.

Dit alles kan enige drempelvrees opleveren voor wie naar een globaal inzicht zoekt.

Daarom heb ik enkele data vermeld in chronologische volgorde, en in omgekeerde orde, van 1983 naar het debuut terug, enkele titels van publikaties, films, toneelstukken... uitgekozen, en met enige citaten, anecdotes en biografische verwijzingen toegelicht.

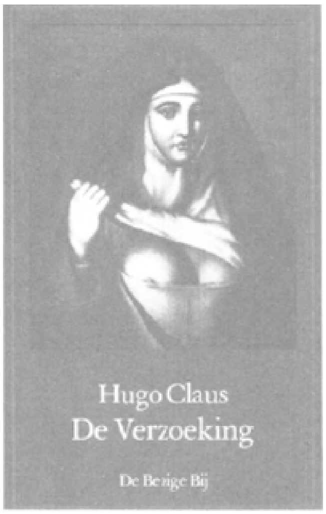
Daarbij herinnere men zich de uitspraak van Hugo Claus dat op zeventienjarige leeftijd vastligt wat de schrijver ooit zal verwerken, en citeer ik een uitspraak omtrent *Het jaar van de kreeft:*

> Het boek is een verhaal over een verhouding zoals die tussen Kitty Courbois en mij, maar het heeft niets te maken met die verhouding. Nogmaals, ik schrijf nooit zomaar iets op dat geënt is op personen in plaats van op *personages.* Ik ben een maniërist, ik refereer altijd, en ik vind mijzelf niet interessant genoeg om mij onder te brengen in een roman. Het autobiografische in elk boek ligt vervat in de gelijkenis tussen de verteller en mijzelf. Verder is er geen verband. Hoofdpersonages zowel als nevenpersonages zijn altijd afsplitsingen van de auteur. Als Büchner het over de Franse revolutie heeft, en daarvoor zijn geschiedenisboekje overschrijft, doet hij dat op een manier die hem méér reveleert dan als hij een essay over zichzelf had geschreven.

Hugo Claus is de zoon van Jozef Claus en Germaine Virginie Vanderlinden, die beiden uit een kroostrijk gezin stammen. De ouders wonen in Kortrijk, maar omdat een van pa's nichten, zuster Alphonse, in Brugge tewerkgesteld is in het Sint-Janshospitaal, gebeurt de bevalling dààr.

5 april 1929, geboorte van Hugo Maurice Julien Claus om 21.00 uur. Teken van de Ram. Keizersnede (symbolisch: moederbinding en tegenzin om op de wereld te komen). Naar verluidt zou de geneesheer, Dr. Verstraete, zijn studenten hebben gevraagd de toepassing van de keizersnede bij te wonen, maar vader Claus zou de aandacht hebben afgeleid door luid toeterend met zijn Chenal-Walker, een sportwagen, de binnenplaats op te rijden. (Symbolisch een vader die steeds de aandacht op zichzelf wil vestigen, en van zijn zoon afleiden).

Plaasteren ram voor Thyestes, *Roel d'Haese, 1966.*



Omslag van 'De Verzoeking'

Het ziekenhuis in kwestie werd gekozen *omwille van* de tante die non was; een andere tante zal hem in de geneugten des vlezes inwijden.

1930, oktober: het gezin verwacht een tweede kindje, en *omwille van* de zwangerschap van zijn moeder wordt Hugo ondergebracht in een pensionaat in Eke (bij Deinze).

In 1931 komt broer Guido ter wereld (keizersnede), nog gevolgd door Odo (1934) en Johan (1938).

29 september 1933 tot augustus 1939: verblijf in het Pensionnat Saint-Joseph van de Zusters van Liefde in Aalbeke, nabij Moeskroen, bij de Franse grens.

De kinderen spraken afwisselend een dag Frans en een dag Nederlands - Vlaams. In een brief aan de eerste biograaf van Claus, Johan De Roey, schrijft de 75-jarige zuster Gabrielle-Marie:

> Hij was uitstekend in taalkunde en opstellen. Hij verstond en sprak goed de Franse taal. Hij had een zeer getrouw geheugen en kon zijn handboek van geschiedenis in het zesde leerjaar bijna letterlijk opzeggen. Hij kende en begreep zeer goed de formules over de oppervlakte en het volume van de meetkundige lichamen en kon ze ook goed vervormen en toepassen. Er zat ook reeds een tekenaar in hem. (Hij was populair en)

> op een St. Jozefsfeest hebben ze hem als hun *burgemeester* gehuldigd en rondgevoerd.

In feite kwam Hugo in de finale uit tegen de *zoon van de burgemeester* van Aalbeke. Hij werd verkozen, gelauwerd en in een geitekar rondgereden.

Op vierjarige leeftijd zou hij, met bijzondere toestemming van Mgr. Lamiroy, bisschop van Brugge, zijn Eerste Communie doen (de normale leeftijd hiervoor is zeven jaar). Hugo Claus meent dat hij *omwille van* de komst van Guido in het eerste pensionaat belandde, en daarna in Aalbeke op kostschool werd geplaatst *omwille van* de positie van zijn grootvader, inspecteur van de katholieke scholen. 'Altijd gebeurde iets met mij om redenen van praktische aard.'

14 september 1939: Sint-Amandscollege, Kortrijk (zevende studiejaar). In 1940 beseft hij dat hij niet in God gelooft.

16 september 1941 tot 15 juli 1944: Koninklijk Atheneum, Kortrijk. Zakt voor wiskunde en natuurkunde, wegens puberale troebelen. Valt herhaaldelijk flauw.

Uit 'De patisserie' (1958) uit de bundel *De Zwarte Keizer:*

> Hoe rechtop hij zich ook boven de grond trachtte te houden, hoe hard hij ook trachtte te rijden, hij zakte steeds verder met fiets en zadel en stuur naar de aarde. En zat plots op de grond met zijn moeders fiets die in tweeën was doorgebogen. (...)

(een jaar later:)

> Ik kan nu niet langer doorzakken, toeterde het in hem, ik loop, Dames en Heren, kijkt toe, ik loop op twee benen op gladde, effen stenen! Toen plooide hij door zijn knieën. Stond even zo gehurkt in de hete namiddagstraat en keek verdwaasd naar de jagende mensen langs hem, die hem niet zagen. Niemand hoort of ziet mij, dacht Groenals. Hij knielde midden op het voetpad. Ik wil u niet aanbidden, dacht hij en viel voorover en gleed uit de wereld die tolde.

In 1944 herbegint hij de vierde (= derde klas gymnasium) in het Sint Hendrikscollege van Deinze, daarna wisselt hij snel van instituut: het Koninklijk Atheneum van Gent, het Provinciaal Taal- en Handelsinstituut van Gent (september-oktober 1945), de Toneelschool van Gent, en de Koninklijke Academie eveneens van Gent.

De schilders Antoon De Clerck en Roger Raveel lezen bij toe-

val een gedicht van Hugo Claus, geschreven in het 'poëziealbum' van een vriendinnetje. Zij zoeken hem op. En een jaar later, in 1946, woont Hugo Claus in St-Martens-Leerne, waar hij samen met De Clerck een hoevetje huurt om er te schilderen en te schrijven. Tevens woont hij in die periode bij zijn grootmoeder in Astene, bij Deinze.

Hij werkt als gevelschilder in Gent, en vervaardigt ook landschapjes in reeksen voor een meubelmaker, die deze doeken als premie aanbiedt bij salonstellen.

Eerste gedichten en verhalen. Illustreert de bundel *Loutering* van E. Rinaka, een uitgave van Drukkerij Aurora, Moes-kroen, gedreven door zijn vader. Signeert als Hugo C. van Astene.

Zelfportret in de bundel 'Loutering' van E. Rinika.

Werkt aan een roman over Zannekin. Eerste gedichten, gebundeld: 1947: *Kleine Reeks* (Aurora, Moeskroen).

Hierover schrijft hij als inleiding *op Het oponthoud in Kahareh*, met kenmerkende verkeerde datering:

> In 1946 was ik zeventien jaar oud en een auteur. Lange haren, schichtige blik, een bruinfluwelen jasje geknipt uit mama's gordijnen, een bundel in eigen beheer. Ik ging naar de Poëziedagen van Merendree die zomer waar de promotor, Pastoor Basiel de Craene, mij de hand drukte en zei: 'Welgekomen, jonge vriend.' (...) Toen men mij vroeg wie ik was, noemde ik mijn pseudoniem Hacé van Astene (het dorp waar mijn grootmoeder woonde) en zei dat ik de hoofdredacteur was van het binnenkort te verschijnen tijdschrift voor letterkunde Tramontane; toen nieuwe welbekende dichters in het café verschenen werd ik voorgesteld als *De man van Tramontane.*

Even verder een voor de lezer van *Het Verdriet van België* vertrouwde scène:

> Daarop schreef ik in de volgende maand een honderdtal pagina's van een historische roman over de Vlaamse vrijheidsstrijder Zannekin om de prijskamp voor historische romans van Het Laatste Nieuws te winnen en om met de eerste prijs van 20.000 F naar een beeldschone en van alles op de hoogte zijnde hoer te gaan zoals zij beslist in Brussel te vinden

> waren voor 20.000 F per nacht. Mijn moeder keek op een namiddag mijn manuscript in en las er uit voor aan tafel 's avonds, iedereen had tranen in de ogen van het lachen. Waarop ik alles verbrandde.

Oktober tot december 1947: seizoenarbeider in Chevrières (Frankrijk). Dit verblijf levert materiaal op voor een novelle en een toneelstuk beide getiteld *Suiker.*

Met de kerst van 1947 in Parijs waar hij grote sier maakt met de centen verdiend in de bietenteelt. Hij bezoekt de Bar Vert in de rue Jacob, een artiestencafé druk bezocht door o.m. de vrienden van Raymond Queneau en Jacques Prévert. Daar ziet hij in nog levende lijve Antonin Artaud die 4 maart van het volgende jaar overlijdt. Artaud komt voor in de poëzie van Hugo Claus, en wel zeer snel als geestelijke vader aanroepen in de bundel die kort daarop verschijnt:

1948: bundel *Registreren*, uitgegeven door Carillon in Oostende, bij vader Claus. Zoon heet op papier directeur te zijn en woont in die functie in de stad vergaderingen van drukkers en uitgevers bij, een vakman wiens optreden niet ongemerkt voorbijgaat (H.C. verft soms zijn haren). Drie belangrijke ontmoetingen: Dries Masure, auteur-uitgever die hem aanzet tot het schrijven van wat *De Metsiers* wordt. Elly Overzier, die kort daarna actrice wordt en in 1955 de echtgenote van de auteur. En de Hongaarse vrouw van de eigenaar van het Hôtel de Londres in Oostende, die zich kort daarna uit een trein werpt. Uit een soort piëteit neemt de eigenaar de dichter als het ware op, althans verschaft hem gratis logies op de bovenste etage van zijn hotel, met uitzicht over de vissershaven. Daar maakt Hugo Claus zijn eerste collages en tekeningen in een stijl verwant aan die van Cobra.

Hij zendt *De eendenjacht* (eerste titel van *De Metsiers*) in voor de Leo J. Krijnprijs. Hij stelt ten toon in de boekhandel van Henri Vandeputte in Oostende en komt zodoende in kontakt met Christian Dotremont, die hem 'inlijft' bij de Cobragroep.

1949: Hugo Claus beschouwt zichzelf in de eerste plaats schilder. Toch smeedt hij literaire plannen. Hij maakt kennis met Jan Walravens die hem betrekt in de plannen voor een tijdschrift, Janus, dat niet verschijnt. Wèl opgericht wordt Tijd en Mens met Louis Paul Boon, Remy C. Van de Kerckhove, Hugo Claus en Jan Walravens. In het eerste nummer (15 september 1949) staan 'Drie blauwe gedichten voor Ellie'. Binnen de Cobrafamilie kennismaking met Karel Appel, Corneille, Pierre Alechinsky.

April: vangt militaire dienst aan, als redacteur van het weekblad Soldatenpost, blad waarin hij grondige veranderingen aanbrengt door een kulturele kalender op te stellen, en waarin hij een eerste opstel publiceert over de schilders Roger Raveel, Jan Burssens en Pierre Vlerick. Haalt daarin diverse grapjes uit, bijvoorbeeld door onbestaande jazzgroepen te bespreken. Maar het is een onvrijwillige domheid die de redactie dreigt in de tuchtcompagnie te doen belanden- de bijdrage van een nieuwbakken redacteur over de nieuwe minister van Defensie Devèze. Dit nummer is uit de archieven verdwenen en vervangen door een gewijzigde editie.

Hugo Claus:

> De nieuwe redactionele kracht was een hoofdman van de kajotters, de Katholieke Arbeiders Jeugd. Over de nieuwe, socialistische minister had hij enkel negatieve informatie nagetrokken en het artikel zat vol alluzies op politieke kronkels, gekonkelfoes, compromissen, coalities en dit allemaal op de eerste pagina. Catastrofe!

In dit jaar komt de letterkundige Reimond Herreman in naam van de jury van de Krijnprijs een 'kruisverhoor' afnemen van de auteur van De *eendenjacht.* Men wil zich ervan vergewissen dat hij niet een Amerikaanse roman heeft nageschreven.

Al eerder had een leraar Nederlands Claus met een nul in opstel bedacht, de tekst was te goed, dus afgeschreven. Zie *Het Verdriet van België.*

Hugo Claus, schrijver en schilder, interesseert zich voor film. Voor Soldatenpost brengt hij verslag uit over het Eerste Experimentele Filmfestival gehouden in Knokke. (Op het Vierde Experimentele Filmfestival creëert hij in 1967 *Masscheroen*). Kennismaking met Jacqueline Audry, die een jaar later een rol zal aanbieden aan Elly, aanleiding voor beiden om naar Parijs te vertrekken.

1950: vertrek naar Parijs, na beëindiging van militaire dienst

VIJFDE JAARGANG Nr. 35

SOLDATENPOST — WEEKBLAD VAN HET

DE NIEUWE MINISTER VAN LANDSVERDEDIGING

DE h. Albert Devèze, de nieuwe minister van Landsverdediging is niet meer aan zijn proefstuk en het ministerie van Landsverdediging heeft voor hem geen geheimen.

Van 1920 tot 1923 immers bekleedde hij dezelfde functie en ook van 1932 tot 1936 werd hij geroepen naar nummer 2 in de Wetstraat. Er wordt wel eens beweerd dat hij in dienst van Landsverdediging geboren werd. Zeer zeker vloeit soldatenbloed in zijn aderen, want hij werd op 6 Juni 1881 te Ieper als zoon van een officier, aldaar in garnizoen, geboren.

Het lager onderwijs werd hem verstrekt in een vrije school te Brussel, wat hem niet belette van later aan de «Vrije Universiteit» te Brussel in de rechten te studeren.

Aldaar werd hij al spoedig het haantje vooruit, wat zijn makkers deed besluiten om hem tot voorzitter van hun woelige studentenvereniging te maken. Later zou hij voorzitter worden van een der grote nationale partijen. Voor alles is een begin nodig. Pas heeft hij zijn diploma in de rechten behaald, of reeds zet hij zijn eerste stappen in de politiek. Voorzitter in 1903 van de liberale jeugd, drie jaar later voorzitter van de nationale federatie van de liberale wacht, wordt hij in 1907 tot gemeenteraadslid van Schaarbeek verkozen, welk ambt hij tot in 1921 waarneemt.

Op weg naar het Parlement is een gemeenteraad doorgaans een eerste halte. In 1912 doet Albert Devèze zijn intrede in de Kamer van Volksvertegenwoordigers als afgevaardigde voor Brussel. Hij zal telkenmale herkozen worden.

Dan komt de eerste wereldoorlog. Op 4 Augustus 1914 voegt Albert Devèze zich als vrijwilliger bij het Belgisch leger en keert na de oorlog als artilleriekapitein terug. In 1926 wordt hij reserve-majoor benoemd. Tijdens de mobilisatie van 1938 dient hij in het 12e Artillerieregiment, terwijl de mobilisatie van 1939-'40 hem aan het hoofd brengt van een Artillerieregiment van het Zeefront.

De militaire loopbaan van de huidige Minister van Landsverdediging is niet gemerkt geworden door een bestendige opgang, maar zij is getooid met een aantal schitterende onderscheidingen, die meestal de verdiensten van een heldhaftige houding tijdens de eerste wereldoorlog onderstrepen. De binnen- en buitenlandse eretekens zijn te talrijk opdat wij ze alle zouden kunnen opsommen, maar, ter gelegenheid van dit verwelkomingsartikel, willen wij toch de aandacht op de voornaamste vestigen.

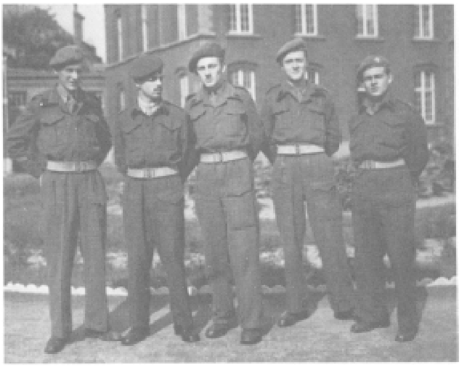
Om zijn schitterende houding, in de sector van Steenstrate, werd O.Lt. Devèze op de dagorde van de divisie vermeld; wat later op deze van de brigade en van het Leger. Onmiddellijk na de eerste wereldoorlog werd hij benoemd tot Ridder in de Leopoldsorde, met palm. Hij is drager van het Oorlogskruis met vier vermeldingen, voor blijken van moed en toewijding als commandant van een Artilleriestelling.

Onder de talrijke buitenlandse onderscheidingen noemen we alleen het Groot Kruis van de Orde van het Erelegioen en van Franse oorlogskruis met palm. De vermelding op de Franse legerdagorde, in 1921, onderstreepte de aanhoudende volbrenging van gevaarlijke opdrachten en de nauwe samenwerking, tijdens het offensief van 1918, met een Franse artilleriedivisie.

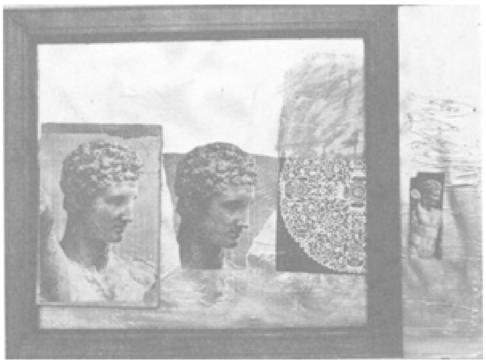
Het leek ons gepast hier op de verdiensten van de Minister te wijzen, door zij [illegible] de onbeduw blijven van zijn veelvuldige politieke en burgerlijke bedrijvigheden. We zouden dat haast onrechtvaardig noemen tegenover iemand die dan toch de oprichting mogelijk heeft gemaakt van de Ardeense Jager, die een sieraad voor ons leger geweest zijn en zullen blijven. Vermelden wij om te besluiten, dat de huidige minister vier jaar geleden bevorderd werd tot Ere-Luitenant-Kolonel.

Het beleid van het Ministerie van Landsverdediging werd na de oorlog afgestemd op de gewijzigde verhoudingen in het nieuwe Europa van na 1945. Voor zijn verdediging werd ons land ingeschakeld in het Pact van Brussel, dat op zijn beurt uitgebreid werd tot het Atlantisch Pact. Als men verder weet dat het nieuwe regeringsprogramma er vooral een is van «besparingen», dan kan men ze raden dat Albert Devèze voor de moeilijke taak zal gesteld worden op militair gebied, samen met de andere aangesloten landen, een grote krachtsinspanning te doen zonder dat het al te veel kost. Het is echter geen nieuweling meer in het vak.

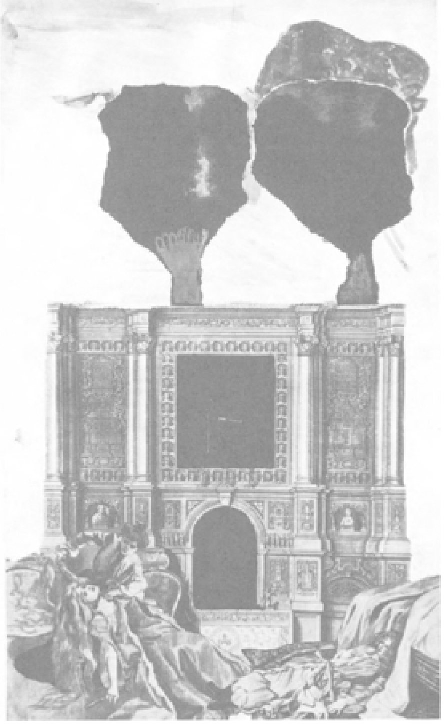
WISTIK.



De redactie van Soldatenpost, 1949



Uit de tentoonstelling ‘De Spelen van Hugo Claus’: Apollo in kleine Terts; foto Malfait



Uit de tentoonstelling ‘De Spelen van Hugo Claus’: Incident in de tempel; foto Malfait

eind maart. Heeft inmiddels de Leo J. Krijnprijs ontvangen en loopt rond met ideeën voor experimentele, surrealistische films. Schrijft bij gebrek aan een camera ‘scenario's’ als *Melk en Bloed en Zonder Vorm van Proces* (dit verschijnt als Cobra-uitgave met illustraties van Pierre Alechinsky. De redactie van Tijd en Mens vond het *te licht.* Het is de periode waarin Jan Walravens het ethisch en politiek engagement van de kunstenaar predikt. Hugo Claus bekeert er zich (even) toe in de jaren zestig. Walravens is dan overleden.)

Stelt ten toon met de Cobragroep in Brussel en Parijs. *De Metsiers* verschijnt. Conflict met de uitgeefster die hem wil dwingen tot een financieel uitermate ongunstige overeenkomst en de gelden van de prijs druppelsgewijs laat uitbetalen. Claus ontsnapt aan het contract daar hij nog minderjarig is.

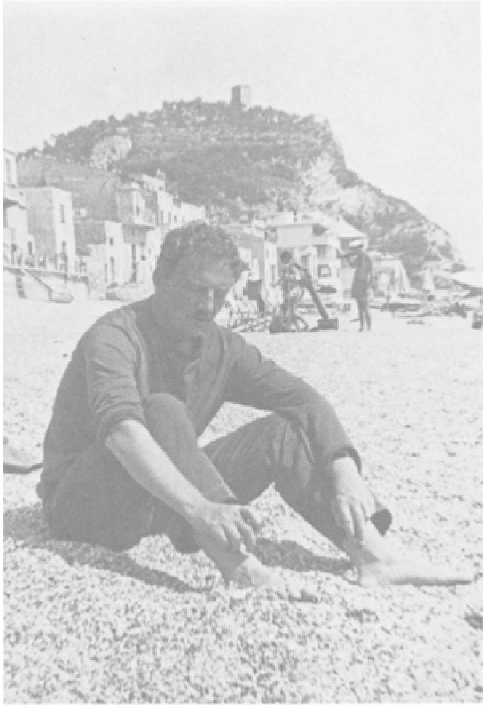
1951: diverse publicaties in tijdschriften, kontakten met de Nederlandse Vijftigers en in Parijs met de bohème van die groep.

Met Elly, Parijs 1951

Met Gerrit Kouwenaar en Simon Vinkenoog in de rue Monsieur le Prince, 1952; foto Ad Windig

We korten de biografie nu in, slaan de meeste titels over en stippen aan:

1953: Elly en Hugo Claus verlaten Parijs voor Rome. Heeft reputatie als romancier bevestigd met De *hondsdagen* (1952), schrijft nu ook toneel. *Een bruid in de morgen* is af, maar vindt drie jaar lang geen regisseur of toneelgroep (creatie door Ton Lutz in 1955).



De koele minnaar, Viareggio, 1953

Beweerde al in Parijs zijn dagen in ledigheid te slijten, en in Rome zou hij niéts uitvoeren terwijl Elly met Anna Magnani in een reizende show optreedt. Er wordt integendeel hard gewerkt. Enige zelfpromotie wordt gevoerd. Elly legt albums aan met persknipsels; de auteur zelf schrijft kommentaar bij zijn verzen.

Over *tancredo infrasonic:*

> Geen boodschap, geen problematiek, geen symbolen. De gedichten van Hugo Claus zijn uitingen in een harde en heldere lyriek van de weerstand die de dichter biedt tegenover elke vreemde aanwezigheid. Tegenover de liefde, de dood.

Over *Een huis dat tussen nacht en morgen staat:*

> Gedichten waar het goede en slechte weder van de mensen in gedrongen is, waar de warme of de kille glans der liefde in schuilt. Gedichten waarin ik als in een zomerlandschap loop of in een regenmantel. Verzen over het donker licht dat ons beheerst, over een geheime zee. Soms zijn de woorden helder en hard.

In 1955 keert Hugo Claus terug naar Vlaanderen. In ‘Drie steden’ (bundel *Natuurgetrouwer*) leest men met enige verbazing dat de stad waarheen hij terugkeert (‘Ik was drie jaar weggeweest en eergisteren teruggekeerd’) niet Oostende is, maar Gent. Een café (in feite 't Galgenhuis) genaamd De Hel fungeert als huis voor de dichter die hartelijk wordt verwelkomd:

> ‘Ah, de verloren zoon,’ riep de baas. En ik, die wou zeggen: ‘ah, teruggevonden vader’, ik stokte. De mensen in het café (Vier uur. Werklozen, steuntrekkenden, invalides namen er hun zoveelste glaasje) keken naar mij. Want wie niet antwoorden kan als men hem toespreekt is geen man, geen vriend, men heeft medelijden met zo iemand, hij kan het niet helpen, maar hij is niet een der onzen.

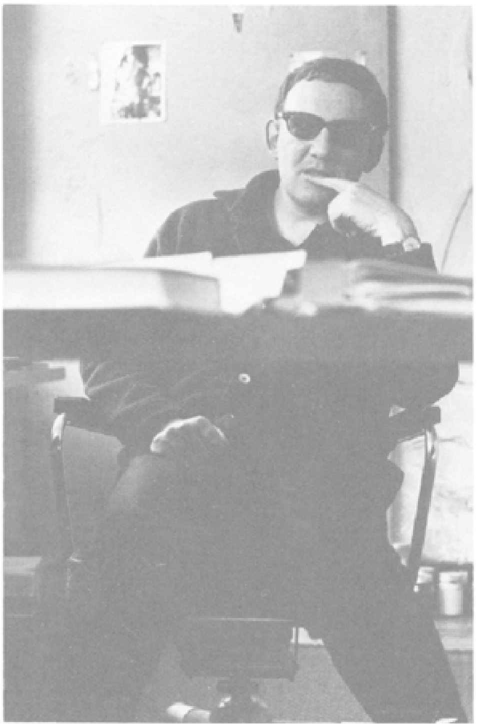
Op 26 mei treedt Hugo Claus met Elly Overzier in het huwelijk. Twee dagen later wordt dit met de artistieke vrienden gevierd

in het Brussels café van Geert van Bruaene.

Met Elly, Italië, 1954

Met Guido Claus dirigeert Hugo een zoveelste drukkerij, Bredero. Pas in 1978 merkt men enige activiteit van deze firma met de druk van *Cobra revisited.*

In Gent een bestaan in het drukke teken van de kunst. Groeiende bezigheden in de toneelsector na het succes van *Een bruid in de morgen.* Ontwikkelt de theorie dat elk nieuw werk in kontrast moet staan met het vorige. Zo wisselen lyriek en spot, barokke poëzie en realistische taal elkaar af in... zegge respectievelijk *Het lied van de moordenaar, De koele minnaar*, twee vertalingen van Dylan Thomas en het toneelstuk *Suiker.*



Gent, 1959 in fauteuil aangeboden door de Bezige Bij t.g.v. dertigste verjaardag; foto Philip Mechanicus.

Schildert veel, stelt ten toon, en begint, nu hij een vaste woonst heeft, te verzamelen.

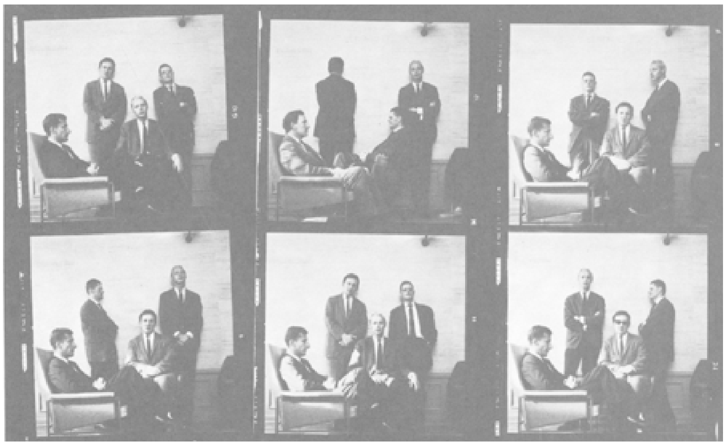
1959: wordt dertig en gevierd door de Bezige Bij.
Een beurs van de Ford Foundation voert hem naar de Verenigde Staten, met Fernando Arrabal, Claude Ollier, Italo Calvino, Claude Simon en Charles Tomlinson. Diverse tochten door Amerika bevestigen zijn opinie dat men dit beter kan bekijken in de bioscoop op panoramisch scherm. Schrijft in New Orleans het filmscenario *Het mes*, reist door naar Mexico. Elly moet in zijn afwezigheid de belastingaangifte invullen en verwijst in alle onschuld naar de boekhouding van zijn Nederlandse uitgever. Dit luidt een periode in van rampzalige betwistingen met fiscale inspectie. Steeds meer betrokken bij scenario's en verfilmingen.
Politieke thema's komen meer en meer boven (in diverse vormen) in zijn werk: op nieuwjaarsdag 1962 leest hij het bekende gedicht ‘Bericht aan de bevolking’ voor, een mes tegen de keel houdend. Dat jaar voltooit hij de derde versie van het complexe meesterwerk *De Verwondering.*

Bericht aan de bevolking, hotel Krasnapolsky, 1 januari 1962; foto Ed van der Elsken

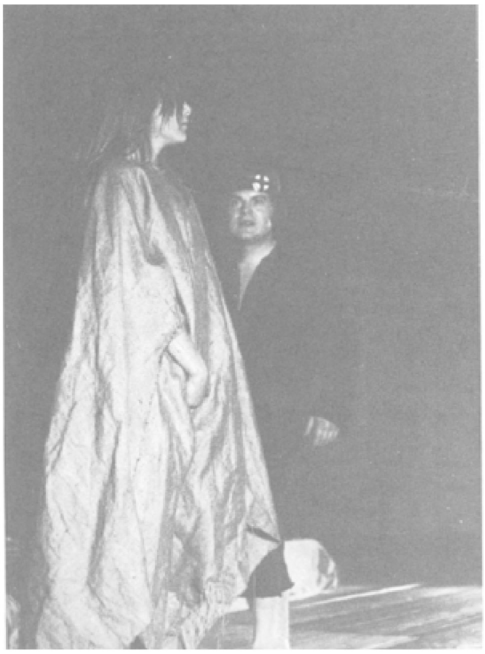
Op 6 oktober 1963 wordt een zoon geboren: Thomas Pieter Achilles. Beweerde altijd geen essay te kunnen schrijven, maar levert tweemaal kort na elkaar het bewijs van het tegendeel met een boek over Karel Appel en een uitvoerige beschouwing over Louis Paul Boon.

1965: verlaat Gent, vestigt zich in een grote hoeve te Nukerke nabij Ronse. Is niet voor het eerst eigenaar van een huis, maar wel betrèkt hij voor het eerst een aangekocht huis.
Voor dit huis tekent de dichter-architect Albert Bontridder een bouwplan in harmonie met de vier elementen (dus met een bron die door de werkkamer van de dichter stroomt). Volgt deze raadgevingen niet op, maar krijgt te kampen met ontzettende problemen in het realiseren van simpele huiselijkheid (living met vloer in wit marmer). Terugkijkend op de verbouwingen: ‘Voor hetzelfde geld had ik Frank Lloyd Wright en al zijn helpers kunnen laten overvliegen om een ander huis te zetten.’
Periode van volgehouden creativiteit, diverse prijzen, eerste eigen film (eigen scenario, eigen regie) met De *vijanden.* Kort moment van financiële rust. Nukerke als centrum van allerlei vergaderingen en feestjes. Elly als keukendame, en de beste restaurants van de omstreken zorgen voor diverse gastrono-

mische en sociale gezelligheden.



De redactie van Randstad, 1964; foto's Philip Mechanicus



Marina Schapers en Jerome Reehuys in Masscheroen, Knokke 1967; foto Jean-Marie Bottequin

Huurt december 1967 in Knokke ruime villa waar *Masscheroen* wordt geschreven, toneelstuk voor Marina Schapers en de Heilige Drievuldigheid (Hugues C. Pernath, Bob Cobbing en Freddy de Vree). Schandaal, proces, veroordeling. In 1968, schuldig bevonden aan zedenschennis, toename van geëngageerde teksten: *Hyperion & het geweld/Morituri* met Bruno Maderna, in juli van dat jaar *Reconstructie* met Louis Andriessen, Reinbert de Leeuw, Peter Schat, Jan van Vlijmen en Harry Mulisch. Toneelmanifest *T 68* met Alex van Royen en Carlos Tindemans. Tweede bezoek aan Cuba. Een van zijn vele ooms, directeur van de gevangenis van Brugge, stelt hem in staat materiaal te verzamelen voor *Vrijdag*, dat in 1969 in Amsterdam in première gaat in eigen regie. De 'mengtaal' van dialect en Nederlands kent haar eerste grote succes.

Hugo Claus met Thomas en Elly in Nieuwkerke, 1967.

1970: in het enthousiasme van wat men noemt 'mei 68' waarbij wordt verwezen naar de Mei-opstand in Parijs (Hugo Claus was er getuige van en beschreef hem in de inleiding tot *Schola Nostra*), naar de culminatie van de Amerikaanse universitaire rebellie (bezetting van San Jose, Berkeley, protestactie in het Pentagoon, rellen van Chicago, etc.), de glorieuze nabloei van

Provo in Amsterdam - met in België een lachwekkende censuur, verhevigd toegepast door de socialistische minister van justitie Adolf Vranckx- in dat enthousiasme wordt Hugo Claus in enige mate meegesleurd; in hoge mate wordt zijn faam erin betrokken en hij wordt in Nederland gehuldigd als zowat de enige integere Belg. Op het hoogtepunt van zijn roem en succes, in die periode tussen 1968 en 1973, een breekpunt. Maart 1970 huurt Hugo Claus een flat in Amsterdam, Vondelstraat 9 bis, één hoog. Het wordt de periode van de in *Het jaar van de kreeft* omschreven amour fou, met Kitty Courbois, én van een periode van afreageren van monogame impulsen.

Reconstructie, 1968

Hugo Claus en Sylvia Kristel, 1975. Foto: Paul Huf.

In 1971 verhuist de auteur naar de Raamgracht, waar hij twee huizen heeft aangekocht: de acceleratie in de immobiliënsector is begonnen. Nummer zeven wordt verbouwd, vier diepe etages in een pakhuis. Ellen Jens, jarig op dezelfde dag als Thomas Claus, wordt op haar verjaardag aangenomen als secretaresse op voorstel van Cees Nooteboom. Ellen vangt de klap op van de breuk met Kitty:

> Toen ik kwam werken, zag ik het kinderfietsje nog in de gang staan, hij had dat huis verbouwd voor Kitty. Hugo was erg in de war, gekwetst, maar hij liet er niets van merken en dook in zijn werk.

Maar het jaar daarop loopt het succes van Claus in Nederland

terug. Hij wil nummer 7 van de hand doen en nummer 5 verbouwen, maar dit huis is gekraakt. Er verschijnt een schotschrift van krakers tegen hem. Hef *jaar van de kreeft* doet Amsterdams Links geen plezier: in de roman herkent men wat tè pijnlijk de figuur van Rik van Bentum, vriend van Kitty, die zich uit het raam wierp in het midden van het familiale drama èn die van de militant-feministisch geworden Marina Schapers die vier jaar geleden in *Masscheroen* optrad; maar bovenal: Links Amsterdam in zijn geheel wordt er in met teveel precisie beschreven èn een fragment uit de roman wordt gepubliceerd in De Telegraaf.

In 1972 bewerkt Hugo Claus nog *L'inserzione* van Natalia Ginzburg voor Kitty Courbois onder de titel *Teresa.* De cryptische roman *Schaamte* verschijnt. Claus overweegt uit de overgebleven produktie van tekeningen en schilderijen nog maximaal zeshonderd exemplaren over te houden. Maakt in augustus een selectie en vernietigt een groot deel.

In het late najaar installeert zich op de eerste etage (een verdieping doorlopend voorbehouden aan logé(e)s) een meisje met connecties in de modewereld en ambities in de filmwereld: Sylvia Kristel. Zij zoekt het hogerop, niet alleen in de filmwereld maar ook in het door Edo Spier verbouwde grachthuis waar de auteur op de vierde etage troont.

In 1973 bloeit de idylle, op het einde van dat jaar begeleidt Hugo Claus Sylvia naar Bangkok *waar Emmanuelle* wordt verfilmd, na de premières van zijn toneelstukken Pas *de deux* en *Blauw-blauw.* Verhuizing naar Parijs met behoud van een huurhuis in Amsterdam, diverse uitstapjes, enige bibliofiele edities, wat tekeningen. In 1975 wordt op 10 februari Arthur geboren, hun zoon. In Antwerpen is een huis aangekocht door Claus en Kristel die hiervoor een N.V. hebben opgericht met de man die de verbouwingen verricht, deze blijkt oneerlijk. Maar het huis staat er wel en is belastbaar, *Emmanuelle* is een kassukses maar de vedette verdient er geen percentage op, Hugo Claus schrijft in drie weken tijd de vijf afleveringen voor de televisiereeks over Pieter Pauwel Rubens, een goedbetaalde opdracht welke echter eveneens belastbaar is. In Nederland en België gaat de fiscus voor het volle pond achter de auteur aan, Sylvia krijgt (na een inbraak in de flat aan de rue Dante) de Franse belastingen op bezoek.

In 1977 woont Hugo Claus in Gent; Sylvia Kristel in Londen. In Gent uit fiscaal oogpunt slecht overwogen aankopen van drie opeenvolgende huizen, met drie flats goed voorzes verhuizingen tot 1982. Meest waardevolle schilderijen uit verzameling Claus beschadigd, drie gestolen tijdens verhuizing.

Signeren van 'Het verdriet van België', Athenaeum Boekhandel, april 1983. Foto: Ewout de Kat.

Zoon met filmster, 1975; foto vader

Hugo Claus zeer aktief, deels als schilder, vooral als schrijver en regisseur, realiseert ook de film *Vrijdag*, maar hij werkt vooral aan *Het verdriet van België*, waarvan twee eerdere versies worden vernietigd. Het boek is af 30 december 1982.

Op zijn vijftigste verjaardag werd hij inmiddels in Hasselt gehuldigd met een retrospektieve van zijn kleine tekeningen en aquarellen.

1983: *Het Verdriet van België* verschijnt in de maand maart, wordt goed onthaald door de pers en verkoopt redelijk- vijftigduizend exemplaren in enkele maanden. Claus zet zich aan de regie van de televisiereeks annex afzonderlijke film *De Leeuw van Vlaanderen* (ruwe montage zonder muziek is klaar eind september), schrijft diversen waaronder een toneelstuk voor drie actrices, *Serenade*, neemt zich voor in 1984 nog enkel te doen wat hem zint.

Op het eind van 1983 kiezen meer dan tien Vrij Nederlandcritici *Het Verdriet van België* als een der beste boeken van het jaar. In de Vlaamse Academie geeft de 85-jarige Gerard Walschap spontaan uiting aan zijn grote bewondering voor het meesterwerk.

De auteur leeft inmiddels in Gent in een huurflat met tuin, in de roddelpers claimen diverse dames in Nederland en Vlaanderen de exclusiviteit op zijn affectie.

In omgekeerde richting

Anecdotische bibliografische gegevens omtrent enkele werken:

Het Verdriet van België, aangekondigd als een grote familieroman, bevat minder autobiografische elementen dan kan worden verwacht uit de aanzet, die de periode oproept doorgebracht in het pensionaat van Aalbeke.

In *Het Verdriet van België* zijn alle onderdelen opgenomen in functie van de grote compostie van dit Boek der Boeken. De *realiteit* van Aalbeke zal men dan eerder vinden in de herinneringen van de jonge Philip in de roman *De hondsdagen* (publ. '52).

Het eerste deel van de roman bestrijkt de kinderjaren van de auteur beschreven door hemzelf in 1947. Niet uit de roman over Zannekin wordt voorgelezen voor de tantes door zijn moeder, maar uit zijn eigen tekst over haar (p. 677-681). Belachelijk gemaakt door het kommentaar, begint hij te bloeden ondanks krampachtig bedwingen (Tranen, niezen, zaad ophouden. “Toujours sourire” ') (p. 680). Zijn moeder helpt de bloeding stelpen: ‘Hij beet inde zakdoek. Langs de top van zijn Seynaeveneus loensend zag hij de bijna onbewogen, wrede blik die zich in hem haakte, terwijl ze murmelde en hem tegen zich aanduwde. In geen jaren was hij zo dichtbij haar geweest.’ (ibid.) De verzoening met de moeder komt via het boek, via de kunst. Louis gaat naar zijn kamer, verscheurt zijn tekst, verbrandt de resten, legt zich te rusten, ontwaakt: ‘Hij werd wakker met een korst in de neusgaten. Hij pulkte. Begon aan een nieuw schrift. Mama was nog zo stom niet toen ze vroeg of zijn verhaal over het Gesticht van Haarbeke ging.’ En met ook iets van de mannelijke familietrekjes herbergint Louis: ‘Gejaagd als Papa, koud als Peter tijdens zijn leven (en zeker nu, grijnst Louis) schreef hij: “Dondeyne had een van de zeven Verboden Boeken onder zijn schort verstopt en mij meegelokt.” Hij schraapte het woordje mij en verving het door *Louis.'* Dezezin op p. 681 is precies de eerste zin van de roman (p. 7).

In *Het Verdriet van België* verlopen alle relaties via boeken of andere uitingen van kunst: in de eerste zin gaat het om de Verboden Boeken, die de kinderen op kostschool koesteren. De roman als geheel kan men pas begrijpen wanneer men de twee helften als rasters over elkaar schuift en de verwijzingen van analoge situaties in deel één *Het Verdriet* en deel twee *Van België* laat samenkomen. In dezen verwijs ik naar mijn artikel over het boek in Hollands Maandblad van Maart 1983. Louis Seynaeve maakt kennis met de realiteit via boeken, maar hij komt ook in kontakt met kunst terwijl de realiteit zich opdringt. Een geannoteerde editie van de roman zou waarschijnlijk driemaal zoveel pagina's vereisen, maar we stippen hier enkele parallellen aan: op p. 8 haalt Louis zijn verboden boek boven over opstandige seminaristen die ‘komplotteren in het *holst* van de nacht, in een geheim verbond, *de Swigende Eede.*’ Op p. 547 hanteert Pa Seynaeve de uitdrukking De *Swigende Eede* als hij en Louis door *Holst 's* nachts worden toegelaten tot een stapelplaats waar zich door de Duitsers *Verboden Boeken* bevinden. Dit is een voor de roman typerende dubbelsituatie die ons meer leert over het boek dan de mededeling dat een soortgelijke scène zich inderdaad heeft voorgedaan. Maar in de roman maakt Louis kennis met afbeeldingen van Georg Grosz, Frits van den Berghe en Hans Bellmer in de kelder van een huis bewoond door Madame Laura, ingeefster van velerlei seksuele fantasieën, en dit terwijl hij moet aanhoren hoe in de nabijheid een man gefolterd wordt.

De mysterieuze regels die het Reglement uitmaken in het Gesticht staan opgetekend in een *boek.* Tante Nora verleidt Louis langs de ‘vette *boeken'* om. Louis op zijn beurt citeert zinnen uit de *rol* van Middeleeuwse Ridder die hij zich

aanmeet wanneer hij zijn vriendinnetje Bekka verovert. Het eerste Verboden *Boek* vernoemd in de roman is eigenlijk een weekblad, het blad van de socialisten, *ABC* - en dat weekblad droeg inderdaad die naam, maar dit doet niets af aan de symboliek van het alfabet en de verwijzingen naar de literatuur.

Andere dubbelsituaties liggen in de verzinsels van de kinderen (in deel één, over de nonnen, en de mysteries van het leven) en die van de volwassenen (de orale geschiedenis via de volksmond van de Tweede Wereldoorlog). Het wereldgebeuren als fabel.

De geheimzinnige non, zuster Sint Gerolf, en Madame Laura ontlenen hun aura een de verhalen en fantasieën van hun bewonderaars.

De grootste fantast blijkt Pa Seynaeve te zijn, een opschepper, verslaafd aan al het eetbare op aarde en door zijn vraatzucht een vaudevillefiguur, een père Ubu in Vlaanderen, laag, laf en charmant.

Het Verdriet van Duitsland: met pa over de grens; foto Johan Claus

De ware levensslogan van Louis is echter afkomstig van de moeder, als zij opgaat in het spektakel van *Het land van de glimlach* - het motto wordt ‘Toujours sourire’, een slogan ontleend aan een libretto.

Het autobiografische hanteert Claus enkel waar het functioneel is - men vergeté niet dat hij in het boek enig kind lijkt te zijn. In de symboliek van zijn boeken paste altijd goed de figuur van Jules Verdonck, religieus maniak en kwakzalver. Deze kwam al voorin hettoneelstuk *Vrijdag* als Jules de Douanier en daarvoor in de roman *De Metsiers.* De Krijnprijsjury dacht dat die moraliserende Jules overgeheveld was uit Steinbeck of Faulkner en zond Herreman af op Hugo Claus om een verhoor af te nemen, dat in *Het Verdriet van België* geparodieerd staat op p. 766 waar Herreman veeleer lijkt op Marnix Gijsen die cider verkiest boven champagne, mosselen boven oesters boven kaviaar. De feestmaaltijd bij de bekroning is een parodie van de lunch, in 1952, ter gelegenheid van de bekroning met de Arkprijs van het Vrije Woord.

Het Verdriet van België is een boek waarin vele verwijzingen voorkomen, onder meer naar vroeger werk van de auteur. Drie separate teksten ontstonden parallel aan de roman: *De Verzoeking*, in 1974 aangekondigd als hoorspel, waarvan de oorsprong teruggaat naar de reis door Mexico in 1960: toen had men daar in de hoofdstad ter gelegenheid van een pauselijk bezoek een stokoude non uit haar cel gehaald. *De Verzoeking* is een andere, lyrisch-erotisch-mystieke visie op het leven van de zusters in het Gesticht.

Een tweede tekst is het verhaal 'Martha, Martha' in 1979 gepubliceerd in *Snoeck's 80*, waarin Leevaert, auteur van *Jenny een noodlot* op bezoek gaat in een paar animeerbars. De animeerbars uit dit verhaal en uit de roman vormen het decor voor het toneelstuk *Het haar van de hond*, waarin door hun gelijkaardige 'overmaat aan liefde' een associatie wordt gelegd tussen de hoer Mira en Jezus Christus - het toneelstuk verloopt in veertien (kruisweg)staties. In dit stuk speelt een kunstcriticus voor pooier: beiden worden geassocieerd met impotentie. (*Jenny* herinnert ook aan de dienster opgeroepen in het proces Spruyt - zie elders).

Met Dora van der Groen (*De* verzoeking), *1982*

1978: Het *Verlangen.* Met materiaal doorspekt, opgedaan tijdens een reis met broers Guido en Johan naar Las Vegas. Zoals *Het haar van de Hond* en *Vrijdag* opgebouwd naar een aan de religie, in casu de Bijbel, ontleend stramien.

In 1977 verschijnt de roman *Jessica!* bij de Bezige Bij. De roman ontstond nà het voltooien van het toneelstuk met gelijknamige titel. De auteur vroeg incidenteel aan de toenmalige directie-secretaresse van de Bezige Bij, Marijke Borgart, of ze wel toneelstukken las - nee, maar wel romans. Vandaar de bewerking. De eerste exemplaren vlogen de deur uit, volgens Geert Lubberhuizen omdat het publiek hoopte een sleutelroman over Sylvia Kristel in handen te krijgen. *Jessica!* gaat daar echter niet over.

Van de oorspronkelijke tekst werd een uitgave in facsimile gebracht door uitgeverij Ziggurat, die ook een nieuw boek van Willem Frederik Hermans had uitgegeven, *Bijzondere Tekens*, waarvan Hermans op vier november het eerste exemplaar zou overhandigen aan Koning Boudewijn bij het in ontvangst nemen van de Grote Prijs der Nederlandse Letteren. Hermans woonde de première van *Jessica!* de avond tevoren bij, en, zoals hijzelf aanhaalt in zijn later kommentaar bij stuk en roman, zijn aandacht werd onmiddellijk gevestigd op enkele regels opgenomen in het programma: 'Zij voelden het beiden, Datgene dat krioelt in de modder en het zand, Wat ritselt in de schichten van de aarde.' Schichten? *Schachten* trof men in de aarde aan, *schichten* (van de bliksem) in de lucht. Het inspireerde Hermans tot een artikel waarin hij beide versies van *Jessica!* aan een onderzoek naar correctheid in taalgebruik onderwierp.

Hermans hekelt het afwisselend gebruik van u, jij, gij, en oordeelt dat een Belgische spreker consistent *gij* had moeten zeggen.

Twee punten waarop Claus het met Hermans nooit eens zal worden. In Vlaanderen bestààt inderdaad de consistentie in dezen niet, het afwisselen van zulke vormen is er in de spreektaal (wat toneel toch is) normaal. *Overschichten enschachten* zullen ze het ook nooit eens worden. De grondstelling van Claus is dat kunst dikwijls

ontstaat uit verwarring, uit vergissingen, en in *Het Verdriet van België* leert de priester-leraar genaamd De Kei hoe 'Michelangelo de profeet Mozes had afgebeeld, *facies cornuta* in plaats van *coronata'.* Gehoornd in plaats van gekroond.

In *Natuurgetrouwer* huldigt hij een voorouder langs moederszijde, Cyriac Vanderlinden, machtig man en hereboer uit Wortegem. Op een dag verliest de man have en goed bij het dobbelen in Oudenaarde en keert te voet berooid naar huis om met 'een onwrikbaar geloof in zijn ster' opnieuw een boerderij te beginnen in Wontergem.

Citaat: 'Ik vind er een geloof in de woorden, in de klank der woorden, dat bergen verzet. Zelfs als zou blijken dat toevallig en inderdaad te Wontergem een uitstekende affaire te doen was met dat boerderijtje, dan nog behaagt het mij te veronderstellen dat Cyriac, steeds de speler, steeds de experimenteel, zijn leven verder op de kans van het woord heeft gezet, de even veranderde naam van zijn vroeger dorp. Wat is in een naam? Alles.' (p. 99).

Met Karel Appel, New York, 1981, foto Freddy de Vree

1977: datzelfde jaar verschijnt de cyclus *Het graf van Pernath*, met zes per kleur-Xerox vermenigvuldigde fotomontages van deze dichter door Hugo Claus. Hugues C. Pernath (pseudoniem van Hubert Wouters, Antwerpen 15 augustus 1931) overleed op 4 juni 1975.

Claus kwam onmiddellijk over uit Parijs voor de begrafenis van Pernath, tot iedereens ontzetting kerkelijk georganiseerd. In de bundel vergelijkt Claus het tragische, plotse overlijden van de levensgenieter Pernath met het serene heengaan van Hans Andreus, die zich veroordeeld wist. Hij haalt diverse herinneringen op aan de persoon van Pernath, die soms zo hermetisch kon zijn als zijn verzen.

Enkele stadia in het artistiek samenkomen van hun levensloop: in mei 1965 sprak Pernath de openingsrede voor de tentoonstelling van de *Dagboekbladen* van Claus in galerie Kaleidoskoop te Gent, toespraak waarin hij opriep tot het steunen van de kandidatuur van Camille Huysmans, de Bertrand Russell in het Vlaams socialisme. Huysmans, opzij gezet door de socialistische partij, kwam als negentigjarige op met een aparte lijst.

In februari/maart '67 trad Pernath op als soldaat in de eerste film in eigen regie van Claus, *De vijanden.* Op het einde van het jaar was hij een van de naakte mannen van de Drievuldigheid in het stuk *Masscheroen.* Hij logeerde toen in de grote villa die Hugo en Elly in Knokke hadden gehuurd voorde duur van het festival. Er gebeurden toen wel meer rare dingen in het huis: Robbe de Hert en zijn broer schopten de glazen deur stuk omdat ze de sleutel vergeten waren, de Engelse dichter Christopher Logue keek twee dagen films van het Vierde Experimentele Filmfestival en schreef onvermijdelijk als kommentaar in zijn programma: 'a bore, a commercial bore, a bare bore, the world's biggest dirty bore', enzovoorts. De tweede avond verloor hij alweer bij het kaartspel, en keerde terug naar Londen. Pernath daarentegen formuleerde rond zekere middernacht het verlangen om te

gaan zwemmen, en stapte inderdaad in badjas naar buiten, wat de aanwezigen vooreen grillig grapje namen. Drie kwartier later liepen ze allen in het donker

te zoeken naar de vermetele langs het strand. Deze kwam later toch, nat maar wel, terug. Hij vertolkte in *Masscheroen* ook de rol van Batman, overigens een idee van hem, door de auteur in het script ingelast.

Portret van Huques C. Pernath door Hugo Claus, Xerox kleurendruk, 1977.

Hugo Claus was getuige voor het tweede huwelijk van Pernath (met Myra) en tekende het omslag voor zijn bundel *Mijn tegenstem*, Pink Editions, 1973.

Het graf van Pernath omschrijft het verlies verhevigd door het besef dat de vriendschap niet ten volle werd benut. Het is een van Claus' mooiste cycli - twee jaar later zou hij ter nagedachtenis van Louis Paul Boon de cyclus *Jan de Lichte* voordragen in Aalst.

1973: werkt Hugo Claus aan *Gekke Gerrit*, een toneelbewerking van de film van Jean-Luc Godard. Het is een van zijn nietuitgevoerde projecten, en een goed voorbeeld van Claus' hang naar mengvormen in de kunst. Van verschillende eigen werken heeft hijzelf met hoge intensiteit varianten voor andere media ontworpen: *Suiker*, eerst novelle en tien jaar na de 'gebeurtenissen' toneelstuk is daar een eerste voorbeeld van. Andere voorbeelden: *Het mes, Vrijdag, De dans van de reiger, Omtrent Deedee/Interieur...* Van de film *De vijanden* maakt hij een 'cinéroman', mengvorm van scenario, beeldroman en dagboek.

Gekke Gerrit werd niet gerealiseerd, evenmin als *Stalinade*, in 1971 afgewezen door de acteurs van het Rotterdams Toneel omdat het geen spektakel was maar een stuk voor stemmen met elektronische begeleiding. *Stalinade*, eerst in het Frans uitgewerkt met Jean-Clarence Lambert laat het zangertje Heintje de levensloop van vadertje Stalin oproepen.

1972 is het jaar van de zeer succesvolle roman *Het jaar van de kreeft* en het jaar van de creatie van een van Claus' mooiste vertalingen, *De vossejacht* naar Ben Jonson's *Volpone*, maar tevens het jaar van de publicatie van *Schaamte*, een uiterst maniëristische roman. Met *Schola Nostra* een van de kryptische teksten van Claus. Over het boek verschijnt een interessante tekst gesigneerd Paul Claes. Dit is een

van de drie kommentaren waaraan Claus totnutoe waarlijk plezier heeft beleefd, na het kommentaar van Jean Weisgerber bij *De Verwondering* en dat van Julien Weverbergh bij *Omtrent Deedee.*

New York, 1981, foto Freddy de Vree

Het is tevens het derde boek waarin een tafereel voorkomt waarbij de Maagd die op een wagen in een processie of stoet wordt langsgereden, op een gril, naar weddingschap, wordt verleid. Analoge taferelen komen voor in het *Mariken van Niemegen* dat tot plot dient van *Masscheroen* en in *Tand om Tand*, de bewerking naar *Tijl Uylenspiegel.* Hugo Claus beleefde een soortgelijke weddingschap toen de eigenaar van het Oostendse Hôtel de Londres, voormalig criminoloog en SS-sympatizant, zo'n Maagdje op een kar zag voorbij komen in een processie. Hij zocht haar op, vroeg haar ten huwelijk en gebruikte haar als speel- en later animeermeisje ten behoeve van vrienden en klanten.

1970: première, onder meer, van twee toneelstukken, *Tand om Tand* en *Leven en Werk van Leopold //.*

Voorbeelden van de tijd die kan verstrijken tussen concept, uitvoering, publikatie. *Tand om Tand* is een werk dat eerst de duidelijke titel droeg: *Tijl Uylenspiegel 1980* en werd geschreven in 1966, een jaar na de bewerking van de roman van Charles de Coster voor het Leids Studententheater. (De tekstuitgave van *Tand om Tand* bij de Bezige Bij draagt de datum 1964, maar dat komt doordat de auteur al in zijn adolescentie niet sterk was in natuur- en wiskunde). *Tand om Tand* was bestemd voor het Théâtre National maar werd door de Raad van Beheer van deze Franstalige instelling afgewezen omdat het stuk, gespeeld door Walen, als te hevig anti-Vlaams zou overkomen! Dit kwam een moedig man ter ore, Guido van Geluwe, die het stuk inschreef voor... de Guldensporenviering. Door het Guldensporencomité geschrapt, werd het met jaren vertraging opgevoerd, Claus' scherpste uitval tegen het Vlaamse nationalisme, in de slapste produktie ooit door regisseur Walter Tillemans op de planken geschoven.

Een andere uitval tegen het Vlaams-nationalisme was het pamflet gesigneerd *'t Gemeen. 't Gemeen* was het magere resultaat van een samenkomst, in 1968, van revolutionaire studenten (Walter De Bock, Paul Goossens, thans redacteurs van De Morgen) en enkele kunstenaars waaronder Hugues C. Pernath en Roel d'Haese. De tienduizend exemplaren van het krachtig manifest (opgesteld door Hugo Claus en uw dienaar) zouden per helicopter boven de IJzerbedevaartgangers worden uitgestrooid. In werkelijkheid werden van het pamflet

hooguit honderd exemplaren verspreid, door de moedige Pernath neergeworpen op 11 juli-vierders in de Antwerpse Stadsfeestzaal. De studenten zochten blijkbaar in eerste instantie geld, en brachten geen begrip op voor de humor van een artiest die hen in analogie met de *thé dansants* van universitaires voorstelde een *Che dansant* in te richten. In De *landbouwmachines en de dichter* beschrijft Hugo Claus nog een andere poging om zich in Vlaanderen als politiek activist op te stellen. Roel d'Haese stelde tijdens de eerste of tweede vergadering van 't *Gemeen* ook nog voor, het standbeeld van Leopold II te bekladden met rubber handschoenen gevuld met dierlijk bloed, ter herinnering aan de door de Belgen afgekapte handen van zwarten in Belgisch Congo.

GIJ, VLAMING, GIJ, VLAAMS-NATIONALIST,
gij, die vandaag de Guldensporenslag herdenkt,
gij die met wapperende leeuwen, tirades, bedevaarten, marsjliederen uw eigen „volksaard" wilt terugvinden
omdat gij uw „volk" hoogverheven, religieus bewogen en cultureel volwassen vindt,
herdenkt gij wel genoeg dat op 11 juli 1302 het de Vlaamse arbeidersgilden waren die de feodale heren, de collaborateurs van de Franse adel, bevochten,
denkt gij wel genoeg aan het evidente feit
dat de vazallen en leenheren van toen
vandaag de textielbarons, grondspeculanten, holdings en kapitalisten zijn van de Vlaamse burgerij.

VLAMINGEN,
uw „eigen aard", uw „kultuur", het beveiligen van uw bloed en bodem zijn onbelangrijk geleuter vergeleken bij de ware ontvoogding die moet doorgevoerd worden en die de Vlaamse afhankelijkheid van het kapitaalmonopolie moet doorbreken.

VLAMINGEN,
de geschiedenis van 1302 wordt misbruikt,
de Vlaamse beweging staat in dienst van de Vlaamse burgerij
die in dienst staat van de Belgische burgerij
die opgeslorpt is door internationale belangen.
Uw geestdriftig feest zet alleen de burgerij, de kerk en het kapitaal in de bloemetjes.
Want de Vlaamse „kultuur" is een masker voor de Vlaamse burgerij die een economische en politieke macht in handen houdt die aan de massa verdoofde en lamgelegde arbeiders toekomt.

VLAMINGEN,
terwijl gij met de leeuwevlag zwaait,
neemt het buitenlands en voornamelijk Amerikaans kapitaal uw industrieën in,
worden SHAPE en NATO door Vlaamse parlementairen in uw land gehaald,
en telt de Vlaamse burgerij haar dividenden.

VLAMINGEN,
gij stikt in de sonore domheid van uw volkslied,
gij draagt onder het masker van uw taalflamingantisme
het waterhoofd van de Vlaamse bourgeoisie.

'T GEMEEN

Tegen de mishandeling van de negers in Congo ten tijde van Leopold II hadden onder meer Joseph Conrad (*Heart of Darkness*) en Mark Twain (*King Leopold's Soliloquy*) zich op literair niveau uitgesproken. Maart 1968 werd de tentoonstelling van Shinkichi Tajiri in het Brusselse Paleis voor Schone Kunsten ingehuldigd. Het gedicht voor de catalogus geschreven door Hugo Claus was gemaakt in villa Miramar tijdens de repetities voor *Masscheroen* door alle genodigden; zij schreven elk twee versregels naar beste kunnen, de dichter trok zich terug en vervaardigde binnen het half uur zijn vers ‘Ontmoeting met de grote dieren van Tajiri’. Tijdens de vernissage klampte Jerome Reehuys, toen werkzaam als acteur bij de BRT, Hugo Claus aan met het verzoek een geëngageerd stuk te schrijven voor een Vietnam-manifestatie. Claus, die net *Morituri* afgeleverd had, beklemtoonde het belang om een stuk te maken gericht op de koloniale politiek van België i.t.t. de imperialistische houding van de V.S. zo ver van huis. Hugo Claus stelde een bewerking voor van Mark Twain's alleenspraak. Tenslotte groeide uit dit alles het stuk over Leopold II, waarin Reehuys als geen ander de hoofdrol vertolkte, zij het dan twee jaar later, voor de Nederlandse Comédie in Amsterdam.

Fons Rademakers en Hugo Claus, Nukerke, 1966

1966: Op 2 april gaat in Brussel, in regie van Hugo Claus, het stuk *Thyestes* in première met Rudi van Vlaanderen in de hoofdrol, en in aanwezigheid van Willem Frederik Hermans die er niet over bericht. *Thyestes* is een eerste belangrijke bewerking van een tekst van Seneca ('de Henk van der Meyden van Rome' gekscheert Claus meer dan twintig jaar later als zijn Seneca-*Phaedra* wordt gecreëerd).

Thyestes is een goed voorbeeld van wat de auteur wel eens omschrijft als het lezen en ervaren van de klassieke auteurs als westerns en het vrij aanpassen van de teksten aan de eigen tijd en dramaturgie.

Thyestes is tevens een frappant voorbeeld van de principes van Artaud's 'théâtre de la cruauté' in een Clausiaanse versie. *Thyestes* wordt unaniem geloofd en is de eerste in een reeks van bewerkingen, in hoofdzaak in de Seneca-versie, van stukken uit de oudheid.

De meest spectaculaire van alle is *Het huis van Labdakos*, in zeven haasten en twee weken geschreven voor Franz Marijnen en zijn Ro-Theater nadat Marijnen een tijd had gemeend zelf orde te kunnen scheppen in deze familie van goden en halfgoden, in deze eeuw ondergeschikt aan de visuele associaties van de Italiaanse film. (Creatie 1977).

Voor *Thyestes* maakte Roel d'Haese een prachtig beeld, het hoofd van een ram, dat de auteur naar zijn vele locaties heeft vergezeld.

Een van de notities van Claus in de programmabrochure herinnert sterk aan de hoger geciteerde tekst bij de bundel *tancredo infrasonic;* die bij *Thyestes* luidt: 'Geen dramatiek, geen karakter, geen doorlopende actie'. Oh, ja, 't kon niet anders: tijdens het stuk tikt W.F. Hermans onze auteur/regisseur op de schouder en fluistert hem toe dat de acteurs er allemaal een eigen uitspraak van de naam 'Atreus' op nahouden...

1962: *De Verwondering* verschijnt, en *Het Teken van de Hamster* wordt geschreven. In de roman gebruikt Claus het patroon van de afdaling in de hel naar Dante, waarbij de dich-

ter (de leraar Engelse literatuur De Rijckel) door een schoolkind (Verzele = vervlaamsing van Vergilius) wordt geleid, en terecht komt in een maalstroom van associaties met de in de nazimythologie verzwolgen Vlaams-nationale leider Crabbe, om uitgespuwd te worden op de zeedijk in Oostende. Wie vertrouwd is met *Het Verdriet van België* herkent in De *Verwondering* de mengeling van literaire fictie (het Dantepatroon) en de queeste naar de Dame van het Kasteel, waarvan een glimp werd opgevangen tijdens een verkleed bal.

ue verwondering, Gent, 1955

Met Johan en Guido in Las Vegas, 1978

De *Verwondering* schetst meer het sinistere aspekt van de Vlaamse hang naar 'begrip' voor de bezettende macht dan *Het Verdriet van België. De Verwondering* hoort in deze omgekeerde chronologie thuis niet alleen omdat ze een, voorlopig gebleken, hoogtepunt in de romanpraktijk van Claus aangeeft, maar ook omdat ze geen enkele biografische verwijzing bevat, in tegenstelling tot *Het Teken van de Hamster*, praktisch een opsomming van gegevens van dien aard in verband gebracht met literaire en politieke citaten. Men vindt in dit lange gedragen gedicht al

verwijzingen naar de kaartspelers die optreden in de eerste hoofdstukken van *Het Verlangen*, vijfentwintig jaar later. Een van de verwijzingen is naar de stichting Nicolaus Niembsch von Strehlenau, een van de vele pseudo-geheime genootschappen waartoe Hugo Claus behoorde of behoort (hij trad in oktober '83 op als beenhouwer in een toneelstuk van Pjeroo Roobjee, animator van een geheime Gentse Vereniging voor Onsterfelijken). Strehlenau of Lenau schreef een zeer door Hugo Claus bewonderde versie van *Don Juan.* Hij leed aan de 'wandelziekte', zoals Swift, 'men zou hem een mannelijke Kleist kunnen noemen-' voor verdere alluzies zie *Het Verdriet van België.*

1961: De gedichtenbundel *Een geverfde ruiter* verschijnt. Het eerste gedicht ('Spreken, I') vangt aan met:

> Hoe zwel ik?
> Verwekt, veranderd in het haperend licht,
> ontplant aan de vochtige korst,
> wat slijm en een ei,
> een rubberen kraakbeen
> en de eerste grijns en de schuldige schrei.

Tien jaar later merkt de auteur hierover op:

> Het is weer net als in de aanzet van de *Oostakkerse Gedichten*, het gezeur over mijn geboorte, 'verwekt in het haperend licht', maar nu niet meer zo lyrisch me verzettend, maar gezien met een klinischer blik.
> Ik noem mezelf 'wat slijm en wat ei', en dan in één keer: 'de SCHULDIGE schrei'. Het gedoemde van de erfzonde en noem maar op. Dat is een bewust gehanteerd adjectief. Vijf jaar vroeger had ik geschreven: de 'woedende' schrei, of zoiets, dichter bij het naamwoord.

Ontwerp voor een stalen vlag, 1958; foto Johan Claus

1956: Hugo Claus stelt ten toon in galerie Taptoe. Hij heeft zich sinds zijn terugkeer in België weer aan het schilderen gezet, de Cobraperiode is voorbij maar hij maakt nu werken, uitlopers van ideeën in die periode op papier gezet (letterlijk). Zo tekende hij in '51/52 zachte 'machines' die enigszins lijken op de machines die Tajiri in de jaren zestig verzint en tentoonstelt in het Brussels Paleis voor Schone Kunsten in '68 met vernoemde inleiding van Hugo Claus - nu maakt Claus bijvoorbeeld een 'zachte vlag' door die te laten uitzagen in staal. Het werk van deze periode wordt later (1959) ook getoond in het Paleis voor Schone Kunsten van Brussel en in de Rotterdamse Kunstkring (onder de titel *Kikkers en koningen van het gebergte*).

1955: arriveert uit Rome in Vlaanderen, en behalve dat hij trouwt, ziet hij zijn *Bruid in de Morgen* opgevoerd, na drie jaar afwijzingen. Zoals hij vertelt in de voordracht 'Toneelschrijver' in *Première* (1958):

> Omdat er een zelfmoord in kwam, zei de ene, omdat er een schaduw van een incest in voorkwam, zei de andere, omdat ik zou leren hoe moeilijk het was in het Nederlandstalig gebied, zei een derde, ging het niet. Tot Ton Lutz het met een zeker succes in Rotterdam bracht.

Tekening, 1956

Herman Teirlinck schrijft een voorwoord tot de tekstuitgave waaruit volgend citaat: 'Zijn beelden zijn geen artistiek sieraad, maar een soort van zingend geheugen dat als aan een mysterie een beetje op afstand hangt. Zulks leent aan de tekst een oorspronkelijkheid, die hem ten overstaan van de oudere meesters volkomen onafhankelijk maakt.' In Parijs wordt het werk bekroond met de prijs Lugné-Poe, nadat Sacha Pitouëff, Michèle Morgan en Gérard Oury (de maker van *La grande vadrouille*) het produceerden.

Jan Walravens schrijft over de in triomf naar Gent teruggekeerde auteur: 'Het klinkt misschien ouderwets maar het wordt hoe langer hoe duidelijker - (het jaartal is 1955, -FDV) -dat Hugo Claus, die alles gelezen heeft, overal rondgezworven, alle stielen uitgeoefend en alle kunstvormen beoefende, hoe Claus tenslotte al zijn werken schrijft met een trillend, rusteloos, naar een paradijs hunkerend hart.'

In datzelfde jaar 1955 is de magistrale cyclus De *Oostakkerse Gedichten* verschenen. *De Hondsdagen*, gepubliceerd in 1952 verdient misschien binnen dit bestek nog enige anecdotische bemerkingen, bijvoorbeeld inzake de genaamde Hensen, een personage van twijfelachtig allooi, aldus genaamd naar de door Claus misprezen Vlaamse dichter-toneelschrijver Herwig Hensen, maar raken we nu niet al te dicht bij de opklimmende chronologische lijst, en is het niet de tijd om afscheid te nemen van de numerieke volgorde met verwijzing naar een van die opstellen waarmee hij nul zero nul op tien behaalde omdat zijn leraar hem verdacht van plagiaat...

... in 1944, in Kortrijk, vijftien jaar:

G.F.H. Raat

‘De Metsiers’ nu

Er bestaat een prikkelend geformuleerde aankondiging die, naar verluidt, ‘uiterlijk eind november 1948’ is gedrukt

> DE EENDENJACHT
> Een Verhaal door HUGO CLAUS
> Een nieuw geluid in de Vlaamse literatuur. Een onderwerp dat hier nooit werd behandeld. In de atmosfeer van een incest-liefde tussen broer en zuster, en van een vrije liefde: het drama van eenzamen, van de ontredderden op de Metsiers-hoeve. Een hevig, hartstochtelijk boek van een negentien-jarige auteur (Wildemeersch 1973, p. 26).

Het verhaal ‘De eendenjacht’ heeft het lezerspubliek onder deze titel nooit bereikt. Het is wel geschreven, in opdracht van Dries Masure, een uitgever in spe die Hugo Claus in 1948 te Oostende tegen het lijf loopt. 500 Belgische franken bedraagt het voorschot (Wildemeersch 1973, p. 26 en De Roey 1964, p. 41). Maar over het in ijltempo[1.] vervaardigde werkstuk is de opdrachtgever niet tevreden: het is niet de op Amerikaanse leest geschoeide thriller die hij bestelde (De Roey 1964, p. 41).

Hij verschilt daarin van mening met de auteur, volgens wie het maakwerk in zijn leverantie overheerst.

> Bijvoorbeeld dat eerste boek, dat is puur maakwerk geweest, althans zo was het opgezet. Na twee hoofdstukken dacht ik, dat kan ik niet helemaal zo doen, ik zal proberen het toch nog behoorlijk te doen. Iets van mijzelf erin te leggen of althans iets dat met mij zelf te maken heeft. Maar de hoofdtoon was: een ding maken. Een werk dat verkocht zou worden, dat een beetje sensationeel was, al die dingen zaten erin, maar toch zodanig dat het van mij was. En dat is niet gelukt, want wat van mij is, is op het eerste gezicht miniem, het maakwerk overheerst, vind ik (D'Oliveira 1965, p. 125).

Het duurt tot 1950 voor het tot een uitgave komt van het manuscript, dat inmiddels met de Leo J. Krijnprijs is bekroond. De titel is gewijzigd in *De Metsiers.* Overwegend lovende kritieken zadelen de jeugdige auteur op met de reputatie een ‘literair wonderkind’ te zijn (Claes 1982, p. 1). Zijn eerdere publikaties in tijdschriften, alsmede twee in eigen beheer uitgegeven dichtbundels, *Kleine reeks* (1947) en *Registreren* (1948), en het pantomime-gedicht ‘Zonder vorm van proces’ vermochten dit niet te bewerkstelligen.

Anno 1984 ligt de tweeëntwintigste druk van *De Metsiers* in de boekhandel, geflankeerd door vele andere titels van Claus' hand. Diverse studies over zijn werk zijn in dezelfde winkel verkrijgbaar. Ik deel dit niet mede om de sortering van een gemiddelde literaire boekhandel aan de prijzen, maar omdat dit verruimde aanbod niet zonder consequenties is voor een hedendaagse lectuur van Claus' debuutroman.

> Een boek, eenmaal geschreven, is niet voorgoed onveranderlijk. Het verandert met ieder nieuw boek, dat de schrijver schrijft. Met ieder boek verandert de schrijver alles, wat hij geschreven heeft (...).

Aan het woord is niet een beoefenaar van de receptie-geschiedenis, doch Harry Mulisch in *Voer voor psychologen* (6e dr., Amsterdam 1963, p. 107). Wie vandaag *De Metsiers* leest, doet dit in een maatschappelijk en letterkundig andere context dan die van 1950. Tot de wijziging van de literaire omgeving hebben de talrijke publikaties van Claus in niet onaanzienlijke mate bijgedragen, alsook de vloed aan commentaren die daardoor is uitgelokt. Een en ander heeft er bijv. toe geleid dat de thematiek van zijn oeuvre zich steeds scherper en gevarieerder is gaan aftekenen, terwijl ook het raffinement in de constructie van zijn teksten allengs beter is onderkend. Voldoende reden dus om *De Metsiers* vierendertig jaar na verschijning niet te veronachtzamen.

De uitgave van *Het verdriet van België* doet niet direkt de gedachte postvatten dat Hugo Claus is uitgeschreven. Niet alleen bescheidenheid gebiedt mij derhalve de voorlopigheid van mijn bevindingen te benadrukken. 'Literatuur is werk in uitvoering,' zegt Fens (1983) in de openingszin van zijn inaugurele rede.

Hugo Claus, 1983. Foto: Peter Lorré.

De Metsiers begint met een eendenjacht, terwijl ook de climax van de gebeurtenissen tijdens zo'n jachtpartij wordt bereikt. Op de eerste bladzijden wachten Mon en Bennie, vader en buitenechtelijke zoon, in het moeras op Vette Smelders, een minnaar van Bennies halfzuster Ana. Samen zullen zij eenden gaan stropen. Hij komt niet opdagen en stuurt daardoor de jacht in het honderd (p. 7).[2.] Aan het eind van de roman is een andere minnaar van Ana, evenals Smelders beschouwd als een indringer (zie p. 11 en bijv. p. 76), er indirekt voor verantwoordelijk dat de eendenjacht een fiasco wordt.

Op deze Jim Braddok, een Amerikaanse militair, pleegt Bennie nl. een aanslag (p. 120), waarop de oppasser van Braddok, Eddie Carter, Bennie doodschiet (p. 124). ('Eddie schiet het best,' had Bennie eerder, en toen nog volmaakt onkundig van de afloop, geconstateerd - p. 96). In het eerste hoofdstuk maakt de kinderlijke Bennie Mon met een pseudo-aanslag, waarbij hij hem uiteraard niet raakt, aan het schrikken: 'ik hef mijn hand naar de geweerriem, als heel dichtbij en heel plots, als een klap in mijn gezicht, een geweerschot weerklinkt' (p. 9).

Aan het slot van de roman wordt Mon echt in het gezicht geslagen, met een geweerkolf (p. 124), ook dan als hij aanstalten maakt zijn vuurwapen te pakken.

Ik richt mij half op, grijp naar mijn geweer. (...) Dan krijg ik

> een vierkanten arduinen blok tegen mijn slaap, mijn oor wordt verpletterd (p. 121).

Mon scheldt de onbesuisde schutters uit voor ‘gek’ (p. 121) en ‘zenuwgek’ (p. 9). In beide gevallen wordt gerept van aangifte bij de politie. ‘Als die smerige broer van je niet uitscheidt met zijn gekke kuren, haal ik de politie uit de stad erbij, weet je?’ neemt Mon zich voor tegen Ana te zeggen, wier bijzondere relatie met haar broer hier al naar voren komt. Na de dood van Bennie besluit Mon de schuld op zich te nemen: ‘Ik zal mij morgen bij de gendarmes aangeven’ (p. 124).

Nog een maal maakt de Metsiers-clan front tegenover de buitenwereld. Alle sporen van de aanwezigheid der Amerikanen worden uitgewist (p. 126). Aan de dood van Bennie mag geen buitenstaander te pas komen, zoals hij ook levend door allen werd beschermd (vgl. bijv. p. 55-56). Mon voelt zich verantwoordelijk voor Bennie, gelijk alle bewoners van de Metsiers-hoeve: ‘Wij willen allemaal de schuld dragen, plots...’ (p. 126). Terwijl hij het lijk van Bennie naar huis draagt, bedenkt hij dat hij zich eertijds beter in het moeras had kunnen vestigen dan op de boerderij van de Metsiers.[3.] ‘Ik had mij een houten barak moeten bouwen, hier. Het bloed van Bennie's hoofd loopt in de plooien van mijn handen’ (p. 122). Nu kleeft er bloed aan de handen van Mon.

Net als *De hondsdagen* (1952)[4.] kent De *Metsiers* een cyclische bouw. Wat is nu de betekenis ervan dat het einde van *De Metsiers* reeds in het begin ligt besloten? Naar mijn mening wordt daardoor de onafwendbaarheid van de gebeurtenissen geaccentueerd. Inderdaad lijkt de handeling te worden gestuurd door ‘een absurd noodlot’ (Weisgerber 1970^2, p. 20).[5.]

Op diverse andere manieren wordt nog de aandacht gevestigd op het noodlottige karakter van het handelingsverloop. Al in het eerste hoofdstuk denkt Mon: ‘Er zullen vreemde dingen gebeuren in de toekomst, als het zo verder gaat’ (p. 13). Vier regels lager komt ‘het einde van de wereld’ ter sprake.

Duidelijker worden de indicaties, als Jim voor het eerst de Metsiers-hoeve ziet, waar hij zich wil laten inkwartieren, het verzet van Ana en Jules ten spijt (p. 75-76).

> Het huis is een donker blok, als een der honderden puinhopen in Normandië, die langs alle kanten opgesteld stonden en plots een egelpositie vormden met zware mitrailleurs (p. 77).

Na de invasie in Normandië trekt Jim Braddok dus wederom vijandelijk gebied binnen[6.]. Hij staat tegenover een tegenstander die zich omringd weet door vijanden (‘egelstelling’): de Metsiers staan op voet van oorlog (vgl. bijv. p. 11-12 en 48) met vrijwel iedereen buiten de boerderij.[7.] Deze tegenstander is daardoor uiterst gevaarlijk, naar Jim zich realiseert.

> En hun stronthof loop ik binnen, bewust trap ik midden in hun addernest. (...) Het hele hof moet een valstrikzijn. (...) Ik ga niet weg, (...) ik ga jullie hinderlaag binnen (p. 78).

De inkwartiering veroorzaakt een stijging van de spanning. Verschillende betrokkenen uiten zich in onheilspellende bewoordingen: ‘Maar die twee hier, (...) het is de duivel, die hen zendt, om mij te beproeven’ (Jules over de onwelkome Amerikaanse gasten-p. 94); ‘De Moeder wordt wild met die Amerikanen, die om haar heen draaien’ (Mon - p. 112); ‘Zij behoren hier niet, dat is het, en daarom laat ik hen hier toe, wij hebben hen niet gevraagd, en het zal onze schuld niet zijn, als het komt’ (de Moeder over

de eruptie van geweld die door de komst van de Amerikanen onvermijdelijk is- p. 106).

Dat een gewelddadige afloop onontkoombaar is, zal de lezer(es) ook afleiden uit de wetenschap dat Bennie, zoals trouwens de meeste figuren uit de roman, niet terugdeinst voor geweldpleging, en zeker niet als zijn vereerde zuster Ana in het geding is. Zij informeert hem over de slechte bedoelingen van Franse Miet (p. 85) en Bennie besluit haar te straffen. Aan het begin van zijn strafexpeditie wordt gezinspeeld op zijn onvrijheid.

> En alle bomen raken mekaar beter in de winter. Je ziet waar de takken in mekaar zitten. Het is als een keten, waarin ik omsloten zit (...) (p. 96; zie ook p. 97).[8.]

Bennie schiet op een reclamebord van Miets café en mist de eerste maal (p. 99); ook Jim Braddok zal hij niet treffen.[9.]

Ook op subtieler wijze wordt Bennies handelwijze aangekondigd, tijdens de jacht aan het slot van de roman. (Bennie is in het navolgende fragment de verteller.)

> Vlak voor mij, langs Ana's kleed met de rose strepen, loopt er een mier, scheef, recht, en dan weer scheef, maar altijd blijft de mier in de witte streep. Ik blaas er op, de mier waait weg. (...) ‘Daar zit de mier weer,’ zeg ik, en verpletter het beestje tussen mijn vingers (p. 23).

Bennie verdraagt de ‘schending’ van zijnzuster niet. Weer faalt hij in eerste instantie, als hij daartegen iets onderneemt.

De handeling in *De Metsiers* ontwikkelt zich onstuitbaar naar een moorddadig eindpunt. Dit wordt vooral ook onderstreept doordat de verwikkelingen in het heden, met bepaalde verschillen, een herhaling vormen van het verleden dat Jules, Mon en de Moeder nog steeds bezighoudt. Zo vond de eerste aanslag op Metsiers, de wettige echtgenoot van de Moeder, plaats tijdens een eendenjacht (p. 71). Toen Mon zich aanmeldde op de hoeve, was hij in het dorp niet langer welkom (p. 70), zoals de Amerikaan Braddok daar eveneens impopulair is (p. 39). Het is bijgevolg vermoedelijk meer dan een futiliteit dat de Moeder Jim Braddok bij de eerste ontmoeting verwisselt met Mon. ‘Hij komt onmiddellijk achter Ana, hij vult de hele deuropening. Eerst dacht ik dat het Mon was (...)’ (p. 79).

Een verschil is dat in het heden een aanslag beraamd wordt op de nieuw gekomene, de indringer,[10.] in het verleden daarentegen op de eigenaar van de hoeve, Metsiers. De laatste werd ten slotte vergiftigd (p. 54-55), voornamelijk door toedoen van de Moeder, die een soortgelijk einde voor Jim Braddok in petto heeft: ‘Je bent hier nog niet, kerel, ik zou je van de eerste week rattenvergift geven’ (p. 80).

De aanwezigheid van de Amerikanen is voor de Moeder even onverdraaglijk als voorheen die van Metsiers na de komst van Mon (P. 105 en 56). In beide gevallen vormt Bennie de inzet. Als Metsiers aan de buik van de Moeder luistert, zwanger van Bennie, en zegt iets te horen, denkt zij:

> Jaja, hoor hem, hoor hem, schaap, maar het zal ophouden, voor hem of voor jou, een van de twee, ik moet het doen ophouden, Mon, Mon, huilde ik, maar geen klank kwam uit mij, Mon, trek hem weg, verpletter zijn kop, trek hem bij zijn haren weg, maar laat mij alleen (p. 56).[11.]

De goede verstandhouding tussen Jim en Bennie, terstond na hun kennismaking, roept in de Moeder eveneens een moordlustige reactie op.

> Ik moet het aanzien hoe zij beiden staan te lachen naar elkaar. Bennie: vertrouwend, zonder dat hij iets weet, (...) De vreemde uit berekening. (...) Ik moet het aanzien. Ik zal je haten, Vreemde, tot je eraan bezwijken zal. Je lacht Bennie uit voor mijn ogen en ik verroer niet (...) ik zal je vergif geven (p. 82).

Zoals bekend poogt niet de Moeder Jim daadwerkelijk te vermoorden, maar Bennie, een willoos werktuig in de handen van Ana. Zij vergelijkt zichzelf met de Moeder, als zij besloten heeft Braddok uit de weg te ruimen.

> En er is voor mij nog een uitweg over, ik zal plaats maken rondom mij, ik moet ademen, het zal worden: oog om oog.
> Zoals de Moeder sedert jaren doet (p. 110-111).

Ik hoop in het voorgaande afdoende geadstrueerd te hebben dat het handelingsverloop in De *Metsiers*, culminerend in de dood van Bennie, een noodlottig karakter draagt. Met zijn overlijden valt het bindmiddel van de clan weg. Navrant genoeg was het Bennie die, vanzelfsprekend onbewust, kort tevoren de kracht van de kleine geïsoleerde gemeenschap bezong, toen hij dronken thuis kwam.

> ‘Er is geen club in Vlaanderen, die de onze kan verslaan!’ zingt hij, zijn armen zwaait hij over en weer. (...) ‘Het zal niet gaan!’ zingt Bennie verder, maar het liedje breekt af (P-81).

Jim Braddok zat op dat moment al binnen.

Het is verre van mij te betogen dat Hugo Claus nooit iets gavers geschreven heeft dan De *Metsiers.* Zijn prozadebuut kleven bepaalde onvolkomenheden aan, waarop is geattendeerd door Rodenko (1951) en de wat kwaadwillige De Witte (1971). Om aan hun voorbeelden een eigen toe te voegen: de hond Tanno bereikt een onwaarschijnlijk hoge ouderdom. Meer dan twintig jaar (vgl. p. 112 en 11).

Toch blijft De *Metsiers* een knap en interessant boek, ook als de aanvallige leeftijd waarop de auteur het schreef - hij was iets jonger dan Tanno: negentien jaar - niet in aanmerking wordt genomen. Een goed deel van de thematiek die het

oeuvre van Hugo Claus beheerst, kan er al in worden herkend.
In een overzichtsartikel schrijft Paul Claes (1982):

> In het jeugdwerk overweegt de familiethematiek. In de novelle *De Metsiers* en de verhalenbundel *De zwarte keizer* zijn al de motieven aanwezig die in het latere werk bijna obsessioneel zullen terugkeren. Die motieven zijn de onvolwassenheid van de mannelijke hoofdpersoon, de aantrekkingskracht van de - toch ook schrikwekkende -moeder en de afwezigheid van de ideale vader. Hoewel die elementen zó in te passen zijn in een Oedipale driehoeksstructuur, lijken ze hier nog niet Freudiaans geïnterpreteerd, zoals dat in het volgende werk het geval zal zijn (p. 10-11).

Ook afgezien van Claus' vroege poëzie, waarin Oedipus moeilijk valt te negeren, lijkt het mij een onhoudbare bewering dat de Freudiaans opgevatte Oedipale problematiek niet in het jeugdwerk voorkomt. De novelle 'Het mes', in hetzelfde jaar ontstaan als *De Metsiers*, heeft een onmiskenbaar Freudiaans Oedipaal substraat[12.] en ook de genoemde roman is daar niet geheel vrij van.[13.] Om dit aan te tonen ga ik de motieven langs die Claes (1982) opsomt.

Het ligt voorde hand bij 'de onvolwassenheid van de mannelijke hoofdpersoon' te denken aan Bennie. Toch pleit er naar mijn mening meer voor deze kwalificatie op Mon te betrekken, hoe merkwaardig dit op het eerste gezicht ook mag lijken. Mon, en niet Bennie, is nl. de mannelijke figuur die in de door Claes (1982) beschreven ambivalente verhouding staat tot de vrouw die ook hij voortdurend de Moeder noemt. Haar duidt hij aan als 'de teef, aan wie ik vastgeketend ben, vooraltijd, tenminste voor mijn hele leven, en alle kwaad, vanwaar het ook komt, komt van haar' (p. 10). Jegens de echtgenoot van de Moeder kent Mon, zoals het een 'zoon' betaamt, gevoelens van wedijver. 'Ik heb Metsiers' plaats benijd, betracht met alle middelen. Ik heb hem vervangen' (p. 19). Het laatste zinnetje bevat meer autosuggestie dan waarheid, zoals enkele regels verder blijkt. Daar komt zijn afhankelijkheid van de dode vaderfiguur[14.] aan het licht. 'Ik moet vanmorgen weer aan Metsiers denken, ik kan hem niet verdringen, het is alsof ik bij de steendode Metsiers om raad moet gaan' (p. 19). Op Mon, die niet voor niets Verkindere heet, is van toepassing wat Claes (1981) in zijn dissertatie schrijft: 'De minnaar van de moeder speelt soms een zoon-rol' (p. 238).

Als 'een mooi en verraderlijk dier' wordt de moeder door haar zoon gezien in 'Het mes' (p. 99).[15.] Het is een karakteristiek die van Louis Seynaeve uit *Het verdriet van België* afkomstig had kunnen zijn. Hij onderkent in zijn moeder een combinatie van schoonheid en verraderlijkheid. Zij is 'de verachtelijke mooie vrouw', die hem tot slachtoffer maakt van 'haar slijmerige netwerk van verklik kerij en verraad' (p. 427).[16.]

De zonen in het werk van Claus worden heen en weer geslingerd tussen aantrekking en afstoting, waar het de moederfiguur betreft. Zij krijgt soms goddelijke dimensies, zoals de gestorven moeder uit *Omtrent Deedee* (1963), voor wie de familie Heylens jaarlijks bijeenkomt (cf. Claes 1981, p. 92-93). Dit geldt ook voor de Moeder uit *De Metsiers.* 'Zij kent de macht over dood en leven, zij kent de gang van winter en zomer, van paren en sterven,' (p. 15) overweegt Mon, die zich machteloos aan haar overgeleverd weet.

De dominerende moederfiguur uit De *Metsiers* heeft zelfs al veel weg van de Moedergodin uit de vegetatiemythologie. -Toespelingen op de vegetatiemythen, door James George Frazer (1854-1941) onderzocht in *The Golden Bough*, komen

vanaf 1951-1952 in het werk van Hugo Claus voor (Claes 1981, p. 103).- Ook zij beheerst immers 'geboorte, vruchtbaarheid, liefde en dood' (Claes 1981, p. 104). De Moeder weet bijv. dat het de koe van Moermans[17.], die moet kalveren, slecht zal vergaan. Het dier zal sterven, het kalf is al dood. De Moeder legt verband met de zwangere Ana (zie p. 16-17), ook door haar voor 'kalf' uit te maken, wat voor Ana uiteraard niet veel goeds beduidt.

Volgens Weisgerber (1970^2) bestaat de thematiek van Claus' oeuvre behalve uit de familiale problematiek van vader, moeder en zoon - kortweg: de mythe van Oedipus - uit de problematiek van de inwijding in onbekende levensgebieden en het aldus ten koste van ontluistering en bezoedeling opdoen van kennis - kortweg: de bijbelse mythe van Adam en Eva (p. 42-44). Bij de inwijding zijn in het werk van Hugo Claus doorgaans kinderen en geestelijke onvolgroeiden betrokken. Zij representeren vooral in zijn vroege geschriften frequent de zuiverheid en ongebondenheid van voor de initiatie. Claus' contacten met experimentele schilders als Appel en Corneille, voor wie de ongereptheid van het kind nauw verbonden was met de door hen nagestreefde bevrijding van het instinct, passen uitstekend in dit kader.[18.]

Sluiten de Metsiers tegenover de buitenwereld de rijen, in het bijzonder rond het 'vacuüm van onschuld' (Rodenko 1951, p. 368) dat Bennie is, intern zijn de spanningen niet van de lucht. Deze worden o.a. veroorzaakt door de tegenstelling tussen de kinderen Ana en Bennie, hecht verbonden door de onmogelijke liefde, waarop het motto van de roman zinspeelt[19.], en de volwassenen.

Bennie vertegenwoordigt de kinderlijke onschuld. In zijn achterlijkheid is hij onaantastbaar voor alle slechtheid die hem omgeeft. 'Al deed hij de smerigste dingen, hij kan geen kwaad doen,' oordeelt Jules (p. 93). Zo zuiver is Bennie dat hij de dorpshoer Miet zonder schroom in de kleren van de Moedermaagd wil laten meelopen in de processie (p. 63). Van wat de sexualiteit behelst, die markering van de grens tussen jeugd en volwassenheid, heeft hij geen benul, ondanks de voorlichting van zijn moeder en zijn bezoeken aan de zojuist genoemde Miet (p. 56 resp. 85).

Ana kwelt zich met gedachten aan deze bezoeken.

> Ik durf hem niet vragen, of hij met Miet dat gedaan heeft.
> Ik durf het niet en ik zou er nooit meer willen aan denken, ik moet het niet weten (p. 85-86).

Ana is feitelijk al ingewijd in de volwassen levenssfeer. Zij is zwanger van het 'varken' (p. 89) Vette Smelders en heeft zich gegeven aan Jim Braddok. Zowel dooreen abortus probeertzij deze initiatie ongedaan te maken, als door zich vast te klampen aan Bennie (zie Wildemeersch 1973, p. 27). Hun innige band 'heeft niets meer gemeen met de Metsiers' (p. 87). Ana droomt ervan met Bennie de te ontvluchten om in de stad een nieuw leven te beginnen. Zij beseft evenwel dat haar belofte op dit punt aan Bennie niet ingelost kan worden.

> Maar het is onmogelijk, ik kon hem evengoed een vliegtuig beloven, of een auto, of het kasteel van Baron Vervinck. Bennie gelooft dat het waar kan zijn, omdat ik het hem heb beloofd.
> Samen in de keuken, vóór drie weken, er is niemand thuis, ik zit in de zetel, hij herstelde een zadel aan het venster, op de tegels lag een donker plukje wol of krulhaar, een tocht onder de deur deed het verder rollen, alsof het uit zich zelf bewoog. Kijk, Bennie, daar loopt een spin, zeg ik. Het is geen spin, zegt hij. Ja, zeker, zeg ik, het is een reuzenspin, men heeft haar poten uitgetrokken, zij rolt zich verder van de pijn. Hij bleef

> roerloos zitten, keek naar de spin, zegt: Kan zij nu nooit meer recht? Neen zeg ik, nooit meer (p. 41 -142).

In bedekte termen, en voor Bennie onnavolgbaar, schetst Ana hier haar eigen situatie. Net als de, vrouwelijke, spinis zij van de mogelijkheid beroofd haar plaats te verlaten en lijdt zij daaronder.

Dit inzicht in haar hopeloze positie brengt Ana er niet toe te berusten. Hierin stemt zij overeen met Andrea uit *Een bruid in de morgen* (1955), wat begrijpelijk is, daar Hugo Claus dit toneelstuk heeft bestempeld als: 'Eenextensie van *De Metsiers.* Alleen in de stad gebracht (...)' (D'Oliveira 1965, p. 138). Andrea kiest voor de dood, als de verhouding met haar geestelijk onvolwaardige broer Thomas door de buitenwereld onmogelijk wordt gemaakt.

De gedachte aan zelfmoord is Ana evenmin vreemd. In de wachtkamer van de engeltjesmaakster Madame Sassen ziet zij op een schilderij het beroemde passagiersschip Titanic vergaan: 'het schip ligt half onder, velen springen in het water, dat wit ziet van het schuim' (p. 24). Misschien mede onder invloed van deze voorstelling staat de zwaar beproefde Ana 'savonds op het punt zich te verdrinken. Doorweekt van de stromende regen en eenzaam denkt zij:

> Eigenlijk zou ik willen: niet leven, niet te horen, niet te voelen, een slak te zijn, of een steen, nooit een arm of een borst om tegen te leunen. Een koude steen in de regen (p. 36).

Het langskomen van Jim Braddok, die haar plan raadt, leidt tot een verijdeling van haar wanhoopsdaad. Later geeft zij tegenover hem impliciet toe zich van het leven te hebben willen bero-

ven (p. 40-41). Haar overweging 'Zou ik naar de moerassen lopen?' (p. 89), weer later en voorkomend in een passage waarin zij angstig de uitzichtloze toestand overdenkt, waarin zij zich bevindt, moet opnieuw begrepen worden als een suïcidale impuls.[20.] 'En morgenmiddag moet ik naar mevrouw Sassen,' denkt Ana in de slotzin van de roman, met de dode Bennie naast zich in bed. Het is nauwelijks mogelijk zich als lezer(es) niet de sombere voorspelling van de Moeder voor de geest te halen m.b.t. de koe van Moermans.

Ana wil zich reinigen van de bezoedeling door Vette Smelders. De soldaat Jackie, over wie Jim Braddok vertelt, verdronk zichzelf, omdat hij er niet in slaagde zich te zuiveren van het bloed dat na de oorlog aan zijn vingers kleefde. Ana geeft zich aan Jim, opdat hij ditzelfde moordenaarsbloed kan wegwassen (p. 52). Voor haar betekent deze geslachtsdaad geenszins een zuivering. Zij heeft tot gevolg dat Jim bij de Metsiers intrekt en het enige aantast wat in Ana's bestaan de onschuld representeert: haar relatie met Bennie. 'Niemand is ooit zo ver gedrongen. De Moeder zelfs niet. Nooit heb ik iemand zover laten dringen' (p. 110).

Door de bedreiging die hij vormt voor de onbezoedelde verhouding tussen Ana en Bennie gaat Jim Braddok behoren bij de smerige wereld der volwassenen. Hij is net zo goed een varken als Vette Smelders. Nadat Ana hem opgezet heeft tegen Jim Braddok, neemt Bennie zich voor: 'Ik zal hem steken, zoals Lowie met de varkens doet, juist onder de kin, boven aan zijn keel' (p. 117).

De fatale afloop is dat Bennie zelf de dood vindt. 'Hij ligt met opengespreide armen en benen, gekruisigd in het riet, het hoofd ver achterover' (p. 121). Bennie wordt hier vergeleken met Christus, die eveneens schuldeloos stierf om te boeten voor de zonden van de anderen.[21.]

Jules probeerde Bennie te bekeren: 'Bennie zal gered worden, ik zal hem helpen zalig te worden' (p. 35). Woorden die na zijn dood een wrange smaak nalaten. Bij zijn bekeringsarbeid steunde Jules op een boek dat Govaart (1962) heeft gedetermineerd als *De navolging van Christus* (p. 144). Op de avond dat hij voor de eerste maal met Jules naar een godsdienstige bijeenkomst zal gaan, laat Bennie het afweten. Hij geeft de voorkeur aan de eendenjacht. Maar bij die gelegenheid volgt hij Christus tot in de dood na.

Bibliografie

Van Buuren 1983
Buuren, Hanneke van. 'Oedipus in Vlaanderen; over *Het Verdriet van België* van Hugo Claus'; in: Ons erfdeel 26 (1983), nr. 5 (november-december), p. 663-670.

Claes 1981
Claes, Paul. De *mot zit in de mythe;* antieke intertextualiteit in het werk van Hugo Claus. Leuven 1981.

Claes 1982
Claes, Paul. 'Hugo Claus'; in: Zuiderent, Ad, Hugo Brems en Tom van Deel. *Kritisch lexicon van de Nederlandstalige literatuur na 1945.* Onder redactie van: -. Alphen aan den Rijn enz., oktober 1982.

Claus 1980a

Claus, Hugo. *De pen gaat waar het hart niet kan;* samengesteld door Gerd de Ley. Amsterdam enz. 1980.

Claus 1980b
Claus, Hugo. *Ontmoetingen met Corneille en Karel Appel;* inleiding en samenstelling Erik Slagter. Antwerpen enz. 1980.

Fens 1983
Fens, Kees. *Broeinesten en bijbelplaatsen;* inaugurele rede Nijmegen. Baarn 1983.

Kooijman 1976
Kooijman, Bert. *Hugo Claus.* Grote ontmoetingen. Brugge 1976.

D'Oliveira 1965
d'Oliveira, H.U. Jessurun. *Scheppen riep hij gaat van au;* 10 interviews met: W.F. Hermans, Gerrit Achterberg, Lucebert, Harry Mulisch, Louis Paul Boon, Richard Minne, Jan Wolkers, Hugo Claus, G.K. van het Reve, Leo Vroman. Amsterdam 1965.

Raat 1980
Raat, G.F.H. *Over De hondsdagen van Hugo Claus.* Synthese. Amsterdam 1980.

Raat 1982
Raat, G.F.H. ‘Het mes ontleed; over “Het mes” van Hugo Claus’; in: Hoogteijling, J. en F.C de Rover (red.) *Over verhalen gesproken;* analyses van verhalen door Margaretha H. Schenkeveld, J.A. Dautzenberg, G.F.H. Raat, Paul de Wispelaere, Mieke Bal & Ernstjan van Alphen, Jean Weisgerber, Ad Zuiderent, J. Hoogteijling, Frans C. de Rover, Anthony Mertens en Hein Leferink. Groningen enz. 1982.

Rodenko 1951
Rodenko, Paul. ‘Een Amerikaanse injectie’; in: Critisch bulletin 18 (1951), p. 363-368.

De Roey 1964
Roey, Johan de. *Hugo Claus;* een poreuze man van steen. Tielt enz. 1964.

Weisgerber 1970[2]
Weisgerber, Jean. *Hugo Claus;* experiment en traditie. 2e dr. Literaire verkenningen. Groningen 1974.

Wildemeersch 1973
Wildemeersch, Georges. *Hugo Claus;* of Oedipus in het paradijs. Brugge enz. 1973.

De Witte 1971
Witte, Dirk de. ‘Het land der blinden’; in: Nieuw Vlaams tijdschrift 24 (1971), nr. 10, p. 990-1022.

Eindnoten:

1. De opgaven lopen uiteen van drie weken (Claus 1980a, p. 241), via een maand (Claus 1980a, p. 55) en vijf weken (Kooijman 1976, p. 10), tot anderhalve maand (De Roey 1964, p. 41).
2. Ik citeer uit en verwijs naar de tweeëntwintigste druk (Amsterdam 1981).
3. Zie ook p. 112.
4. Zie Raat 1980, p. 30-32.
5. Vgl. ook het verband dat Weisgerber (1970^2) legt tussen Claus' oriëntatie op bestaande mythen en zijn geloof in het determinisme (p. 42-43).
6. Tijdens de jacht, waarbij de sluimerende tegenstellingen tot een uitbarsting komen, is het Jim ook onbehaaglijk te moede door herinneringen aan de oorlog (p. 119).
7. De sociale positie van de Metsiers wordt ook verderop gespiegeld in de beschrijving van hun behuizing.

    De vijver met dik, donkergroen water, en boorden van lis en riet en natte slijkgrond. Acht of tien populieren binnen de dubbelring, die de boomgaard om het huis vormt. De muren van ongelijke kasseistenen, die door de kalk steken. Het strodak, dat ver voorover hangt. De stallen. De schuur. Het lage, scheve kippenhok. (...) Er hangt een bittere schroeilucht over het huis, het moet de damp der moerassen zijn, die achter de hoeve ver uitgestrekt tot aan Soesthem liggen (p. 78).
    In deze beschrijving treft vooral het isolement van de Metsiers, hun afscherming van de buitenwereld.

8. Ook Mon is een geketende (vgl. p. 10).
9. Mon hoort twee schoten; het eerste is hoogstwaarschijnlijk afkomstig uit Bennies geweer.
10. Ook vanuit hem gezien is er sprake van een reprise: Jim drong voor zijn huwelijk met zijn huidige echtgenote, Jane, haar echtelijke woning binnen (p. 10).
11. Vgl. ook p. 55: ‘Het was voor jou, Ben, (...)’.
12. Zie hiervoor Raat 1982.
13. In een recent artikel schrijft Hanneke van Buuren (1983) over *De Metsiers*, overigens zonder toelichting: ‘De Oedipus-problematiek zit hier al levensgroot in’ (p. 663).
14. Die zijn vrouw niet als ‘de Moeder’, maar als ‘Marie’ aanspreekt (zie p. 56).
15. Hugo Claus. *De zwarte keizer*, 10e dr., Amsterdam 1967.
16. 1e dr., Amsterdam 1983.
17. De naam Moermans komt. met weglating van de laatste letter, terug in *Het lied van de moordenaar* (1957). De hoofdpersoon van dit toneelstuk, de ongenaakbare en krachtige bendeleider Moerman, wordt te gronde gericht door een moederlijke vrouw. Zijn naam is dus alleszins veelzeggend (zie ook Raat 1980, p. 85).
18. Zie hiervoor de inleiding in Claus 1980b.
19. *Si tout amour prendroye racine J'en planteroye dans mon jardin.*
20. ‘Mijn oren ruisen boordevol water,’ stelt Ana vast, als zij gespannen Jim haar kamer hoort naderen, die haar relatie met Bennie zal veroordelen (p. 107 en 109). Ook hier het water als middel het bewuste bestaan te verlaten.
21. Helaas zonder toelichting stelt Weisgerber (1970^2): ‘in De *Metsiers* wordt Bennie op tal van plaatsen met Christus geassocieerd (...)’ (p. 42).

Rudi van der Paardt
Wolken van kwaad
Over Seneca en Hugo Claus

1. Seneca en zijn tragedies

Lucius Annaeus Seneca (4 v. Chr.-65 na Chr.) is zonder twijfel één van de markantste figuren uit de Romeinse geschiedenis en letterkunde. Deze uit het Spaanse Cordoba afkomstige redenaarszoon verhuisde op jeugdige leeftijd naar Rome, waar hij zich als advocaat vestigde. Hij oogstte zoveel succes dat hij de jaloezie opwekte van keizer Caligula: slechts de mare dat Seneca door zijn zwakke gezondheid (hij was zwaar astmatisch) toch weldra zou sterven, deed de keizer afzien van het plan hem te doden. Onder Claudius viel hij opnieuw in ongenade bij het keizerlijk hof: in 41 werd hij verbannen naar Corsica door toedoen van Claudius' vrouw Messalina. Toen deze was vervangen door Agrippina, werd Seneca teruggeroepen, om als gouverneur te dienen voor Nero, haar zoon uit een eerder huwelijk. Toen Nero na de dood van Claudius in 54 keizer was geworden, was Seneca met Afranius Burrus, de commandant van de keizerlijke garde, een tijdlang in feite de machtigste man in Rome. Maar in 62, toen Burrus door de dood was weggevallen, wat het met de invloed van Seneca gedaan: alléén kon hij niet tegen de steeds meer tot waanzin vervallende keizer en zijn intimi op. Hij trok zich terug om zich aan filosofische tractaten te wijden, maar werd al snel een slachtoffer van Nero's bloeddorst. In 65 werd hij gedwongen zelfmoord te plegen - in zijn *Annalen* heeft Tacitus een dramatische beschrijving van Seneca's laatste uren gegeven.

Seneca was ondanks een druk leven een zeer produktief schrijver. Naast de al genoemde filosofische werken, waaronder een. collectie *Brieven aan Lucilius*, schreef hij *Natuurwetenschappelijke onderzoekingen* en enkele *Consolaties* (troostbrieven), onder meer aan zijn moeder, met wie hij een opvallend sterke binding had. Zijn plaats in de wereldliteratuur heeft Seneca evenwel in de eerste plaats verworven met zijn negen tragedies naar Griekse voorbeelden, dus over onderwerpen uit de Griekse mythologie: de *Hercules Furens* en *Hercules Oetaeus*, voorts de *Troades, Phoenissae, Medea, Phaedra, Oedipus, Agamemnon* en *Thyestes.* Er staat ook een *Octavia* op zijn naam, maar dit stuk is zo goed als zeker niet van Seneca's hand.

Er is een duidelijk verschil tussen de Griekse tragedies en die van Seneca. Als filosoof/psycholoog - hij representeerde in Rome de school der Stoa - was Seneca vooral geïnteresseerd in de desastreuze effecten van menselijke hartstochten. Zijn stukken zijn studies in bepaalde affecten, hetgeen met name in de koorpassages leidt tot in onze ogen weinig toneelmatige fragmenten vol kernachtige wijsheden (*sententiae*). Al honderden jaren is onder klassieke filologen een strijd gaande over de vraag of de tragedies van Seneca wel voor opvoering waren bestemd. Veelal meent men dat ze gedeclameerd werden, maar de onspeelbaarheid van de stukken is eigenlijk nooit aangetoond.[1.]

De receptie van Seneca's dramatisch werk is een uitermate boeiend onderwerp.[2.] Velen die zich nu op enigerlei wijze met dit corpus bezig houden - en de laatste jaren verschijnen heel wat uitgaven, commentaren en studies van en over de tragedies - wijzen er op, dat het oordeel in de negentiende-eeuwse kritiek ronduit negatief was. Ik wil hierenkele voorbeelden van laten zien.

Allereerst een passage uit *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur* (1809) van August Wilhelm von Schlegel, hoofd van de Duitse romantische school:

> Aus welcher Zeit die Tragödien des Seneca nun auch sein mögen, sie sind über alle Beschreibung schwülstig und frostig, ohne Natur in Charakter und Handlung, durch die widersinnigsten Unschichlichkeiten empörend und so von aller theatralischen Einsicht entblösst, dass ich glaube, sie waren nie dazu bestimmt, aus den Schulen der Rhetoren auf die Bühne hervorzutreten (...) Jedertragische Gemeinplatz wird bis auf den letzten Atemzug abgehetzt; alles ist Phrase, unter denen die einfachste schon geschraubt ist. Mit Witz und Scharfsinn wird ein gänzliche Armut an Gemüt überkleidet.[3.]

Schlegel had als romanticus begrijpelijke bezwaren tegen Seneca, maar ook in het kamp der vakspecialisten, de classici, stond men in de negentiende eeuw afkerig tegenover de tragedies. Eén van de grootsten uit het vak, de Latinist J.N. Madvig, schreef in zijn *Adversaria critica*, een verzamelbundel met tekstkritische opstellen over Romeinse auteurs, het volgende:

> Hoe gaarne wenste ik bij het mededelen van wat ik tot herstel van de tekst der Latijnse dichters die na Augustus geleefd hebben kan bijdragen, met een auteur te mogen aanvangen, die iets meer lokte tot kennisneming en die bij de filologen zelf iets meer bekend was dan de gezwollen spitsvondigheden van Seneca's tragedies.[4.]

Iets genuanceerder is de Engelse Professor of Poetry J.W. Mackail, die in zijn nog immer leesbare boekje *Latin Literature* (1895) over Seneca schreef:

> The tragedies are totally without dramatic life, consisting merely of a series of declamatory speeches, in correct but monotonus versification, interspersed with choruses, which only differ from the speeches by being written in lyric metres instead of the iambic. To say that the tragedies are without merit would be an overstatement, for Seneca, though no poet, remained even in his poetry an extremely able man of letters and an accomplished rhetorician. His declamation comes in the same times from all his puppets; but it is often grandiose, and sometimes really fine.[5.]

Deze hoe dan ook geringe waardering voor Seneca staat in een scherp contrast met de grote reputatie die hij had in de zestiende en de zeventiende eeuw. De Engelse Elizabethaanse toneelliteratuur, vol gruwelscènes en geestverschijningen, is zonder de vertalingen van Seneca niet denkbaar, en ook het Franse drama van Corneille en Racine heeft niet alleen van de Griekse meesters, maar evenzeer van hun Romeinse pendant geprofiteerd. In Nederland is met name Vondel zeer sterk onder de invloed van Seneca geraakt: hij vertaalde diens *Phaedra*, maar ontleende daar ook motieven aan voor zijn eigen *Joseph in Dotan.* In zijn standaardwerk *De invloed van Seneca's treurspelen op ons toneel* (Amsterdam 1892) heeft J.A. Worp aangetoond dat Vondel bepaald niet als enige van Seneca afhankelijk was.

De reactie op het negentiende-eeuwse standpunt wordt ingeleid met een befaamd geworden essay van T.S. Eliot bij een heruitgave (1927) van de hierboven genoemde vertalingen, die in 1581 onder de titel *Tenne Tragedies* waren verzameld. In dit opstel, ‘Seneca in Elizabethan Translation’, opgenomen in zijn invloedrijke *Selected Essays*, poneert Eliot dat het negatieve oordeel van zijn tijdgenoten (vroege twintigsteeeuwers dus) over Seneca als tragicus gedeeltelijk te wijten is aan de geringe kwaliteit van zijn Elizabethaanse navolgers. Men heeft, aldus Eliot, ten onrechte de horror van het Renais-sance-toneel geprojecteerd op Seneca. Hij toch bracht anders dan zijn Griekse leermeesters geen gruwelen op het toneel, want zijn tragedies werden niet gespeeld, maar gereciteerd. Zo komt Eliot tot een uitspraak,

die in de Seneca-literatuur telkens weer wordt geciteerd, maar niet zelden uit zijn verband wordt gelicht:

> In the plays of Seneca, the drama is all in the word, and the word has no further reality behind it. His characters all seem to speak with the same voice, and at the top of it;

they recite in turn.

En even verder gebruikt hij ter toelichting de volgende vergelijking:

Seneca's plays might, in fact, be practical models for the modern 'broadcasted drama'.[7.]

Het zou tot 1966 duren voordat Eliots woorden door de groep waarvoor zij toch het meest bestemd leken, die van de classici, werden opgepikt.[8.] In het Amerikaanse tijdschrift Arion, dat een meer literair-kritisch dan filologische aanpak voorstond (en nog voorstaat), schreef ter gelegenheid van een nieuwe herdruk van de *Tenne Tragedies* de uit Oxford afkomstige classicus C.J. Herington een artikel 'Senecan Tragedy', waarin hij bij Eliots opmerkingen aanknoopte.[9.] Het nieuwe van Herington was dat hij ook een verklaring probeerde te vinden voor het enorme succes dat Seneca in de zestiende en de zeventiende eeuw met zijn tragedies had. Naar zijn mening schuilt dit succes in een quasi-religieus systeem. In de tragedies is een drie-fasen-structuur te ontwaren die als volgt kan worden weergegeven: The Cloud of Evil, The defeat of Reason by Passion, The Explosion of Evil. Men kan hier bijna spreken van een allegorie van het kwaad, van een vernietigende strijd die in de ziel van de protagonist(e) wordt uitgevochten. Een belangrijke constatering van Herington is dat de tragedies van Seneca niet alleen de crisis-situatie van zijn eigen tijd weerspiegelen, maar dat de belangstelling voor die tragedies juist altijd aanwezig is geweest in tijden van crisis in de westerse wereld. Het is dus geen toeval dat Herington in de jaren zestig in een Amerikaans tijdschrift voor Seneca aandacht vroeg: juist toen tekende zich de 'Cloud of Evil' maar al te duidelijk af.

2. Claus' contacten met Seneca

In hetzelfde jaar dat Herington zijn essay schreef, kwam Hugo Claus met een bewerking van Seneca's *Thyestes.* Dit stuk over het gruwelijke conflict tussen het broederpaar Atreus en Thyestes wordt de laatste decennia door vele Latinisten als één van de hoogtepunten, zo niet hét hoogtepunt van de Romeinse tragedie als geheel gezien.[11.] Dat heeft, uiteraard, niet zozeer de keuze van Claus bepaald. Hij is één van die Nederlands(talig)e schrijvers die het contact met de antieke literatuur niet rechtstreeks hebben gekregen (door school of opleiding), maar via bewonderde voorbeelden: als autodidact is hij vergelijkbaar met Couperus en meer nog met Vestdijk. De figuur en het werk van Seneca zijn Claus - en dat geldt ook voor zijn belangstelling voor de antieke wereld in het algemeen - bekend geworden via twee wegen: de hierboven al genoemde essays van Eliot en de geschriften van Antonin Artaud, één van de grondleggers van het moderne anti-theater.

Claus leerde Artaud in 1947 in Parijs kennen, en maakte hem, zonder dat het tot echte contacten kwam, tot zijn idool. Hij ging zelfs zo ver zijn vader voor deze 'dode hazewind' en 'uitgebrande man' te verloochenen.[12.] Artaud was al in 1932 (blijkens een brief van dat jaar aan Jean Paulhan) een bewonderaar van Seneca:

Je suis en train de lire Sénèque (...) le plus grand auteur tragique de l'histoire (...). Une fois guéri, j'ai l'intention d'organiser des lectures dramatiques (...) où je lirai des Tragédies de Sénèque, et tout les commanditaires possibles du Théâtre de la Cruauté seront convoqués. On ne peut mieux trouver d'exemple *écrit* de ce qu'on peut entendre par

cruauté au théâtre que dans toutes les Tragédies de Sénèque, mais surtout dans 'Atrée et Thyeste'. (...) Dans Sénèque les forces primordiales font entendre leur echo dans la vibration spasmodique des mots. Et les noms qui désignent des secrets et des forces les désignent dans le trajet de ces forces et avec leur force d'arrachement et de broiement.[13.]

Deze dubbele bewondering voor Seneca, voor de gruwel en de barokke taal, zou Artaud, die zelf in 1933 een overigens nooit opgevoerde bewerking van de *Thyestes* vervaardigde, in Claus overplanten.

Enkele jaren na zijn ontmoeting met de in 1948 overleden Artaud zag Claus in Rome een opvoering van Seneca's *Thyestes* onder regie van Vittorio Gassmann. Kennelijk heeft dit spektakel grote indruk op hem gemaakt. In 1962, negen jaar na dato, verklaarde hij in een interview[14.]: 'Een paar keer heb je op het toneel van die belevenissen die alles zijn. Dat vind je nergens. Zoals in dat stuk van Seneca als een man in eenzakje de ingewanden van zijn eigen kinderen krijgt.' Geleidelijk aan moet in Claus het plan zijn gerijpt om via een eigen Seneca-bewerking, en dan bij voorkeur van de *Thyestes*, aan Artaud en diens theater van de wreedheid een passend saluut te brengen. Dat hij daarbij zelf als regisseur wilde optreden past in het door Artaud vastgelegde theoretische kader.[15.] We laten nu Claus zelf aan het woord in een gesprek met Erik Marijsse van De nieuwe Dag, naar aanleiding van de geruchtmakende opvoering in het voorjaar van 1966 van, inderdaad, de *Thyestes:*

Hoe bent U op het idee gekomen Thyestes te *bewerken?* Het was toen Rudi van Vlaenderen van Toneel Vandaag me kwam opzoeken en vroeg of ik iets wilde doen met zijn groep. Dan heb ik maar Seneca genomen.

Waarom precies?
Ik vind Seneca een merkwaardig auteur, die iets eigens heeft dat nog herinnert aan de hedendaagse gevoeligheid. Vroeger had ik reeds Seneca doorgenomen. Ik was indertijd wild van de Elizabethanen, en Seneca heeft op deze periode zeer veel invloed gehad. (...) Meer dan de Griekse tragedies is Seneca een voorbeeld van goedkoop sensationalisme, met overdadige gruwel en grandguignol. Lees onze kranten die vol staan met moorden en ongevallen, en je hebt de binding.[16.]

Claus zou het niet bij deze *Thyestes*-adaptatie laten. In 1971 bewerkte hij Seneca's *Oedipus*, in 1980 diens *Phaedra.* In een interview met Marc Reynebeau naar aanleiding van dit laatste stuk[17.] herhaalde Claus ten dele bovenstaande opmerkingen. Hij voegde daar nog aan toe, dat Seneca eerder in aanmerking kwam om te bewerken dan de Griekse tragici, omdat zijn stukken niet de perfectie bezitten van de 'originelen'. Seneca is naar Claus' oordeel evenmin perfect van natuur. 'Hij heeft helemaal geen nobele ziel of geen rechtmatige vrees voor de goden. Hij is een scharrelaar in de driften van de mensen. Hij is een beetje de *Henk van der Meijden* van Rome.' Deze vergelijking is bepaald wonderlijk, als men de Ot-en-Sien stijl van Van der Meijden vergelijkt met de fonkelende rhetoriek van Seneca, maar wat Claus waarschijnlijk bedoelt is dat een zekere 'broeierigheid' een gemeenschappelijk element in beider werk is. Dat kan men trouwens zeker ook van Claus' eigen poëzie en toneelwerk zeggen (wat minder van zijn proza). Zo wordt een derde verbindingslijn tussen Claus en Senecazichtbaar: de erotische preoccupatie van beiden, terug te voeren op een evident oedipale structuur van hun persoonlijkheid. Wie geïnteresseerd is in een psychoanalytische aanpak van literatuur vindt bij Seneca en Claus een vruchtbaar arbeidsterrein. Maar hoe interessant het

ook zou zijn de parallellen in dit opzicht door te trekken, toch zou ik nu de aandacht willen vragen voor een andere overeenkomst.

Mijn vertrekpunt is het hierboven genoemde essay van Herington. Hij stelde daarin dat elke tragedie van Seneca is opgebouwd volgens een bepaald schema, een ‘driefasen-structuur’ De eerste fase valt samen met de proloog. Wij zien daarin een (veelal eenzame) figuur, die zichzelf en zijn omgeving beschrijft.

> Neither its physical nor its intellectual lineaments become clear to the audience in the course of its opening speech. Instead, that speech creates an aura of evil around it; either the soul (and, of course, the landscape) is clouded with the terror of past wickedness, or passion is gathering, threatening wickedness in the future.[18.]

Deze wolk van het kwaad vindt Herington alleen in de *Phaedra* niet terug. Naar mijn mening heeft hij zich daarin vergist en is het schema toepasselijker dan hij zelf heeft vermoed.

Uit begeleidende teksten van Claus zelf (interviews, programmaboekjes) en vooral deelstudies over de afzonderlijke stukken is een redelijk duidelijk inzicht gegroeid in de vraag hoe Claus Seneca heeft geadapteerd. Daarbij is de nadruk gelegd op twee facetten. Ten eerste op de vraag van welke teksten Claus is uitgegaan: gezien zijn geringe beheersing van het Latijn moet hij vertalingen gebruikt hebben. Een tweede terrein van onderzoek was en is de vraag welke afwijkingen Claus' teksten ten opzichte van Seneca's treurspelen vertonen. De meest volledige antwoorden op beide vragen treft men aan in de dissertatie van Paul Claes: *De mot zit in de mythe*[19.], waarin ook oudere studies van onder meer J. Ector[20.],

R.A. Eekhout[21], Hans van den Bergh[22], en D.M. Schenkeveld[23] zijn verwerkt. Mijn stelling is nu de volgende: ondanks de vaak zeer opvallende verschillen die tussen de treurspelen van Seneca en Claus' bewerkingen daarvan bestaan, stemmen zij hierin met elkaar overeen, dat zij alle een anticiperende openingsscène, zoals door Herington bedoeld, vertonen. Ik zal nu door een vergelijking van de diverse openingsscnes deze stelling onderbouwen.

3. Wolken van kwaad bij Seneca en Claus

In zijn *Thyestes* heeft Seneca een bekend mythologisch gegeven opgenomen. Het verhaal van Tantalus, die zijn eigen zoon Pelops aan de goden opvoerde om met hun alwetendheid de spot te drijven, maar door de goden werd gestraft met een eeuwig durende kwelling en een vloek op zijn huis, dat door ‘kannibalisme’ zou worden getroffen, was door vele Griekse en Romeinse tragici eerder bewerkt[24]. Bij Seneca ligt het accent op de gruweldaden van Atreus, Tantalus' kleinzoon, koning van Argos, die zijn broer Thyestes zijn kinderen als maaltijd voorzet. Wraakzucht is zijn motief, en men kan Seneca's tragedie dan ook bestempelen als een case history van een tot waanzin vervallen tiran, een *exemplum quod vites* (‘te vermijden voorbeeld’) voor lezer en/of toeschouwer[25]. De wraakzucht van Atreus staat haaks op de lijdzaamheid van Thyestes, die het prototype is van een Stoïsche held. Het is duidelijk dat het onderwerp voor Seneca persoonlijk van grote betekenis moet zijn geweest: het stuk is vermoedelijk tijdens zijn Corsicaanse ballingschap geschreven.

De sfeer van een onweerstaanbare doem op het Huis der Tantaliden heeft Seneca opgeroepen in een proloog, waarin de schim van Tantalus uit de onderwereld naar het paleis van Argos wordt getrokken. Ik geef achtereenvolgens de Latijnse tekst en een zo letterlijk mogelijke Nederlandse vertaling[26]:

Seneca *Thy.* 1-23

Quis me inferorum sede ab infausta extrahit
avido fugaces ore captantem cibos?
Quis male deorum Tantalo visas domos
ostendit iterum? Peius inventum est siti
arente in undis aliquid et peius fame
hiante semper? Sisyphi numquid lapis
gestandus umeris lubricus nostris venit
aut membra céleri differens cursu rota,
aut poena Tityi qui specu vasto patens
visceribus atras pascit effossis aves
et nocte reparans quicquid amisit die
plenum recenti pabulum monstro iacet?
In quod malum transcribor? O quisquis nova
supplicia durus umbrarum arbiter
disponis, addi si quid ad poenas potest
quod ipse custos carceris diri horreat,
quod moestus Acheron paveat, ad cuius metum
nos quoque tremamus, quaere: iam nostra subit
e Stirpe turba quae suum vincat genus
ac me innocentem faciat et inausa audeat.
Regione quicquid impia cessat loci
complebo: -numquam stante Pelopea domo

Minos vacabit.

Vertaling

Wie trekt mij uit de onheilsstee der Onderwereld omhoog,
waar ik begerig hap naar altijd vliedend voedsel?
Wie van de goden confronteert Tantalus opnieuw met het
huis dat hij zag tot zijn ongeluk? Vond men nog een ergere
straf dan droge dorst in water en een immerdurende
kakensperrende honger? Komt soms de glibberige steen
van Sisyphus op mijn schouders of ben ik veroordeeld
tot het rad dat snel de ledematen ronddraait?
Krijg ik de straf van Tityus die met open wonden
de zwarte vogels voedt met 't eigen ingewand?
Die 's nachts weer wint wat hij overdag verloor,
steeds weer een prooi is voor nieuwe monsters?
Tot welke straf word ik nu veroordeeld? Wie ge ook zijt,
hardvochtige rechter der schimmen, die de doden
nieuwe martelingen bereidt,
als nog iets aan die straffen kan worden toegevoegd,
vind er dan één, waarvoor de cipier van deze vreselijke
kerker huivert, die de sombere Acheron beangstigt,
waarvoor ook wij in vrees trillen. Uit ons is nu een
bende voortgekomen, die het eigen geslacht overwint,
ongedurfde dingen durft en mij onschuldig doet lijken.
Elke lege plek in het goddeloze rijk zal ik vullen.
Nooit zal, zolang het Huis van Pelops overeind staat,
Minos rust hebben.

Uit deze monoloog blijkt dat Tantalus niet weet waarom hij de Onderwereld heeft moeten verlaten. Eerst denkt hij aan een verzwaring van zijn eigen straf, maar dan breekt bij hem, intuïtief, het inzicht door dat hij een werktuig is van grotere machten, dat hij voorbestemd is de *impia regio*, die hij zojuist heeft verlaten, te vullen met zijn eigen nageslacht. Uit de hierop volgende monoloog van de Furie (door Tantalus kennelijk nog niet waargenomen) blijkt dat hij het bij het juiste eind heeft gehad: *Perge, detestabilis/umbra, et pénates impios Funis age* ('Kom verder, gehate schim, en jaag dit goddeloze huis op met je waanzin')... *et imple Tantalo totam domum* ('en vul met Tantalus heel het huis').

De scène anticipeert op het totale drama, zij geeft om met Ulrich Knoche te spreken 'einen Blick in die Werkstatt des Schicksals'.[27.] Het is begrijpelijk dat Claus tekstueel gezien in deze proloog slechts hier en daar wijzigingen heeft aangebracht. Zo opent hij met (p. 107)[28.]:

Ik ken dit huis.
Tot mijn schande ken ik dit huis.

Dit is een parafrase van de derde regel van Seneca's tekst; Claus vervolgt met een weergave van de eerste regel:

Zij hebben mij weggehaald uit het hok waar ik
woonde (...).

Hierin valt het woord 'hok' op, dat de Tantalus-figuur kenmerkt als op z'n minst ten dele dierlijk. Wij zijn nu beland bij de duidelijkste afwijking van het origineel. Anders dan Seneca geeft Claus namelijk uitvoerig scenische aanwijzingen. Aan de eerste regels tekst gaat dit fragment vooraf:

(*De muren van het paleis zijn wit. Het licht is grauw. Een oorverdovend gierend geluid. De geest van Tantalus komt op. Hij heeft een zeer dikke, gezwollen romp, alsof hij eeuwen in het water gelegen heeft. Zijn schedel is kaal en zwaar met lange, witte haren over zijn oren. Zijn gezicht is krijtwit met een wijnrode, gapende mond.*
Af en toe hapt hij naar lucht, kauwt hij, slikt hij, reikt hij loom naar iets dat hem net ontsnapt voor zijn neus. Hij dwaalt in het leeg paleis. Links staat een reusachtige troon, die van koning Atreus. Boven de troon hangt de grote gouden schedel van een Ram.)

Het gierende geluid is een soort ouverture voor het drama als geheel. Ook in het vervolg - Tantalus' monoloog en zijn confrontatie met de Furie - wordt geschreeuwd, gegild, gehuild. Het uiterlijk van Tantalus is dat van een clown, een belachelijke seniele grijsaard - één van de velen in Claus' toneelwerk. Zijn gebaren en handelingen zijn daarmee in overeenstemming, maar hebben ook het dierlijke dat boven werd gememoreerd. Anders dan bij Seneca komt Tantalus bij Claus aan het einde van het stuk terug. Na de laatste woorden van Atreus geeft Claus de volgende toneelaanwijzing (pp. 169/170):

Achter hem heeft de logge Tantalus de dubbele troon beklommen. Hij zit er starend, en kauwend als een vis, onder de schitterende Ramschedel.

Hierna spreekt het Koor de slotwoorden uit, die niet bij Seneca voorkomen en dan ook juist de eigenheid van de bewerking aangeven:

Zo was het. En het zal niet anders zijn.
Nutteloos wentelt het geweldige wiel door de tijd,
denk aan de families die elkaar verscheuren, aan
verbrande paleizen, (...)
en de vragen blijven dezelfde
voor de wormen als voor de mensen.
En nog altijd bedekt de nacht de aarde niet
met haar dodelijke dikke wolken.
EINDE

Hugo Claus. Foto: Steye Raviez.

Broedertwist, moord, doodslag, 'kannibalisme', - ze zijn van alle tijden. Het thema van de 'ewige Wiederkehr des Gleichen' wordt dus onderstreept door het heroptreden van Tantalus. De vergelijking met een vis is niet toevallig. Claus zinspeelt hier op de astrologische kring van de zodiak. Waar Ram het eerste teken is (de heerser, de belhamel), is het Vissen-teken het laatste. Eén van de aspecten waaronder de Vis zich vertoont is nu dat van de Pierrot, de clown. De aanwijzingen aan het begin van het stuk blijken hun volle betekenis te krijgen aan het slot. En over betekenis gesproken: zoals het thema van de *furor regni* een speciale betekenis had voor de Romeinse politicus/schrijver, zo heeft het astrologische motief die voor Hugo Claus: zijn geboorteteken is de Ram en in een 'Zelfportret'[29.] heeft hij dan ook kunnen zeggen, dat hij de bewerking 'in 'n soort zelfverheerlijking' heeft geschreven.

Het zal niet nodig zijn de plot van Seneca's *Oedipus* (geschreven in het begin van de jaren zestig) uitvoerig aan de orde te stellen. In grote lijnen volgt hij de *Oedipus Rex* van Sophocles en het verloop van die tragedie mag bekend worden verondersteld. De enkele wijzigingen die hij in de gebeurtenissen en hun opeenvolging heeft gebracht[30.] staan alle in dienst van zijn Stoïsche interpretatie van Sophocles' stuk. Hij maakte er een 'noodlotstragedie' van: centraal staat Oedipus' houding tegenover het Fatum, van vlucht tot aanvaarding, dus tot wat Nietzsche *amor fati* zou noemen.[31.]

Seneca's stuk begint met een monoloog van de koning, waarin hij achtereenvolgens aan de orde stelt: de zonsopgang boven het 'verpeste' Thebe; het twijfelachtige voorrecht koning te zijn; zijn vlucht uit Corinthe om de voorspelling van het orakel (dat hij zijn vader zou doden en zijn moeder zou trouwen) ongedaan te maken; zijn angst dat het orakel toch in vervulling zou kunnen gaan. Dan vervolgt hij met (vss. 28-36):

Iam iam aliquid in nos fata moliri parant.
Nam quid rear quod ista Cadmeae lues
infesta genti strage tam late edita
mihi parcit uni? Cui reservamur malo?
Inter ruinas urbis et semper novis
deflenda lacrimis funera ac populi struem

incolumis adsto: - scilicet Phoebi reus,
sperare poteras sceleribus tantis dari
regnum salubre? Fecimus caelum nocens.

Vertaald:

Juist nu bereidt het lot zich voortegen mij iets te ondernemen.
Want hoe moet ik anders verklaren dat die pest
het volk van Cadmus treft, overal vernieling aanricht,
maar mij alleen spaart? Welk onheil heeft het voor mij in petto?
Tùssen de puinhopen van de stad en de steeds opnieuw
te bewenen lijken, het massagraf van mijn volk,
sta ik, ongedeerd - schuldig, zeker, in Phoebus' ogen.
Had je echt de hoop dat zulke grote wandaden
een smetteloos koningschap verdienden? Ik heb de lucht verpest!

Oedipus raakt hier (en de lezer/toehoorder weet dat zeker, hij zelf heeft niet meer dan een vermoeden) de kern van de zaak. Hij hééft immers het orakel al in vernieling doen gaan doorzijn vader Laius te doden en zijn moeder Iocasta te huwen. Hij is de bewerker van de pest, die, nà dit fragment, door hemzelf wordt beschreven. Na het minutieuze onderzoek dat hij laat instellen

met het bekende resultaat neemt hij dan ook de volle verantwoordelijkheid op zich. De laatste woorden van het stuk verwijzen terug naar dit intuïtieve zelfinzicht en naar Oedipus' bereidheid het lot te volgen:

Sen. *Oed.* 1159-1161

> Violenta Fata et horridus Morbi tremor
> Maciesque et atra Pestis et rabidus Dolor
> mecum ite, mecum. Ducibus his uti libet.

Vertaald:

> Ga met mij mee, grimmig lot en huiveringwekkende
> trilling van Ziekte, Tering, zwarte Pest en
> dolle Smart, ga met mij mee. U wil ik als leidslieden.

De Duitse classicus O. Regenbogen zag in een belangwekkend opstel uit de jaren twintig in dit slot van de *Oedipus* 'Ansätze zum Schmerzensmann, der als geschlagener Erlöser alles Leid und alle Not mit sich trägt'.[32.] Of Claus deze opmerking van Regenbogen heeft gekend weet ik niet[33.], in zijn adaptatie van de *Oedipus* heeft hij in ieder geval deze 'Ansätze' (meer zijn het bij Seneca zeker niet) uitgewerkt tot een volledige herinterpretatie van de Oedipus-stof: bij hem is niet Oedipus schuldig aan de moord op Laius, maar het koor![34.] Een eerste indicatie daarvan vindt men in de toneelaanwijzing, die de tekst voorafgaat (p. 9):

> *Het verhaal van Oedipus is iets dat zij voor de zoveelste keer oproepen, iets waar zij schuldig aan zijn, het is een nachtmerrie die zij koesteren en waaraan zij gretig deelnemen.*

De tekst die dan volgt, 'gemurmel' van het koor, bestaat uit zinsflarden, die bij Seneca aan Oedipus waren toebedeeld en vooral betrekking hadden (en nu weer hebben) op de gevolgen van de pest. Daarmee is impliciet wederom aangegeven dat de 'rol van Oedipus' ten dele is overgenomen door dit koor. Het is dan ook consequent dat het hierboven aangehaalde monoloog-gedeelte, eindigend met *Fecimus caelum nocens!*, bij Claus wordt tot (p. 16): 'Ben ik het die deze lucht bedorven heb?' - een vraag dus, waarop de lezer-interpretator 'Nee!' moet antwoorden. Als Claus' Oedipus, schuldeloos, maar offerbereid uit de stad vertrekt, onder het uitspreken van de woorden (p. 99/100):

> Kom, mijn dodelijk noodlot,
> Kom, mijn meedogenloze vijand, met mij mee,
> Jij bent mijn enige vriend. (...)
> En waar ik ook ga, wanhoop, ga met mij mee,
> Wanhoop, ik waggel naast je,
> toon mij de weg, ik volg je. Ik zie [sic] de weg.

is de laatste toneelbehandeling gereserveerd voor het koor:

> *(danst, valt dan weer in coma)*
> *(zoals in het begin)*

Als in de *Thyestes* verwijst het einde naar het begin: de herhaling is eeuwigdurend, het offer dus tevergeefs. Van de uiteindelijk 'positieve' strekking van Seneca's *Oedipus* heeft Claus niets heel gelaten!

De mythe van Phaedra en Hippolytus, het verhaal van Theseus' jonge vrouw die een hartstochtelijke liefde opvat voor haar stiefzoon, die zijn leven aan de jacht en de godin Artemis heeft gewijd, is in de wereldliteratuur talloze malen behandeld; het aantal antieke versies dat tot ons is gekomen is echter opvallend gering. Seneca volgt waarschijnlijk de *Hippolytus* van Euripides - niet de ons bekende tragedie, maar een voorontwerp daarvan, waarin Phaedra veel zelfstandiger, erotischer en voor het publiek dus schokkender moet zijn opgetreden.[35.] Het ligt dan ook voor de hand dat Claus bij zijn bewerking van de stof, die hem als variant op het Oedipus-motief zeer moet hebben aangesproken, juist van deze hartstochtelijke Seneca-versie is uitgegaan; en passant heeft hij latere versies, met name die van Racine *(Phèdre)*, in zijn adaptatie betrokken.

De proloog van Seneca heeft vele generaties filologen bezig gehouden. Op het eerste gezicht is hij voor de expositie overbodig.[36.] Wij zien daar Hippolytus verschijnen die aan zijn *famuli* bevelen uitdeelt. Ik geef enkele regels in vertaling (vss. 1-16):

> Kom, mannen van Athene, omsingelt de schaduwrijke bossen en de hoogste toppen van de berg. Doortrekt, met snelle stap uitwaaierend, de plaatsen die aan de voet van de rotsachtige Parnethus gelegen zijn, die de rivier stromend door de Thriasische dalen met snelle golfslag beukt. Beklimt de heuvels, altijd wit door Rhipeïsche sneeuw. En daarheen, waar een woud geweven wordt van hoge els, waar de weiden liggen, die de Zephyrus met zijn dauwbrengende luchtstroom streelt, lentekruiden te voorschijn roepend; waar door de magere velden de waterarme Ilisos traag stroomt en het onvruchtbare zand met karige stroom schuurt.

Enkele tientallen verzen volgen met soortgelijke geografische aanduidingen en direkte bevelen tot de *famuli.* Dan volgt een gebed tot Diana volgens de bekende klassieke structuur[37.]: aanspreking, aretalogie (loflied), geografica, verzoek om bijstand. Is deze proloog inderdaad alleen maar een pronkstuk van Seneca?

Vooreerst valt op dat er wel degelijk een verband is tussen beide delen van de proloog. Het jachtgebied dat Hippolytus oproept is onrealistisch groot, het lijkt een panorama. Dat weerspiegelt zich, of wordt uitvergroot, in het panorama van Diana's jachtgebied, dat de ‘hele wereld’ omvat: een juxtapositie van jacht op menselijk en goddelijk niveau.

Voor de antieke lezer/toeschouwer, die de plot van de Phaedra/Hippolytus-stof kende, is deze proloog vol tragische ironie: de jager Hippolytus wordt aan het einde een (op)gejaagde. Zoals hij aan het begin zijn helpers een revier heeft toebedeeld, zo zullen aan het slot zijn ledematen van alle kanten door diezelfde helpers bijeengebracht moeten worden.

Hoewel Claus in zijn adaptatie Seneca in grote lijnen volgt, heeft hij in diverse opzichten wijzigingen aangebracht. Een aantal is duidelijk uit de opening van zijn versie[38.] af te lezen (p. 7):

> *(In de bergen van Griekenland gaan Hippolytus en drie vrienden op jacht. Behoedzaam klimmen zij langs rotsen. Zij zien een everzwijn, houden hun speren klaar, geven elkaar een teken.*
> *Hippolytus richt zich plotseling op en gooit zijn speer.*)
> HIPPOLYTUS
> (*schreeuwend*) DIANA!
> DE DRIE JAGERS
> (*idem*) DIANA!
> (*Hun geschreeuw wordt een triomfantelijk gegil. Zij gooien hun speren.*

Honden blaffen.
De drie jagers sleuren een stervend everzwijn uit de struiken.
Hippolytus knielt voor het dier.)
HIPPOLYTUS
Kijk, daar, tranen. Hij huilt.
(*Hij steekt zijn mes in het hart van het everzwijn. Hij drinkt bloed van de gutsende opening.*
Dan knielt hij neer.)
HIPPOLYTUS
Diana, godin, jageres, heilige maagd die over de geheime velden van de ritselende aarde regeert,
jij die met je pijlen alle dieren bereikt,
zelfs de witte dieren die thans drinken (...)

Hier is zowel weggelaten als toegevoegd; in intertekstueel jargon: hier is zowel sprake van deletie als van additie. Verdwenen is de panoramische beschrijving van het jachtgebied, ongetwijfeld geschrapt op grond van toneeltechnische overwegingen. Nieuw is dat Hippolytus verkeert in het gezelschap van drie vrienden en nieuw zijn dus ook de dialogen tussen de jagers onderling. Is bij Seneca Hippolytus een eenzame figuur, die de jacht aan anderen voorschrijft, bij Claus is hij iemand die het gezelschap van mannen zoekt, en, zo blijkt uit de volgende gesprekken, een afkeer heeft van het andere geslacht.

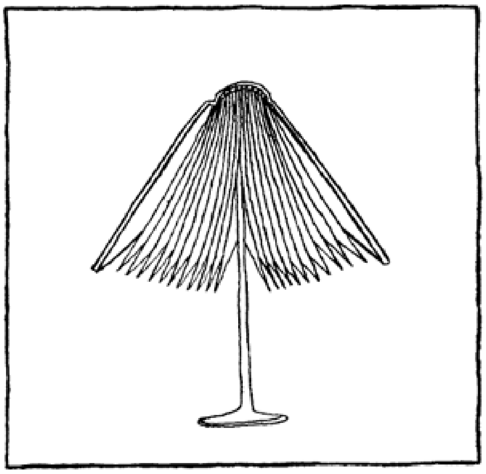
Bij Seneca komt de naam Diana maar één keer in het gebed voor, voor de rest staan er talloze omschrijvingen van haar

identiteit. Bij Claus is er een tweevoudige schreeuw, gezien de kapitalen in de tekst van enorme kracht. Er is één andere situatie in het stuk waarbij op een dergelijke manier schreeuwen weerklinken: wanneer in het vierde bedrijf de drie jagers aan Theseus het verhaal van Hippolytus' dood komen vertellen, weerklinkt volgens de aanwijzingen twee keer 'de *geweldige kreet van Hippolytus: "Phaedra!"'* (pp. 63/64). De conclusie moet zijn dat de verering van Diana en de haat/liefde jegens Phaedra uit dezelfde bron stammen: de 'moederbinding' van Hippolytus, die ook leidt tot het boven aangeduide latent homosexuele gedrag. Ik betrek nu hierbij het op het eerste gezicht nogal raadselachtige zinnetje: 'Kijk, daar, tranen. Hij huilt.' Aangezien hier geen sprake is van beestengehuil in de gangbare zin des woords, moeten de woorden beschouwd worden als een allusie op een menselijk aspect in dit dier. Beide passages uit dit eerste bedrijf kunnen nu gecontrasteerd worden met de volgende scène uit het vierde bedrijf. De resten van de verminkte Hippolytus zijn in een linnen zak binnengebracht (p. 69):

> PHAEDRA
> Hippolytus?
> Is dit Hippolytus?
> Is dit wat ik van jou heb gemaakt, mijn kind? [sic!]
> Oenone [de voedster] zei dat het de schuld was van een
> beest dat uit de zee verrees, iets dat op een vrouw leek.
> Het is waar, ik was het beest.
> (*Stilte. Een langgerekte gil. Stilte.*)

De jacht van Hippolytus op het beest is geëindigd in een dodelijke jacht van het vrouw-beest op Hippolytus[39.].

Het uitvoerige hoofdstuk 'Die niederländische Literatur' in het recente standaardwerk over de receptie van Seneca tragicus: *Der Einfluss Senecas auf das Europäische Drama* (1978)[40.], eindigt, tamelijk abrupt, met: 'Der bedeutende flämische Schriftsteller Hugo Claus (geb. 1929) hat Tragödien Senecas (*Thyestes, Oedipus*) neu bearbeitet'. Bij een eventuele herdruk van dit werk zou daar natuurlijk Claus' bewerking van de *Phaedra* aan toegevoegd moeten worden. Verder lijkt het mij dienstig er op te wijzen dat Claus bij deze adaptaties de oorspronkelijke teksten steeds verdergaand heeft getransformeerd, waarbij hij ook een totale herinterpretatie van de stof heeft gegeven. Een en ander sluit een opvallende verwantschap tussen Seneca en Claus niet uit. Een van de interessantste aspecten van deze onderlinge verbondenheid over de eeuwen heen is beider gebruik van de ijzeren toneelregel: de eerste spelmomenten dienen de problematiek van het stuk *in nuce* te bevatten. Misschien dat de lezer van deze aanvullingen benieuwd wordt naar het toneelwerk van deze 'bedeutende Schriftsteller' in het algemeen, en van zijn Seneca-be-werkingen in het bijzonder.[6.10.]



Eindnoten:

1. De monografie van O. Zwierlein met de programmatische titel *Die Rezitationsdramen Senecas* (Meisenheim am Glan 1966) is bepaald niet het laatste woord over deze aangelegenheid.
2. Hieraan is gewijd E. Lefèvre Ed., *Der Einfluss Senecas auf das Europäische Drama*, Darmstadt 1978 (= *SE* '78).
3. Geciteerd naar E. Lefèvre Ed., *Senecas Tragödien*, Darmstadt 1972, 14 (= *ST* '72).
4. Naar de vertaling van H.J. Polak, 'Seneca Tragicus', De Gids 56, 4 (1892), 64 (van 64-111; 301-334).
5. In de herdruk bezorgd door Harry C. Schnur (New York 1962) is dit citaat te vinden op p. 170.
7. Eliot, *op. cit.*, 68 en 70.
8. Ik ga dan voorbij aan het belangrijke (pro-Seneca) artikel van Otto Regenbogen, 'Schmerz und Tod in den Tragödien Senecas', *Vorträge der Bibliothek Wartburg 7* (1930), 167-218, dat al in 1927 was voltooid, dus zonder dat de auteur Eliot had kunnen lezen; het artikel is het makkelijkst bereikbaar in O. Regenbogen, *Kleine Schriften.* München 1961, 409-462.
9. C.J. Herington, 'Senecan Tragedy', Arion 5 (1966), 422-471; herdrukt in: Niall Rudd Ed., *Essays on Classical Literature selected from Arion*, Cambridge/New York 1972, 170-219.
11. Zie P.J. Enk, 'Roman tragedy', Neophilologus 41 (1957), 291 (van 282-307).
12. Zie G. Wildemeersch, *Hugo Claus of Oedipus in het paradijs.* 's-Gravenhage/Brugge 1973, 18; voor Artaud en Claus nog J. de Decker, *Over Claus' toneel*, Antwerpen 1971, 124 e.V.; Paul Claes, *De mot zit in de mythe: Antieke intertextualiteit in het werk van Hugo Claus*, Diss. Leuven 1981, 190-192.
13. A. Artaud, *Oeuvres Complètes*, III, Paris 1961, 303.
14. In Vrij Nederland van 31 maart 1962.
15. Cf. De Decker, op *cit.* (n. 12), 125.
16. Erik Marijsse, 'Hugo Claus: "Ik hou van Vlaanderen"', in *De Nieuwe Dag* 12 mei 1966; herdrukt in Hugo Claus, *De pen gaat waar het hart niet kan*, samenst. G. de Ley, Amsterdam/Borsbeek 1980, 29 e.v.
17. In Vrij Nederland van 4 okt. 1980.
18. Herington in Rudd, *op. cit.*, 197.
19. P. Claes, *op. cit.*, 192-214. Ten aanzien van de 'mesoteksten' van de *Phaedra* heb ik enkele aanvullingen naar voren gebracht in *Antieke motieven in de moderne Nederlandse letterkunde*, Amsterdam 1982, 89-90.
20. J. Ector, 'Moderne visies op het Oidipoes-thema'. Bijlage bij Kleio 3 (1972), nr. 2.
21. R.A. Eekhout, 'De Thyestes van Seneca in de bewerking van Hugo Claus', Lampas 5 (1972), 241-250.
22. H. van den Bergh, 'Hugo Claus: Toneel als anti-literatuur', in: Kees Fens e.a., *Literair Lustrum 2*, Amsterdam 1973, 115-125.
23. D.M. Schenkeveld, *Van Sophocles tot Claus*, Oratie VU, Amsterdam 1972.
24. Herington wijst op een 'Freudian slip' van Eliot, volgens wie het onderwerp niet door Griekse tragici zou zijn behandeld: 'This is simply untrue. Eight Greek dramatists, including Sophocles, Euripides and Agathon, wrote tragedies entitled *Thyestes;* although all are now lost and the fragments of them, as so often, are scanty, at least the Sophoclean *Second Thyestes* (and

possibly, also, his *Atreus*) almost certainly dealt with the cannibalistic dinner' (in: Rudd, op. *cit.*, 175). Van de Romeinse tragici zijn *Thyestes*-stukken bekend van Ennius, Pacuvius, Accius en Varius.

25. Zie Enk, op. *cit.* (n. 11), 303; Eekhout, op. *cit.* (n. 21), 244.
26. Voor Seneca is gebruikt de teksteditie van Léon Herrmann, ed. Budé, Paris 19673.
27. Ulrich Knoche, 'Seneca's Atreus. Ein Beispiel', in: ST '72, 489 (van 477489).
28. De gebruikte uitgave is Hugo Claus, *Oedipus-Thyestes*, Amsterdam 1975.
29. In: Wim Hazeu en Cor Holst (red.), *40+, Literaire radioportretten*, z.p. 1969 (Boekenweek), 51.
30. Zie hiervoor Schenkeveld, op. *cit.* (n. 23), 8.
31. Zie vooral het artikel van Willy Scheffer, 'Senecas Oedipustragödie, in: ST '72, 402-449.
32. Zie noot 8; in de daar aangehaalde *Kleine Schriften* vindt men het citaat op p. 448.
33. Volgens Schenkeveld, op. *cit.*, 32 heeft Claus gebruik gemaakt van de interpretatie van Karl Harshbarger van Sophocles' *Oedipus Rex* (in: Tulane Drama Review 9 (1963), 120-131).
34. Zie de genoemde studies van Ector en Schenkeveid en vooral Paul Claes, op. *cit.*, 198 e.v.
35. Zie voor deze problematiek mijn *Antieke motieven* (n. 19), 107.
36. Aldus Zwierlein, op. *cit.* (n. 1), 104/5.
37. Voor de gebedsstructuur in antieke teksten zie E. Norden, *Agnostos Theos*, Berlin 1923.
38. Hugo Claus, *Phaedra*: naar Seneca, Amsterdam 1980.
39. Zie Claes, op. *cit.*, 212; Van der Paardt, op. *cit.*, 92. Een sexuele duiding van het stuk werd ook gesuggereerd door het decor bij de premièreuitvoering (Brussel 26 sept. 1980) onder regie van Ton Lutz. Volgens Jef de Roeck (De Standaard van 29 sept. 1980) werden de genodigden geconfronteerd met: 'een witte zuil met aan zijn voet twee bollen die zich verheft tegen een zwarte achtergrond; liggend, aan de rechterkant, nog een zuil, als het ware een afgeknakt stuk van de eerste'.
40. B. Asmuth in: ST '78, 235-275.

6. T.S. Eliot, *Selected Essays*, London 1969^{3} (1932^{1}), 65-105.
10. Herington, in: Rudd Ed. 1972, 207.

Willem van Toorn
Hugo Claus als toneelschrijver

Er wordt veel gepraat over het ontbreken van een theatertraditie in Nederland. De afwezigheid van zo'n traditie zou dan, volgens de aanhangers van deze gedachte, aansprakelijk zijn voor het over het algemeen magere gehalte van het Nederlandstalig toneel. Ook toneelschrijvers zelf verwijzen nogal eens naar het ontbreken van traditie als oorzaak van de problemen die zij ondervinden bij het schrijven voor het theater. Zo zei Willem Jan Otten in een gesprek dat ik met hem had over zijn stuk *Een sneeuw:* ‘Ik heb wel sterk het gevoel in een luchtledig te werken, maar dan vooral wat het schrijven van dialogen betreft, door het ontbreken van een echte toneelschrijftraditie. (...) Er zijn niet zo veel goede moderne toneeldialogen in het Nederlands.’ (VN, 19 febr. 1983). Verderop in het gesprek noemde Otten Herman Heijermans, Judith Herzberg en Hugo Claus als schrijvers van goede, moderne Nederlandse dialogen.

Toen ik het probleeem van de ontbrekende traditie voorlegde aan professor Hunningher (VN, 28 mei 1983), antwoordde hij: ‘Het hangt ervan af wat ze daaronder verstaan. Je kunt natuurlijk weer wijzen op het beruchte Nederlandse binnenhuisje. Maar neem nou andere landen. Wat is theatertraditie? Er is zeker een bloeiend theater in Duitsland en Engeland en Frankrijk. Maar een traditie is ook een herbarium, lijkt mij toe. (...) Toneel is toch zo sterk een internationale kunst, dat je niet alleen naar je eigen geschiedenis hoeft te kijken voor die traditie. (...) Wat is dan een *Nederlandse* traditie? Je hebt die hele traditie ter beschikking.’

Zelf heb ik het gevoel, dat het verwijzen naar de ontbrekende traditie aspecten vertoont van de Selbsthass die ook nogal eens toeslaat als de geschreven Nederlandse literatuur wordt vergeleken met de buitenlandse. Dié literatuur zou dan minder interessant zijn, ‘klein’, ‘binnenhuisjesachtig’, navelstaarderig enz. Ik denk dat hij typisch Nederlands is (voor zover hij kwaliteit heeft) en dat dat niets is om je voor te schamen. En om die schaamte gaat het nu juist. Geheel lezend Nederland heeft al maanden de mond vol van Eco's *De naam van de roos*, ongetwijfeld een fascinerend en briljant bedacht boek, maar in mijn ogen nu niet een zo fantastisch *geschreven* boek (ik vind de karakters nogal vlak, de gebeurtenissen, hoe intrigerend en geleerd beschreven ook, vaak nogal overladen met opgelegde betekenissen) - maar ik hoor maar een klein deel van datzelfde lezende Nederland uitroepen dat *Het verdriet van België* van Hugo Claus een meesterwerk is. We hebben in Nederland wel degelijk een traditie. Namelijk de traditie van de overtuiging dat iets als het Nederlands is *daardoor* minder is dan wat het buitenland voortbrengt. Sint Petersburg is interessanter dan Groningen, Florence interessanter dan Gent. Die traditie gaat zelfs zo ver, dat Nederlandse geleerden hun uiterste best hebben gedaan om aan te tonen dat prachtige Nederlandse werken wel een buitenlands voorbeeld moesten hebben gehad, want zo iets moois in het Nederlands, dat kon niet: Van Veldeke was ‘eigenlijk’ een Duitser, Van den vos Reynaerde had een Frans voorbeeld (jawel, maar dat Franse voorbeeld had ook weer een voorbeeld, en de Nederlandse Reinaert is wel het rijkste vossenverhaal van allemaal), Elckerlyc zou wel uit het Engels komen, enzovoort.

Iets dergelijks is naar mijn mening aan de hand met de Nederlandse visie op Nederlands toneel. Toen ik eens op een buitengewoon droevige discussie over toneelschrijven in Nederland, waarbij van verschillende kanten werd betoogd dat het Nederlandse toneel niks voorstelde, en dat niemand er in het buitenland ooit van had gehoord, opmerkte dat Hauser Orkater in Londen en Parijs volle zalen trok

en lovend werd besproken op de voorpagina van Le Monde, was de reactie: ‘Ja, Hauser Orkater. Maar dat is iets heel anders.’ Als iets goed is, is het óf geen toneel, óf niet Nederlands, óf iets heel anders.

Ik denk, dat Hunningher gelijk heeft, en dat het Nederlands toneel kan putten uit de hele Europese Toneeltraditie. En dat er indrukwekkend toneel geschreven kan worden als iemand met talent en zonder schaamte voor het materiaal uit zijn eigen ervaring in die traditie aan het werk gaat en ervan gebruikt wat hem uitkomt. Hugo Claus is daarvan het beste voorbeeld.

Mama, kijk, zonder handen! 1954.

Toen in 1950 Claus' *De Metsiers* verscheen, had nog bijna niemand Faulkner gelezen, dus pas jaren later begon deze en gene op te merken, dat Claus' romandebuut wat thema en verteltechniek betreft wel heel verwant was aan Faulkners *The Sound and the Fury.* Het betrekkelijke van zulke beïnvloedingskwesties blijkt uit het feit dat de New York Times Claus ‘an authentic find’ noemde (en daar hadden ze vast Faulkner wel gelezen), en dat de *Nouvelles Littéraires* schreef, dat *De Metsiers* een boek was ‘qui ne ressemble à aucun autre’. Wat Claus had ontleend was een techniek, misschien iets van een toon, maar zijn materiaal en de woede waarmee dat materiaal in zijn eigen boek was geordend, waren authentiek. (Hoezeer Claus zich zelf van de beïnvloeding bewust is, moge blijken uit de passage in *Het verdriet van België* waarin de uitgever die het eerste werk van de jeugdige Louis Seynaeve zal publiceren, tegen hem zegt: ‘Leest ge Engels? Dat dacht ik al.’ En: ‘Want er verschijnt zovéél, beste, zovéél! En vooral, voor de troepen, nietwaar? Die Signets, Zephyrs, Penguins, Coronets. Het zou gemakkelijk zijn om een passage, wat? om een héél boek te plunderen.’) Wat Claus toevoegde, en wat zo'n hele kwestie van originaliteit of niet prompt oninteressant maakt, zijn zijn eigen gefascineerdheid door de Vlaamse wereld waarin hij opgroeide en zijn fantastisch talent voor dialogen, zijn niet aflatende nieuwsgierigheid naar de krachten in de verhouding tussen mannen en vrouwen, naar de maatschappelijke en psychologische factoren die mensen tot machteloos-

heid doemen in hun streven naar bevrijding, verlossing, schoonheid.

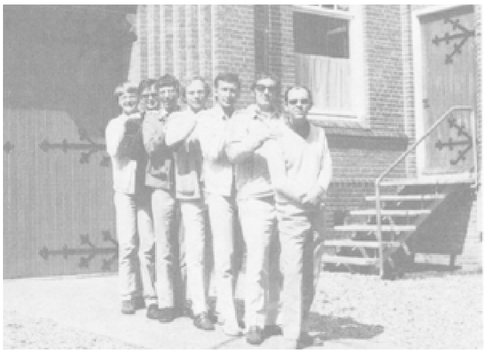
Voor Claus' toneelwerk geldt hetzelfde als voor zijn proza en poëzie: het is betrekkelijk gemakkelijk de invloeden aan te wijzen die hij heeft ondergaan - maar je zou ook met Hunningher kunnen zeggen: de grote traditie waaruit hij heeft geput. Claus heeft omstreeks dertig stukken, vertalingen en bewerkingen op zijn naam, waarin een veelheid van stijlen en invloeden te zien is, van romantisch tot experimenteel, maar die met elkaar verbonden zijn door de kracht van zijn taal en de bezetenheid van zijn centrale thema's. Paul Claes wijst in zijn beschouwing over Claus als toneelschrijver (Kritisch Literatuur Lexicon 2, 1982) op het feit dat Claus in het begin van zijn schrijversloopbaan al goed op de hoogte was van het werk van Artaud en Beckett, dat hier toen nauwelijks bekend was. ‘Hun impact vindt men in de eenakters De *getuigen, (M)oratorium* en *In een haven.* Van het zuivere experiment heeft Claus zich al vlug afgewend, zonder echter bij één succesformule te blijven zweren.’ Claes geeft verder parallellen aan tussen stukken van Claus en binnen- en buitenlandse modellen: ‘Zo herinnert *Een bruid in de morgen* aan Anouilh en Tennessee Williams, *Het lied van de moordenaar* aan Büchner; *Suiker* hanteert de procédés van het naturalistisch melodrama, *Mama, kijk, zonder handen!* die van het absurdistisch toneel; De *dans van de reiger* heeft een Strindbergiaanse inslag; *Thyestes* exploreert Artauds theater van de wreedheid’, enz. Ik blijf ook wat Claus' toneel betreft veel belang hechten aan de invloed van de Amerikaanse literatuur en vooral die van Faulkner: het incestthema uit *The Sound and the Fury* dat bij Claus een centrale rol speelt in *Een bruid in de morgen* en *Vrijdag*, maar ook de kracht van de dialogen en de atmosfeer in *Requiem for a Nun* (als *Signet-boek* verschenen in 1950). Bij Claus zijn het, evenals bij Faulkner, bijna altijd de vrouwen die in hun verlangen naar vervulling van het leven, verscheurd raken door de onmogelijke keus die de wereld van de mannen haar oplegt: de rol spelen van hoer of heilige, en liefst beide tegelijk.

Claes ziet in zijn beschouwing over het toneelwerk van Hugo Claus het Oedipusthema als centraal gegeven; dat lijkt me zeer aantoonbaar, maar ik vind zo'n aanduiding ook iets verschralends en eenzijdig-psychologisch hebben. Fascinerender vind ik, dat dezelfde maatschappelijke krachten die het vrouwen bijna onmogelijk maken een andere rol te spelen dan de boven al aangeduide, hoer of heilige (moeder, zuster, of zoals bij Faulkner de seksloos geworden, door het leven gelouterde grootmoeder) - het mannen onmogelijk maakt op een menselijke manier te reageren op hun geobsedeerdheid door het vrouwelijke. De bewondering die de drie arbeiders (de oude en de jonge Moene en Pruusch) in De *getuigen* voelen voor de schoonheid van Lorna (de vriendin van hun directeur, die zij in het donker voor haar huis beloeren) uit zich zowel in primitieve lofzangen op haar volmaaktheid als in pogingen haar verbaal te vernederen:

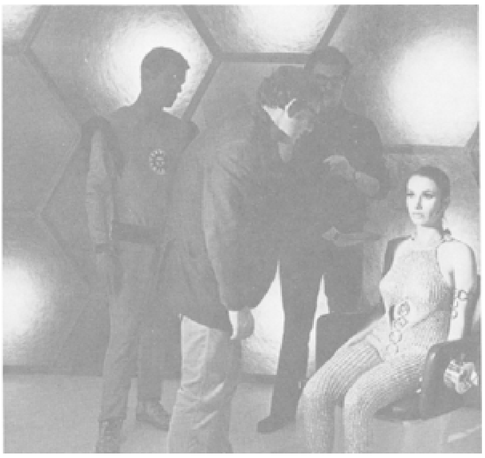
De *oude:* Zij is de mooiste vrouw van de stad.
De *jonge:* Haar haar is zilver en goud tezelvertijd.
De *oude:* Het is geverfd.
De *jonge:* Het is mooi.
...
Pruusch: Zij is de grootste hoer van de stad.

En in *Een bruid in de morgen* zegt Andrea tegen haar broer Thomas, voordat hij haar verlaat om met Hilda te trouwen: ‘Ik hou van je omdat je zacht bent. Omdat je geen man bent, zoals die anderen met hun spieren en hun bulten op hun lichaam en met hun dikke, hatelijke koppen die mij bedreigen.’ De onmogelijkheid van een

wereld waarin het mannelijke en het vrouwelijke in evenwicht zijn in plaats van elkaar te vernietigen lijkt mij de bron van Claus' woede.



Het collectief van Reconstructie, *1968; foto J.H. Rutgers*



Hugo Claus als regisseur van 'Speelmeisje'. Foto: Ralf Boumans.

Een van de belangrijkste aspecten van het werk van Hugo Claus, en misschien wel zijn grootste bijdrage aan de Nederlandse toneelschrijfkunst, vind ik zijn dialogen. Van Claus' vroegste werk af heeft hij getoond een bijna onfeilbaar oor te bezitten voor hoe mensen praten. De gesprekken van moeder en tantes, van vader en grootvader met mannen in het café, van kinderen onder elkaar, zijn in *Het verdriet van België* niet alleen de motor van de hele roman, ze bevatten een haast onvoorstelbare hoeveelheid *informatie* over de tijd, de mentaliteit van de sprekers, hun vooroordelen, hun angsten, hun hoop, hun kennis. Voor toneeldialogen geldt nog sterker, dat zij mensen aanwezig moeten kunnen maken én de handeling moeten dragen. Een toneeldialoog moet de indruk wekken 'normale' taal te zijn, maar is dat niet. Hij moet in zijn beste vorm een groot aantal lagen hebben, waarin de toeschouwer informatie ontvangt over het karakter en de motieven van de spelers, over de manier waarop zij op elkaar reageren; hij moet het netwerk aangeven waarbinnen hun handelingen begrijpelijk worden, zonder die handelingen helemaal te verklaren; hij moet daarbij in de meeste gevallen ook nog gewoon het 'verhaal' van het stuk vertellen. Bij dat alles mag hij dan ook nog niet gekunsteld worden, behalve als dat een effect is dat de schrijver nastreeft. Als er redenen tot ongerustheid over de Nederlandse toneeltraditie bestaan, moeten die naar mijn mening worden gezocht in het onvermogen van veel Nederlandse schrijvers om 'gewone' taal al die ladingen mee te geven. In Nederland is een zekere deftigheid in de literatuur altijd hoger aangeslagen dan het schijnbaar gewone: Elsschot en Nescio zijn voorbeelden van schrijvers die lang betrekkelijk onbekend bleven omdat hun werk zo gewoon, zo Nederlands was. Van veel Nederlandse schrijvers is het toneelwerk zo tenenkrommend, omdat ze lijken te denken dat toneelspelers voortdurend belangrijke, betekenisvolle, deftige dingen op de planken moeten

zeggen. (Dat veel toneelspelers dat ook denken, versterkt het tenenkrommende effect daarbij nog eens.) Dat de dialogen bij Claus niet lijden aan deze bloedarmoede van de houterigheid kan niet alleen een gevolg zijn van wat je een natuurtalent zou kunnen noemen, maar moet ook voort-

komen uit een grote kennis van de mogelijkheden van het theater en een intense belangstelling voor de manier waarop taal betekenissen overbrengt. In dit verband zijn de vertalingen die Claus maakte van de toneelschrijvers die hem ook beïnvloedden buitengewoon boeiend. In Büchners *Dantons Tod* verwijt, in een straatscène, de burger Simon zijn vrouw dat zij van haar dochter een hoer heeft gemaakt; ten overstaan van enige burgers die zich met de ruzie bemoeien zegt de vrouw tegen haar echtgenoot:

'Du Judas! Hättest du nur ein Paar Hosen hinaufzuziehen, wenn die jungen Herren die Hosen nicht bei ihr hinunter-liessen?'

In de vertaling van Claus wordt dat: 'Jij, Judas! Zou je een broek aan je kont hebben als de jonge heren de hunne niet af en toe bij haar lieten zakken?'

De vertaling is enerzijds grover, meer taal van de straat dan bij Büchner, aan de andere kant lijkt Claus met zijn 'af en toe' de afwezige dochter net iets minder hoerig te willen maken dan ze in het oorspronkelijke werk is. In een andere scène van het stuk vertelt Marion Danton over haar jeugd en haar gevoelens voor een jongeman met wie ze eigenlijk keurig in de salon moest converseren. Ze zagen, zegt ze, op een bepaald moment niet in waarom ze niet even goed tussen twee lakens samen zouden liggen als op twee stoelen zitten. 'Ich fand dabei mehr vergnügen als bei seiner Unterhaltung und sah nicht ab, warum man mir das Geringere gewähren und das Grössere entziehen wollte. (...) Aber ich wurde wie ein Meer, was alles verschlang und sich tiefer und tiefer wühlte. Es war für mich nur ein Gegensatz da, alle Männer verschmolzen in *einem Leib.*' Bij Claus werd dit:

> Ik vond dat veel genoeglijker dan naar zijn conversatie te luisteren en ik begreep niet waarom men mij het vervelendste toeliet en het prettigste verbood. (...) Maar ik werd als een zee, die alles verslond en zich dieper en dieper omwoelde. Er gold voor mij maar één bekommernis meer: alle mannen te versmelten in één lijf.

Deze vertaling is zo mogelijk nog vrijer dan de vorige en op een paar punten zelfs slordig: het 'kleinere' en het 'grotere' worden het 'vervelendste' en het 'prettigste', de 'tegenstelling' van alle mannen die samen toch één lijf lijken te hebben wordt de 'bekommernis' om alle mannen tot één lijf te versmelten - maar de ingreep die Claus pleegt is wel een typische Claus-ingreep, in de richting van het 'gewone', menselijke, niet-ab-stracte. Je vermoedt, dat het voor Claus belangrijker was bij de vertaling hoe *zijn* mensen zouden praten, dan hoe de figuren bij Büchner praatten.

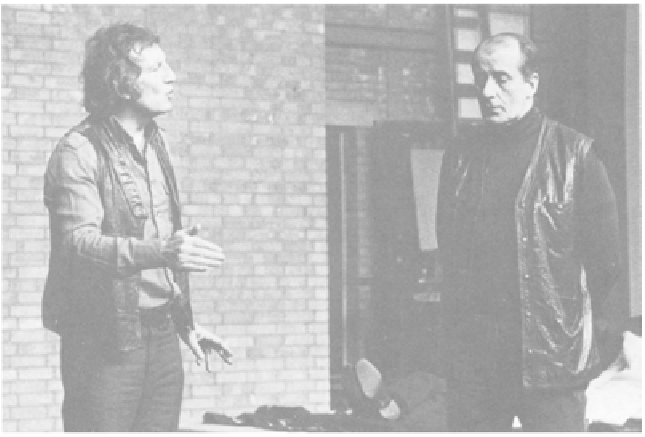
De dialogen van Claus, waarin hij het aandurft alle heimwee naar een minder verpeste wereld in de mond te leggen van simpele, onontwikkelde mensen, in een taal die in werkelijkheid misschien nooit de taal van die mensen zou zijn, maar die dat op het toneel wel wordt, waardoor hij doet wat alleen grote schrijvers kunnen, het onuitgesprokene van hun tijd woorden geven - die dialogen zouden misschien maar eens aandachtig bestudeerd moeten worden door iedereen die in Nederland voor het theater wil schrijven. De zinnetjes die Malou en Kilo tegen elkaar zeggen in *Suiker*, bijvoorbeeld:

> *Malou*:... Omdat ik zin heb om naar Parijs te gaan. Met jou.
> Met de trein. Overmorgen.
> *Kilo:* Naar Parijs?
> *Malou:* Ik ben er nog nooit geweest.
> *Kilo:* Ik ook niet. Maar daar hebben wij toch geen geld voor.

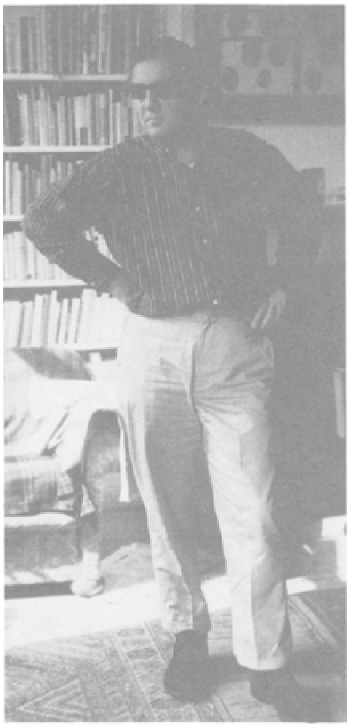
Malou: Als wij ons geld samenleggen wel. Wij zouden kunnen blijven zolang wij willen, Kilo. Parijs is het mooiste op de wereld, ik heb het gezien in de cinema. Overal witte kerken en enorme parken en kastelen waar de koningen in woonden, en wel honderden cinema's. En winkels, in elke straat honderd. En cafés. En de Eiffeltoren, Kilo, die wil je toch zien?
Kilo: Ik heb hem al gezien. In het klein en in brons. Ze verkopen ze in Gent, om op je schoorsteen te zetten. Maar ik zou hem wel eens echt willen zien.

Voor een overzicht van het toneelwerk van Hugo Claus verwijs ik naar het genoemde artikel van Paul Claes in Kritisch Lexicon van de Nederlandstalige Literatuur.

Met Simon Vinkenoog in Parijs, 1952; foto Ed van der Elsken



Met Guus Hermus (De Vossejacht), *1972*



Gent, 1962; foto Gerald Dauphin

Hugo Claus. Foto: Gerald Dauphin

Rob Schouten
De naaktloper en zijn hemd
Over de poëzie van Hugo Claus

I

In 1965 vroeg H.U. Jessurun d'Oliveira aan Hugo Claus 'Een volmaakt werk zou u niet per se willen afleveren?' Claus antwoordde daarop 'Ik zou het niet kunnen, daarom zie ik dat ik tot het soort behoor dat hoopt dat in de grote massa dingen lukken'.[1.] Ongetwijfeld is het dichtwerk van Claus het meest uitgebreide bewijs van de waarheid van deze opmerking. In zijn zeer aanzienlijke produktie, die vanaf 1948 tot nu meer dan twintig afzonderlijke titels omvat en waarin bijvoorbeeld zijn laatste *Almanak* al even veel gedichten als een schrikkeljaar dagen telt, is er veel dat de lezer weer kan vergeten, zo veel dat je moet besluiten Claus een zeer wisselvallig dichter te noemen; maar in die grote hoop is er ook altijd nog een aanzienlijk gedeelte dat tot de belangrijkste Nederlandstalige poëzie van na '45 behoort: een dikke bloemlezing uit zijn werk zou het mooiste zijn wat Claus ons op het gebied van de dichtkunst zou kunnen schenken.

Claus' poëzie staat in twee omvangrijke schaduwen, die van zijn eigen proza- en toneelproduktie en die van de Vijftigers, met name het werk van Lucebert, want daar heeft zij zeer veel van weg, meer dan welke andere Vijftigerspoëzie ook.

Luceberts grootheid is onder meer gelegen in het feit dat hij een voor Nederland uniek oeuvre heeft geschapen; zuivere navolgers heeft hij nauwelijks gehad en daarin onderscheidt hij zich binnen de groep Vijftigers van andere kopstukken als Gerrit Kouwenaar en Remco Campert, die in zekere zin echt school hebben gemaakt en door enige generaties zijn nagevolgd. Ik denk dat het taalfilosofische respectievelijk realistische karakter van het werk van deze laatste twee meer aansluit bij de befaamde Nederlandse nuchterheid en dat het irrationele, primitivistische, soms dronken uiterlijk en innerlijk van Luceberts poëzie veel lezers en dichters uiteindelijk vreemd en exotisch voorkomt, on-Nederlands. Lucebert heeft daar baat bij gehad, hij is tot nu toe de grootste in Nederland gebleven, juist omdat zijn poëzie niet verwaterd is door het werk van veel epigonen en navolgers.

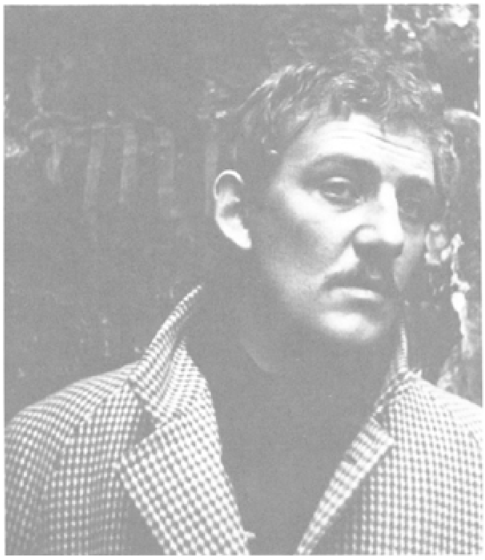
Het zou veel te ver gaan om Claus als dichter een van die weinige Lucebert-epigonen te noemen. Toch heeft zijn werk enigszins onder dat van Lucebert te lijden. Het is op een navenante manier irrationeel, extatisch en dionysisch, het is ook typisch Vlaams, een omschrijving die ik in een onvoorzichtige bui ook wel voor het werk van Lucebertzou durven gebruiken. Voor Lucebert, de Nederlander, is dat opvallender dan voor Claus, de Vlaming. Claus past in eigen land in de traditie van bijvoorbeeld Van de Woestijne en Van Ostayen, Lucebert in Nederland niet in die van Roland Holst en Marsman. Op een moeilijk uitlegbare manier heeft Claus' poëzie daardoor een veel duidelijker stempel dan die van Lucebert, het is, om het maar eens grof te zeggen, minder origineel en onverwacht, terwijl Lucebert de grote vernieuwer is.

Lijkt het poëtisch oeuvre van Claus nu echt op dat van Lucebert? In veel opzichten wel, maar er zijn accentverschillen. Heel in het algemeen is dat van Claus donkerder, aardser en agressiever. Lucebert is toch meer een soort lichtgod, een af steker van vuurwerk. '"Licht" bijvoorbeeld is een woord van Lucebert en van Andreus. Dat is mij totaal vreemd. Ik weet wel wat licht is, maar ik zou dat nooit zo veelvuldig kunnen gebruiken' zegt Claus in eerdergenoemd interview.[2.] En in 'Het graf van Pernath' lijkt hij achter het masker van zijn vriend en bentgenoot Hughes Pernath hetzelfde

nog eens te herhalen: ‘Klerken zullen het einde van je consulaat/vergelijken met de dood van een andere dichter./Je hield niet van hem. Het licht van And reus was je te licht,/en hij was geloviger dan zijn wanhoop’. Wat hier voor de verhouding Pernath-Andreus geldt, gaat in zekere zin ook op voor die tussen Claus en Lucebert.

Om nog even verder te gaan met de typering van de dichter Claus. Hij is impulsief, onfilosofisch, onklassiek, het werk komt meer uit het hart dan uit het hoofd, in zekere zin is het nooit af. Tegen Willem Roggeman zei Claus: ‘Gedichten leiden voor mij een soort eigen leven, en na twee of drie jaar acht ik het noodzakelijk om er iets aan te veranderen. (...) Dan herlees ik het geheel nog een keer en bots op onaanvaardbare dingen, dan verander ik het.’[3.]

Dat is bijvoorbeeld gebeurd in De *Oostakkerse gedichten* uit 1955. Een eerdere versie daarvan verscheen onder de titel ‘Nota's voor een Oostakkerse cantate’ in 1953 in het tijdschrift Tijd en Mens, waarvan Claus zelf redacteur was. Zo veranderde hij de regel ‘de god die zijn knapen verstikte en zwammen,/Botte messenrong, wolfskeel, grintgezang’ (uit ‘Marsua’) in ‘De god die zijn knapen verstikte en zwammen,/Botte messen zong, wolfskeel, grintgezang’. De slotregel van dat zelfde gedicht werd van ‘In mijn kelders is de delfstof der dodende kennis aangebroken’ ‘In mijn kelders is de delfstof der kennis aangebroken. In ‘De regenkoning’ werd ‘In alle daken spleet een tepeloog’ tot ‘In alle daken spleet een oog’.



In St. Germain-des-Prés, 1952; foto Ed van der Elsken

Iets in deze varianten duidt op toeval en willekeur. Je krijgt het gevoel dat de dichter soms maar wat heeft opgeschreven en het er later met hetzelfde gemak ook weer uit dondert. Typerend is ook het volgende verhaal. Onder het pseudoniem Thea Streiner stuurde Claus het automatische gedicht ‘Scola Nostra’ naar de redactie van het tijdschrift Podium. Hijzelf beschouwde het als puur maniërisme, een soort pastiche op de pseudo-experimentele literatuur, maar de redactie van Podium stapte met open ogen in de mystificatie, vond het een schitterend gedicht en plaatste het direct. ‘En het is pas na jaren dat ik bij het opruimen van allerlei papieren die bundel terugvond. En tot mijn verbazing was dat aanzienlijk beter dan ik dacht. En daar heeft de mystificatie met mij een loopje genomen, want ik vertelde veel - althans voor mijn gevoel - interes-

santere dingen dan ik gemeend had' vertelt Claus aan Roggeman.[4.]

Binnen de praktijk van de Vijftigers zijn dit niet zulke opzienbarende bekentenissen maar je kunt je voorstellen dat heel wat kritici het vonden getuigen van een wel wat erg losse, onbezonken, onserieuze poëzie-opvatting (zoals H.A. Gomperts die naar aanleiding van de regel 'Veel lachen als rook omgeeft de krachtige zwemmer/die tussen de dakens spartelt' uit de *amsterdamse school* van Lucebert, opperde dat de dichter een zetfout van 'lakens', die hem niet onwelkom was, maar had laten staan, wat dan tenminste nog beter was dan wanneer hij het woord 'dakens' zelf had bedacht 'want de gedachte dat iemand opzettelijk zulke infantiele prutserijtjes heeft zitten construeren is onplezierig).[5.] Hoe het ook zij, de dichter Claus gaf het met zijn hier aan het begin geciteerde uitspraak zelf al aan, zijn poëzie is van ongelijke waarde en lang niet alles was er in zijn bundels staat is zo dwingend als het er misschien uitziet. Hoogtepunten in zijn oeuvre vind ik *Tancredo Infrasonic* uit 1952, *De Oostakkerse gedichten* uit 1955 en *Heer Everzwijn* 1970. Daar staat veel schoons in; het overige werk kan mij minder bekoren. Bij het typeren van Claus' poëzie zal ik de bundels van mijn voorkeur voortrekken. Je moet een dichter niet met zijn zwakkere prestaties op laten draven als je beter weet.

II

Ik noemde Claus' poëzie onder meer dionysisch en irrationeel. Dat is natuurlijk een veel te globale karakteristiek maar ze zet ons wel op het juiste spoor. In De *Oostakkerse gedichten* staat het gedicht 'Marsua',[6.] dat de mythologische strijd tussen de satyr Marsyas en de lichtgod Apollo tot onderwerp heeft. Op zichzelf is de keuze voor zo'n klassiek onderwerp opvallend (in zijn poëzie maakt Claus weinig gebruik van de klassieken, heel anders dan in zijn toneelwerk): het is eerder iets voor de helder-apollinische dan voor de extatisch-dionysische dichter. Maar Claus' gedicht over Marsyas is op zichzelf naar vorm en inhoud weinig klassiek maar veeleer ongebonden. Zo wordt in de controverse tussen het onderwerp en de uitwerking ervan al iets van de strijd verbeeld tussen het apollinische en het dionysische, waarover het gedicht zelf ook nog eens *gaat.* 'De koorts van mijn lied, de landwijn van mijn stem/lieten hem deinzend achter, Wolfskeel Apollo' luiden de eerste regels die je zou kunnen interpreteren als: De god van de klassieke orde schrikt terug voor de roes, het dronken lied.

In het vervolg van het gedicht wordt dan beschreven hoe Marsyas overwonnen en gevild wordt en hoe zijn stem ten slotte nauwelijks meer doordringt. Het extatische, ongebondene wordt aldus geknecht, de aardse zanger overwonnen. De laatste regel geeft aan hoe Claus over deze overwinning denkt: 'In mijn kelders is de delfstof der kennis aangebroken'. Onthullender is de eerdere versie met 'dodende kennis': de victorie van de ratio betekent de dood voor de zanger. Daaruit spreekt een poëzie-opvatting die ten grondslag ligt aan heel de poëzie van Claus, het irrationele is de wortel van de poëzie; de kennis, het heldere denken, doodt haar.

De wijze waarop Claus deze oeroude mythe over de dichtkunst heeft vormgegeven is tegelijk zijn antwoord: driftig, onbeheerst, vol verzet, in opstandige, onbedachtzame taal: 'Zie mij, gebonden aan de touwen van een geluidloos ruim,/ Geveld en gelijmd aan een koperen geur,/Gepunt,/Gericht,/ Gepind als een vlinder/In een vlam van honger, in een moeras van pijn'.

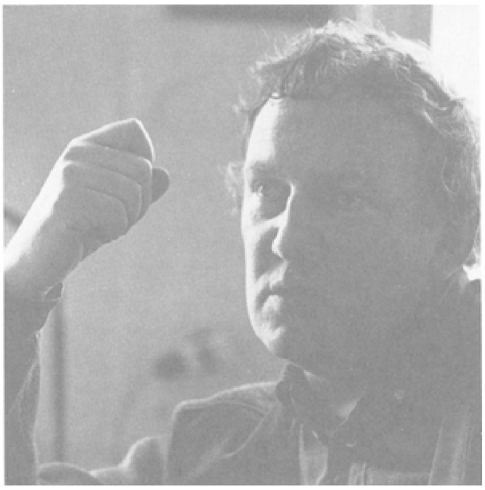
Het gevoel door een of andere instantie beklemd te worden, in z'n vrijheid beknot, is een constante in de poëzie van Claus. Hij is een poëtische naaktloper die het gevoel heeft daarvoor bekeurd te worden: 'De dag zit in zijn kooi,/En ik zit in mijn

hemd' heet het in een vroeg gedicht (*G1-49*). 'Men telt er één voor één/treden de dagen in de kooi' (*G1-116*). Elders noemt hij zich een 'veranderd dier' dat 'kent zijn kennel' en 'de tralies van de wereld' (*G1-135*) en in het sleutelgedicht 'Het klemwoord: huis' schrijft hij: 'Het klemwoord; huis of schelp/verraadt de zoon van Los (de zoon van los, wolvin en leeuw)' (*G1-153*). In *Het teken van de hamster* ten slotte heeft hij het over 'dit land in de klem van het verleden' (*G1-310*). Het zijn allemaal beelden voor dezelfde gedachte: het dierlijke, instinctieve van de mens zit in de klem van tijd en maatschappij, de dichter is vastgepind aan de boom.

Vandaar ook dat Claus, tegen de geest van deze beschaafde tijd in, de primitieve oerdriften van de mens bezingt en, vooral in *De Oostakkers gedichten* diens dierlijke afkomst. Vandaar dat hij zich keert tegen gezag en traditie, tegen de dictatuur van de klerken en de machthebbers die hij in *Tancredo Infrasonic* met een 'Witte spion/Havenbediende' *(G1-102)* vergelijkt en in *Heer Everzwijn* toevoegt: 'Terecht ben je alleen verstaanbaar,/knecht, in fragmenten,/scharrelend in koffiedik' *(G2-27).*

Niet de welgevormde taal van de kennis en de wetenschap, machthebbers van onze tijd, levert poëzie op, maar de onbeheerste kreet van kind en dier. Als de termen 'romantisch' en 'klassiek' nog tellen dan spreekt Claus zich ondubbelzinnig uit voor een romantische opvatting van de poëzie, als een kunstvorm die uit is op vrijheid omdat hij voelt die niet te bezitten. Het poëticale gedicht 'De zanger' (*G1-129*) gaat geheel over die gekooide vrijheid:

> Vrij is de zanger niet
> Maar vlug en schamper en toppen scherend als een baard.
>
> Vrij is hij niet want zijn doorboord geklater
> En zijn sprekend wormhout hangen in zijn mond, huig en tong.
> De zanger is zijn lied.
> Losgelaten in zijn huid, dit huis,
> Groet hij koekoek nog vinkenvanger.
>
> Noch de schuwe spieders in het laagland.



Gent, 1964; foto Gerald Dauphin

De dichter vliegt wel als een vogel maar scheert tegelijkertijd over de aarde die hij niet volledig kan ontstijgen, hij zit in de tang van zijn omgeving. De enige oplossing voor zijn gebonden positie is er geen acht op te slaan. De koekoek, de vinkenvanger en de schuwe spieders in het laagland zijn vertegenwoordigers van degenen die zijn vrijheid het meest bedreigen, zij die hem de poëzie ontstelen, de zangvogel in een kooitje doen of de gevaarlijksten, die vol eerbied naar je vlucht kijken en met wie je geneigd bent minzaam om te gaan, tot ze je opeens in hun net vangen. Het

woord ‘spieders’ kenmerkt hen, ze zijn de achterbakse filisters die de poëzie de angel uittrekken. Geen aandacht aan schenken, niet groeten, dat is Claus' devies, alleen zó kun je optimale vrijheid verwerven.

Geheel in deze vrijheidslievende, min of meer anarchistische levens- en poëziepraktijk past het verzet tegen de vaderfiguur, die de belichaming is van alles wat naar traditie en tijdgebondenheid riekt. Juist de vaderfiguur is zo'n bedreiging

omdat de dichter in hem iets van zichzelf herkent. Hij moet zijn drang om naar het vaderhuis terug te keren uit alle macht bestrijden en een verloren zoon blijven om zijn onafhankelijk bestaan te garanderen. In ‘Het lied van de molenaar’ schrijft Claus (*G1-88*):

> Maar wie vergiffenis vraagt aan zijn vader
> Zal ik haten als de ouden van dagen
> Als de kinderen die rond de biddende bedelaar Vlinderen en
> Zich schaamtelijk herkennen in zijn blik
> En naar hun warme woning rennen
> Met woorden van medelijden in hun mond.
> Neen, de Vader zult gij niet erkennen.

Met een zekere agressieve wellust beschrijft hij dan ook in ‘De dood van zijn voorvader’ uit *Heer Everzwijn* (*G2-29/31*) het verval en de dood van de vader. De slotregel van dit gedicht is veelzeggend: ‘Voorvaderen vele - en alle onterfd’. Niet de vader moet de kans krijgen zijn zoon te onterven, wat een macht over de zoon zou betekenen, maar omgekeerd, de zoon moet zijn vader onterven, zijn vader mag niets aan hem te danken hebben. Duidelijk is hier sprake van een Oedipuscomplex en Claus mag het belang daarvan dan wel relativeren als hij zegt: ‘Natuurlijk heb ik zo'n complex, maar ik heb er nog driehonderd meer, hoop ik, want anders heb ik geen materie meer’[7], de frequentie en de heftigheid waarmee de strijd tussen vader en zoon telkens weer oplaait in zijn werk, geeft aan dat het om meer dan een toevallig motief gaat.

Het felst komt Claus' vaderhaat tot uitdrukking in zijn verzet tegen een goddelijke vader. De verandering in ‘Het lied van de molenaar’ van de vader zonder hoofdletter in de Vader met hoofdletter geeft al aan dat met de vader ook de christelijke god, waarmee Claus is opgevoed, wordt bedoeld.

Talrijk zijn de anti-christelijke gedichten in Claus oeuvre. Aanvankelijk sputtert hij slechts wat bedeesd als hij het heeft over ‘de ekster op zondag’, waarmee kennelijk een priester wordt bedoeld. Later verwijt hij ondubbelzinniger God zijn despotisme in het verknipte gebed van de Westvlaamse boeren: ‘Dat God ons vergeve voor/Wat hij ons heeft aangedaan.’ (*G1-112*) En in ‘De ziekte van Van der Goes’ stelt hij Christus voor die ‘om zijn vader schreeuwt/die hoger in het paneel/de veelcellige dieren, zijn kinderen,/glimlachend uitroeit met zijn zegen’ (*G2-17*), Ten slotte bereikt Claus een blasfemistisch hoogtepunt in *De Wangebeden* uit 1978 waarin hij als een moderne beeldenstormer op de wijs van de katholieke mis het beeld van God en Christus vertrapt: ‘Heer, jouw verdiensten of die van jouw moeder zal ik tot mijn dood verzieken./Ik trap op jouw relieken,/heiland.’ (*G2-237*).

De tomeloze felheid van dit verzet heeft te maken met de verraderlijkheid van de vader- en Vaderliefde, het is een dictatuur waarvoor men gedwongen wordt liefde op te brengen, het is, in Claus' ogen, de meest fundamentele aantasting van de menselijke vrijheid van keuze.

Ook op politiek terrein trok Claus zo nu en dan ten strijde; hij schreef gedichten als ‘Korea, juni 1951’ en ‘Cuba libre’, waarin hij zich engageert met onderdrukte volken.

Dit alles valt eigenlijk heel bondig samen te vatten: een van de belangrijkste thema's in de poëzie van Claus is het verzet tegen iedere knellende band, die zich als natuurlijk en onontkoombaar voordoet.

Tegenover al deze klemmen, of dat nu het menselijk lichaam, het ouderlijk huis, de tijd, de vaderfiguur, de maatschappij, de godsdienst of enige politieke macht is, propageert Claus een ongebreidelde levensdrift voortvloeiend uit oerinstincten, en

een herziening van de huichelachtige beschaving. Voortdurend benadrukt hij de primitieve, animale binnenkant van de mens die strijdt met zijn geciviliseerde buitenkant. In talloze priapische gedichten verheerlijkt hij de dierlijke sexualiteit en lichamelijkheid. Een veelvoorkomend beeld daarbij is de man te paard, op talig en op beeldend niveau symbool voor de paringsdaad. In ‘Blauwbaard’ schrijft hij ‘Zoals hij op hen te paard/Heeft niemand ooit gepaard’ (*G1-86*).

De vrouw is voor hem een ‘heidens altaar’ waarvoor hij offert. Claus' minnedichten zijn hoogliederen der lichamelijkheid, met vaak een nogal agressieve bijsmaak, vooral in De *Oostakkerse gedichten* waarin de liefde een tot de tanden toe gewapende affaire tussen jagers en roofdieren is.

Claus heeft het bijvoorbeeld over zijn ‘kruisboog van liefde’ en de vrouw ‘spant als een panter,/En ik, die schiet in lemmer en spies’ (*G1-146*).

Opvallend is wel dat Claus zich wel bloemrijk maar zelden direct over het sexuele uitlaat. Hij heeft het over ‘stuifmeel in de stengel’ ‘rubberen holtes’, ‘je natte nest’ etc. Op die manier verbindt hij de menselijke sexualiteit steeds met de vruchtbaarheid van de natuur.

De ‘vrouw’ is in Claus poëzie de tegenpool van de vader, zij vertegenwoordigt de heidense moeder aarde. De vader moet men afzweren, tot de moeder moet men juist ingaan. ‘Ik ben niet, ik ben niet dan in uw aarde’ schrijft Claus in het gedicht ‘De moeder’ (*G1-133*). Ook deze moeder aarde-binding is duidelijk sexueel getint. Iedere geslachtsdaad creëert een nieuwe band met de oergrond: ‘Het moordenaarszaad schiet woedende wortels’ heet het in ‘Een vrouw’ en het lid is daar een ‘Netel in het gras’ (*G1-140*).

Ik constateerde al dat Claus in zijn poëzie opvallend weinig gebruik maakt van beelden en symbolen uit de klassieke mythologie. De Middeleeuwen, met haar dubbelzinnige mengeling van christelijke en heidense mystiek inspireren hem veel vaker. Zo verwijst de naam Tancredo in *Tancredo Infrasonic* naar middeleeuwse vorsten van die naam (en ook natuurlijk naar ‘Credo’); in *Een geverfde ruiter* schreef hij een ‘Visio Tondalus’, een Jeroen Boschachtige weergave van dit bekende middeleeuwse visioenenverhaal; in *Heer Everzwijn* zet Hugo Claus de middeleeuwse hertog Jan III van Brabant en de schilder Hugo van der Goes als maskers op.

De Middeleeuwen vertegenwoordigen iets van waar het bij Claus voortdurend over gaat: de oppositie tussen het christelijke en het heidense, het rationele en het irrationele, de schone schijn en de gruwelijke werkelijkheid, de vader en de moeder, de beschaving en de primitiviteit. Steeds probeert Claus dergelijke contradicties en opposities te verzoenen, zonder ooit tot een bestand te komen.

Er is in zijn werk, als in meer werk van de Vijftigers, duidelijk sprake van een totaliteitsvisie. Door het negatieve en het positieve naast elkaar te zetten probeert de dichter het bipolaire denken te ontzenuwen. Dat geldt niet alleen voor de thematiek van het hele werk zoals hier boven geschetst maar ook op de vierkante centimeter van het gedicht. Het is het een en tegelijk iets anders. In *Heer Everzwijn* verwoordt Claus het aldus: ‘Wij zijn anderen tegen onszelf’.

Het wemelt in deze poëzie van de tegenstellingen die allemaal hetzelfde beogen, namelijk te komen tot wat de criticus Georges Wildemeersch eens omschreef als een ‘ontegensprekelijke wereld, die er is en als zodanig rust in eigen zelfgenoegzaamheid’.[8.] Soms zijn het eenvoudige tegenstellingen in de trant van ‘dorens en rododendrons’ waarin het onaangename en het schone door klankverwantschap aaneengeschakeld wordt. Ingewikkelder wordt het als Claus iemand laat optreden ‘die zweeg en zei’, een onmogelijkheid die alleen in de taal kan worden overbrugd. Een gedicht dat vrijwel geheel bestaat uit elkaar tegensprekende elementen is het volgende (*G1-101*):

De dierenhuiden leven
En mieren kruipen onderhuids

In mijn onmogelijke handen

Moordenaarsverdriet sluipt
In mijn zingende schedel binnen

Een mes in goud
Een huis in Astrakan
Een vrouw die marihuana ademt
Een kleine zachte wrede beul met krijten vingers
Die mijn verwaten geluk kan aderlaten

Ik ben verloren geboren

In dit gedicht bewijst Claus haast maniëristisch hoe de poëzie als niets anders bij machte is tegenstellingen in kort bestek onschadelijk te maken door ze als een soort plussen en minnen tegen elkaar aan te houden.

Het taalgebruik in de poëzie van Claus is duidelijk een Vijftigersprodukt. In een eerder geciteerd gedicht schreef hij dat je alleen verstaanbaar bent in fragmenten en koffiedik. Zo is ook zijn eigen idioom verbrokkeld, incoherent en suggestief. Om de poëzie aan nog een klem, die van het Nederlands te onttrekken, gebruikte hij in de jaren vijftig soms elementen uit andere talen en culturen. In een bepaald gedicht heeft hij het zo over 'nausicaä fröken Julie' (*G1-102*) waarin hij Grieks, plat-Duits en Nederlands mixt. Is er in dit geval nog wel sprake van een navolgbare associatieketen, enkele regels eerder heeft hij een aantal onverklaarbare woorden opgeschreven die louter op hun muzikaliteit schijnen te zijn aangetrokken: 'En paar met molloy met londen met regenmantegna'. Het woord 'molloy' (misschien met vage reminescenties aan de naam Molly) is in geen enkel naslagwerk te vinden; 'regenmantegna' is wel een herleidbaar maar niet een betekenisvol neologisme, een soort regenmantel die onderweg niet goed is geworden en een museum is ingestapt (je zou er wel een mouw aan kunnen passen door bijvoorbeeld regen te associëren met de pijlen in Mantegna's Sint Sebastiaan maar dat lijkt me toch te vergezocht).

Waar de betekenis in sommige woorden afwezig blijft, daar hebben veel andere juist een meervoudige betekenis. Zo betekent de uitdrukking 'o zang der parken' in 'April in Paris' (*G1-117*) ongetwijfeld ook 'zang der Parcen', dus der Schikgodinnen. En bij de uitdrukking 'In de straat van genade (*G1-128*) moet je ongetwijfeld ook aan het christelijke 'de staat der genade' denken. Aldus wordt de ééndimensionaliteit van het naakte woord gewijzigd in een nul- of juist meervoudige dimensionaliteit. Ook dit procédé hangt in de verte samen met het verlangen naar totaliteit dat tegelijk het verlangen naar een nulpunt is: zoveel mogelijk öf niets moet meespelen in de betekenis van de poëzie.

Op iets ruimer vlak zie je diezelfde techniek toegepast in de vele allusies die Claus in zijn gedichten maakt op het werk van anderen. Zo zijn in De *Oostakkerse gedichten* fragmenten uit Vergilius verwerkt, terwijl in *Het teken van de hamster* een rondeel van Charles d'Orléans is opgenomen. Het openingsgedicht van de cyclus *Heer Everzwijn* is doorspekt met citaten uit de kroniek van Van Boendaele. Wie er op verdacht is en er studie van maakt herkent ze wel.

Dit alles draagt het zijne bij tot de *volheid* van Claus' poëzie, die daarmee een doorbreking is van de klassieke regels van helderheid en eenvoud. Het is inderdaad soms koffiedik want, om in datzelfde gedicht 'Tot zijn klerk' te blijven, er is 'Zoveel dat je geen woord kunt spreken, klerk,/of het wordt verdonkeremaand/je woord, een lappendeken.' (*G2-26*). De veel- en volheid van het bestaan maakt het onmogelijk om er ondubbelzinnig verslag van te doen. De toespelingen op andere literaturen, de dubbelzinnigheden en neologismen waren voor de Vijftigers en ook voor Claus evenzovele middelen om tot een totale, niet aan tijd of cultuur of welke klem ook gebonden poëzie te komen.

Hoewel je bij Claus duidelijk van een bepaalde thematiek kunt spreken, compleet met vaste motieven en symbolen, een thematiek die alles bij elkaar beschouwd zeer hecht in elkaar zit en nauwelijks ontwikkeling vertoont, is de plastische en muzikale kant van zijn werk ten slotte misschien toch belangrijker. Een gedicht is bij hem in de eerste plaats een taalbouwsel, de gedachte erin komt alleen via het woord en de syntaxis tot bloei. Het is poëzie die de magische kant van de taal niet schuwt. Claus is een dichter die buitengewoon veel allitereert en gebruik maakt van binnenrijm (vol eindrijm tref je daartegen nauwelijks bij hem aan). Vaak dringt de klank van het vers de betekenis van de woorden naar het tweede plan. In het gedicht 'De zee' bijvoorbeeld tref je een evidente M-alliteratie aan in de regel (haar golven) 'Monsteren de muren aan,/lokken het mos en de mensen, de merries en het zand',

waartegen de beelden op zichzelf wat willekeurig aandoen, niet dat 'aanmonsteren' natuurlijk dat met de zeevaart verband houdt, maar wel het 'mos' en de 'merries' waar, voor het gevoel, even goed iets anders had kunnen staan. Het stafrijm bij Claus doet wel eens wat overdadig aan, zijn klinker- en medeklinkerrijmen binnen een gedicht zijn daarentegen vaak zeer subtiel. Een van de mooiste voorbeelden ervan treft men aan in het volgende korte gedichtje uit *Heer Everzwijn* (*G2-53*):

> IJzel verrast het bos
> En plots krast een lijster.
> Het karkas bijt het mos
> Eros teistert elk gewas.

Dit is bijna een schaamteloze demonstratie van wat je met assonerend en acconsonerend rijm kunt doen, maar het zoetgevooisde muzikale dat daardoor al te makkelijk bereikt had kunnen worden, wordt weer ongedaan gemaakt door de antimetrie van het vers. Zo ontstaat een merkwaardige verhouding tussen soepel en stug die ook in de inhoud lijkt mee te spelen waar 'harde' begrippen, IJzel, Plots, Krassen, Karkas, Bijten en Teisteren tegen zachte worden uitgespeeld: Bos, Lijster, Mos, Eros en Gewas. Alles lijkt hier, op klank, betekenis en metrisch niveau chiastisch.

In het algemeen trouwens vermijdt Claus een al te aangename cadans in zijn gedichten. Van een of ander zichtbaar metrum is zelden sprake. Zijn klankspel dat in principe neigt tot het lyrische vindt in een opzettelijk stotend ritme een typisch a-lyrische tegenpool. Wat dat betreft is Claus een zingende lijster en een krassende kraai ineen, wat zijn poëzie in haar beste momenten een dramatische kracht geeft, die op zichzelf buiten de betekenis der woorden is gelegen maar deze wel toepasselijk begeleidt.

III

Het is bij dit soort poëzie altijd de vraag of de complexe structuur nu teruggaat op bedoelingen van de dichter of op onbegrip van de lezer. En anders, wat voor de dichter zelf een natuurlijke vondst kan zijn, is voor de interpreterende lezer wellicht een getruct procédé. Uit het drietal voorbeelden van Claus poëzie dat ik hier wil bespreken blijkt steeds een uiterst subtiel taal- en beeldgebruik, dat zich eigenlijk niet goed verstaat met de wildeman die Claus in zijn gedichten soms lijkt te zijn. Het kan zijn dat ik met interpretatie van deze fragmenten verder ga dan de oorspronkelijke bedoeling van Claus en dat ik ze bij wijze van spreken helderder lees dan ze geschreven zijn. Niettemin vertegenwoordigen ze voor mij juist de hoogtepunten van zijn poëzie. Achter het willekeurig aandoende gedicht blijkt een netwerk van onvermoede maar bij nadere bestudering navolgbare associaties en verbanden schuil te gaan.

Een aantal kritici, waaronder Kees Fens, beoordeelde de openingsregel van *Heer Everzwijn* als zo'n hoogtepunt. Hij luidt 'Magistraten, soldaten, bevlagde stad, bebloemde galg'. 'Er is hier een binnenrijm, een heel subtiele "chiastische" assonantie en nog anderhalve alliteratie in "bevlagd" en "bebloemd"', concludeerde Fens.

> Alle delen worden naar elkaar getrokken, in het bijzonder 'bevlagde stad' en 'bebloemde galg'. Alles is versierd, en daarmee ook verbloemd; de zaken zijn gemaskerd; alles lijkt meer dan het in zijn ware gedaante is. En daarom is de beginregel zo goed: het gedicht is het proces van ontmaskering, van ontbloeming, van het doorzien van Hugo van der Goes,

van het theater rond de lelijkheid en verschrikkingen, ook in zijn eigen werk.

‘Deze zorgvuldig gemaakte regel kan programmatisch heten voor de hele bundel: die heeft een onthullend, ontmaskerend karakter. De dubbele wereld van de “bebloemde galg” wordt ook uitgesproken in de titel van de bundel, de paradoxale bijnaam “Heer Everzwijn” van Jan III, hertog van Brabant, mens en dier ineen. De ontmaskering begint in een historisch overzicht in het eerste grote gedicht (waarin Jan van Boendale en Hugo Claus samenwerken). In dat vers wordt de geschiedvervalsing tot in onze dagen doorgetrokken: de verbloeming heeft voorvallen en personen tot gezelschapsspel gemaakt. In het grote vers “Tot zijn klerk” wordt het schrijverschap ontmaskerd.’[9.]

Ik sympathiseer met Fens' exegese die de eerste regel zo functioneel ten opzichte van het vervolg maakt en zou er nog iets aan toe willen voegen. Niet alleen worden de maskers van Van der Goes, Jan III van Brabant en hun werelden afgetrokken, maar gaande het gedicht rukt Hugo Claus ook zijn eigen masker af, naar het einde van de bundel toe blijkt achter de historische figuren steeds meer Claus zelf schuil te gaan. Van ‘Gestaltepoëzie’, zoals Fens dat noemt wordt *Heer Everzwijn*

langzamerhand Claus' persoonlijke, niet meer via anderen sprekende stem. Ook dat is een ontmaskering.

Subtiliteit, zoals Fens die aan genoemde regel toeschrijft, kom je wel vaker in het werk van Claus tegen. Ik noemde al het klankgedichtje 'IJzel verrast het bos'. Een ander voorbeeld van een formele versterking van de inhoud treft men aan in het gedicht 'Tijdens een feest' uit de bundel *Tancredo Infrasonic (G1-114).* Tot de genodigden van dit feest behoren 'Mozart, Mahomet en Ezra', vertegenwoordigers van de westelijke, de mohammedaanse en de joodse cultuur (persoonlijk geloof ik dat met Ezra Ezra Pound is bedoeld, de Amerikaanse dichter in wiens werk zeer diverse invloeden, oosterse en westerse samengaan, maar voor mijn uitleg doet dat er niet veel toe). Men kan ten aanzien van deze drie spreken van een cultureel monsterverbond, iets dat even later op taalniveau wordt versterkt met de regel 'Het IK is de zoon of all evil/brood kopen en aan het betalen ten onder gaan/langweile naar het Pays de Tendre'. In het Nederlandse taalfeest dus drie internationale gasten, Engels, Duits en Frans. Eigenlijk is hier sprake van een soort cultureel en linguaal zeugma. Daarom is in het vervolg het gedeelte:

> En ik die dicht ik dacht: Mijn laatste liedje
> Loopt de spuigaten
> Hangt mijn keel
> Rijdt deze landerijen uit

zo treffend want dat is een grammaticaal zeugma van het zuiverste water. Beeld, taal en syntaxis versterken zo het grenzeloze internationalisme, waar dit gedicht over gaat en dat Claus in oppositie met zijn geboortegrond West-Vlaanderen brengt.

Een ander voorbeeld van een doordacht moment in Claus' poëzie vinden we in het elfde gedicht van 'Het klemwoord: huis' dat als volgt eindigt: 'In het koren, koren, staat de zomerhaan/bevrucht in zonneslagen de zinkende maagd - zij spant rond zijn krijsende kam' *(G1-163).* Het vruchtbaarheidssymbool, de haan, verkracht het kuisheidssymbool, de maagd. Er zit een agressiviteit in deze regels die uitsluitend adjectief lijkt te zijn: 'slagen' en 'krijsende'. De agressiviteit gaat echter dieper. Het woord 'kam' is in twee betekenissen gebruikt, hanekam en haarkam. Bij dat laatste dient zich onvermijdelijk de associatie 'tanden' aan en dit 'tanden' dat in eerdere gedichten de agressiviteit van de liefde verbeeldde ('de tanden van de liefde' *(G1-141),* 'het verhaal van zijn tanden drong in alle vrouwen' *(G1-125)* slaat hier op een verzwegen, onzichtbare manier een nieuwe brug tussen hanigheid en sexualiteit: haan, hanekam, haarkam, tanden van een kam, tanden van de liefde, agressieve sexualiteit - en de associatieketen is rond).

Subtiel woordgebruik tref je ook aan in het openingsgedicht 'Jan III' uit *Heer Everzwijn (G2-20/23)* waar in een volkomen middeleeuwse contekst van de hertog wordt gezegd 'Jan ontwikkelt dan schilden en antennes,/wordt Heer Everzwijn'. Het woord 'antenne' is in die regel volmaakt verklaarbaar in de betekenis van dierlijke voelspriet. Maar verderop in het gedicht wordt een tweede betekenis evident, als je leest:

> Ah, de oude rechten, de oude geboden!
> vandaag nog, in de quiz van de televisie
> kan je verdienen, als je steden kunt noemen
> en abdijen van Brabant en de voornaam van de hertog v. Windsor,
>
> een reis naar de kust, drie dagen,
>   alles inbegrepen, van je leven -
> op kosten van de Spaar- en lijfrentekas.

Dan blijkt die, tamelijk onopvallende, voelspriet uit de Middeleeuwen van Heer Everzwijn ongemerkt ook als een soort televisie-antenne te hebben gediend, die beelden oproept uit een verre toekomst, waarin juist tv-antennes en wat je er mee associeert zo'n belangrijke rol spelen.

Ik hoop met deze voorbeelden te hebben aangetoond dat Hugo Claus in zijn beste werk niet maar een dichter is die zijn taal naar willekeur en believen gebruikt en bij de lezer een soort voortdurende tolerantie ten aanzien van dichterlijke vrijheid vooronderstelt. Soms is hij een bevlogen kunstenaar en een vernuftig constructeur ineen. Wie zijn gedichten nader bestudeert ontdekt als het goed is een hecht weefsel waarop taal en beelden voortborduren.

IV

Ten slotte ter illustratie van zijn dichterschap waarin, op het eerste gezicht eerder plastisch en muzikaal dan betekenisvol, taal- en beeldgebruik soms heel wat associaties verbergen, het achtste gedicht uit de cyclus ‘Nota's bij Genesis 1,1’ uit *Heer Everzwijn*, dat als titel tussen haakjes ‘een kalkoen’ aangeeft *(G2-55).*

Op het neerhof tussen de wilde heesters
stapt het westers huisdier en krabt in de klei
   naar appelschillen.

De aap in kleren, zijn behoeder
   die zich hoedt in zijn vlezige schelp
   en elke nacht een reusachtig ei bebroedt,
ziet de kalkoen als een feest voor zijn speeksel.

Toch heeft geen begerige leegte dit hoen opgeblazen,
zijn vet werd gekweekt
   door het beest dat spreekt overdag.

Door ons overvoed
totdat de bloedkoralen-van zijn lellen
   van woede zwellen
is de kalkoen een ordening
   als een van de 200 cantates van Bach.

Hugo Claus. Foto: Gerald Dauphin.

In de eerste strofe herbergen door dubbele alliteratie verbonden elementen ‘wilde heesters’ en ‘westers huisdier’ (ook ‘westers’ heeft acconsonante verwantschap met ‘heesters’ en dat weer met ‘huisdier’) een betekenistegenstelling wild-be-schaafd. In ‘Op het neerhof’ zit daarbij ‘op en neer’ dat weer in verband kan worden gebracht met het stappen van het beest. Op betekenisassociatie- en klankniveau is dit dus een zeer hechte strofe, een mooi beeld van de rondlopende kalkoen.

Dat in de tweede strofe de mens een ‘aap in kleren’ wordt

genoemd hangt samen met Claus' animalisme: de mens is eigenlijk een aangekleed dier. In bepaald opzicht zijn aap en kalkoen gelijkwaardig, de aap-mens heeft zich echter een superieure rol toegemeten. Met de mededeling dat de aapmens de kalkoen uitsluitend als een smakelijk hapje ziet is de associatie met kerstkalkoen gelegd en daarmee het christendom. Dat de aap-mens in feite niet van de kalkoen verschilt blijkt uit regel zeven waarin hij 's nachts een ei heet uit te broeden. Wat dit ei precies inhoudt weet ik niet maar het houdt ongetwijfeld verband met de eerder genoemde ‘schelp’ (immers ook een kalken huls - misschien onzichtbare associatie kalk-kalkoen, de aap is dan eigenlijk ook een soort ‘kalk’hoen, een hoen dat op kalk zit). ‘Vlezige schelp’ is een contradictie van het bekende type, de schelp is huid en huis ineen, waarin de mens zich verschuilt. Dit verschuilen klinkt ook door in ‘zich hoedt’ dat iets betekent als ‘zich in acht neemt’. De aapmens is dus een soort dier dat zich beschaafd in acht neemt en daardoor hoger lijkt te staan dan de kalkoen die hij vetmest.

De derde strofe suggereert met het woordje ‘toch’ een tegenstelling tot de voorafgaande. De enig logische uitleg lijkt mij ‘toch heeft geen jaloerse honger de kalkoen zo opgeblazen’ wat immers kan volgen op de mededeling in de vorige strofe dat de aap de kalkoen louter als maagvulling ziet. De kalkoen is dus niet, wat je zou denken, de volkomen tegenstelling van de aap (hongerig vs. etend) maar slechts het slachtoffer van zijn mededier, de mens.

In de laatste strofe wordt ondubbelzinnig duidelijk dat met de aap ‘ons’ mensen is bedoeld. De kalkoen heeft geen honger, integendeel, wij mesten hem vet om onze eigen trek te stillen, zo vet dat het beest haast knapt, niet alleen van volheid maar ook van woede omdat zijn lot hem niet aanstaat. De ‘bloedkoralen’ geven de associatie in met de cantates van Bach, een hier op het eerste gezicht op betekenisniveau wel erg vreemde gedachtensprong. Maar door de ‘kerst’kalkoen is de verbinding met het christendom al eerder gelegd, daarin vallen nu ook de cantates te verstaan. In de regel ‘de kalkoen (is) een ordening/als een van de 200 cantates van Bach’ zit de presuppositie dat een Bach-cantate een ordening is. Het woord ‘ordening’ moeten we vermoedelijk lezen als ‘vaste regeling’ met de bijsmaak van ‘Gods ordening’. Zoals de Bach-cantates een vast bestanddeel van het christendom zijn zo is ook de (kerst) kalkoen dat. Het verhevene en het laagbijde-grondse vloeien op die manier ineen voor het wezen dat half beschaafd mens, half onbeschaafd dier is.

Zo is in dit, op het eerste gezicht wat rare, geheimzinnige gedicht toch een uitspraak vervat over de quasi beschaving van de westers-christelijke maatschappij. Dat het gedicht formeel en wat betreft de associaties ook hecht in elkaar zit versterkt de inhoud die, zoals ik heb geïnterpreteerd, bovendien duidelijk aansluit bij de titel van de cyclus ‘Nota's bij Genesis 1,1’: ‘In den beginne schiep God de hemel en de aarde’.

Hemel en aarde, beschaafd en onbeschaafd, de poëzie van Hugo Claus zit er vol mee en hoewel de dichter op het eerste gezicht vaak zo aards lijkt als je je maar voor kunt stellen versmaadt hij kennelijk het masker dat, als we J.P. Guépin mogen geloven, de basis is van onze beschaving, niet. Integendeel zet hij het voortdurend op, vooral als hij de eigenlijke strekking van zijn gedicht verbloemt. Een mooi gedicht, deze ‘kalkoen’, maar alleen een beschaafd mens kan het begrijpen. Dat is de dubbelzinnigheid van onze cultuur, als zij zich barbaars wenst voor te doen. Ook Hugo Claus is eigenlijk gewoon veel te beschaafd om echt zo primitief te zijn als hij ons soms wil doen voorkomen.

Eindnoten:

1. H.U. Jessurun d'Oliveira in gesprek met Hugo Claus, geciteerd uit *Archief De Vijftigers*, samenstelling Hans Dütting, p. 77/78
2. idem p. 84
3. Willem Roggeman, ‘Gesprek met Hugo Claus’, opgenomen in *Archief De Vijftigers*, samenstelling Hans Dütting, p. 109
4. idem, p. 113
5. Het Parool 14.2.1953
6. Om de vindplaats van de geciteerde gedichten aan te geven gebruik ik de afkorting *G1* voor de *Gedichten (1948-1963), G2* voor de *Gedichten 19691978*, Uitg. De Bezige Bij, gevolgd door het paginanummer. ‘Marsua’ wordt dan *(G1-123)*
7. zie noot 1, p. 80
8. Georges Wildemeersch, *Hugo Claus of Oedipus in het paradijs*
9. In *Literair Lustrum 2*, p. 41

Wiel Kusters
Gewilde gedichten

Gedichten worden ter wereld gebracht, de oude metafoor. 'O zoontje in me, o woord ongeschreven,/O vleeschloze, o kon ik u baren -' schrijft Nijhoff in 'Het steenen kindje.' Het gedicht *wil* ook geboren worden; zolang het er niet is, lijdt het de 'nood van ongeboren leven'.

Maar gedichten worden ook gemaakt. Ze worden de dichter niet in de schoot geworpen, ook daar komt een wil aan te pas. Ongewenste kinderen zijn er eerder dan niet gewilde gedichten. Die laatste blijven onvoltooid: niet serieus genomen invallen, onbewerkte flarden. Zelfs wie in een onbewaakt ogenblik en in één ruk de nog ongevormde (eerste) versie van een voor het overige al compleet gedicht noteert, heeft zich die moeite getroost, terwijl hij dat ook had kunnen laten: het gedicht was dan in de kortste keren door latere gedachten vermalen en verteerd, tenzij het plotseling met poëzie bezwangerde brein al begonnen was de opgekomen regels tegen wil en dank te onthouden. Want we weten soms niet wat we willen. Onbewuste wil.

Iets willen maken: dat is een heel nuchter motief voor een dichter die de pen op papier zet. Een tamelijk ongerichte wil is dat; hij is uit op een gedicht dat er nog niet is. Het is een wil, waarvan het object voorlopig zo abstract is - hoe zal het er uitzien, waarover zal het gaan? - dat die wil zich bijna met zichzelf tevredenstelt en in zichzelf verstrikt raakt. Er ontstaat een wil met lussen en knopen erin, een zich langzaamaan verdichtende en materialiserende begeerte. Tot ten slotte het gedicht er is, resultaat van een opwindend vermoeden dat zich zijn eigen object heeft geschapen. Maar zoals het er dan staat, lijkt het omgekeerde het geval: het gedicht heeft zichzelf gewild en valt niet meer weg te denken.

Dit alles geldt, denk ik, voor iedere dichter, zolang althans zijn wil tot schrijven in de meest autonome staat verkeert. Wordt zijn wil geheel of voor een gedeelte bepaald door motieven die buiten de zuivere begeerte naar poëzie zijn gelegen, buiten de zichzelf zoekende wil, dan wordt het schrijven een kwestie van aan zichzelf opgelegde plichten. Het gedicht wordt een gelegenheidsgedicht.

Op de twee bladzijden die Hugo Claus in zijn *Almanak, 366 knittelverzen* (1982) voor 20 maart heeft ingeruimd, lezen we een gelegenheidsvers naar aanleiding van de Constantijn-Huygensprijs die de dichter ontving.

Het begint zo:

> Cats had geen moeite om een lofgedicht te schrijven
> toen hij Huygens wou prijzen.
> Ik wel, nu ik in amper levenden lijve
> Huygens wil eren opdat hij met mij verrijze.

Claus wil Huygens eren, en hij zet zich daarbij af tegen Cats, aan wie hij even later gemakkelijk praten en onoprechtheid verwijt. Nu lijkt het mij, dat de dichter Claus wanneer het om artistieke zaken gaat, weinig bezwaar maakt tegen leugens. Leugens, verzinsels zeg maar, zijn onontbeerlijk voor wie wil schrijven, zeker als hij in poëzie uiting en maskering tegelijk zoekt, onthulling en verhulling, intellect en sentiment. Waar het Claus, denk ik, om gaat, is dat Cats zich minder als estheet en esthetiserend leugenaar opstelt dan als moralist, en dat hij juist in de discrepantie tussen zijn gemoraliseer en het eigen leven een *echte* hypocrisie aan de dag legt. 'Drekgoot!' roept Cats de wereld toe, maar hij 'zat zelf nooit op de blaren,/want verbrandde zijn gat niet, Cats, hij keek wel uit,/die vrome kanarie in zijn droom van

een muit.’ Cats droomt van een kooi. Een onvrije geest, die behagen schept in bekrompenheid.

Hugo Claus. Foto: Gerald Dauphin.

Een man als Cats, tijdgenoot van Huygens en zelfs bevriend met de door Claus vereerde dichter, had geen moeite een lofdicht te schrijven. Zelfs als hij het niet meende, zou hij het nog doen, zo lijkt de suggestie. Claus echter, ‘amper in levenden lijve’, staat twee eeuwen van Huygens vandaan en wil bovendien iets van magie: de dode meester zal door het eerbetoon van en aan een latere kunstbroeder - een prijs die beiden prijst - in zijn eigen naam en grootheid moeten verrijzen. Hoe gaat dat in zijn werk? Claus identificeert zich met de zeventiende-eeuwer. Dat kan ook wel, want om te beginnen lijkt Huygens niet op de verfoeide Cats, ‘althans niet helemaal’. Huygens' rijm, zijn dichtkunst, is

> een rijkelijk gelijm,
> een verstand vol floralia
> met als gezond pendant: faecalia.

Bloemen en keutels, odeur en stank. In die combinatie lijkt Huygens soms op mij, zegt Claus. De frivole intellectueel, de baldadige estheet. Of, met de woorden van het gedicht:

> Een onappetijtelijke pastei in livrei,
> iets dat leeft bij de gratie van het kinderachtige,
> koppige, dreinerige, soms zwierige, meestal weigerachtige.
> Het lijkt gekortwiekt, gekruld, verklassiekt
> maar het is naar verdriet dat het riekt.

Wat ik Claus' baldadigheid noemde, gaat overigens al spoedig over in balorigheid. Naar aanleiding van de vele adjectieven in het zojuist gegeven citaat komt de dichter met een ongemeend verwijt aan zichzelf voor de dag. Te veel bijvoeglijke naamwoorden heeft hij gebruikt, ‘het ontspoort,/eenvoud is de lagelandse deugd, zeg alles in één woord./Armoe is troef,

zeggen de detectieven van hoe het hoort'. Maar, zo voegt hij daar onmiddellijk met enige gemelijkheid aan toe, dit is een typisch Hollandse opvatting, 'tot communicatief parool vernauwd'; laat men, met andere woorden, inzien dat de geldigheid van deze opvatting beperkt is. Ik zal hier de dichters niet noemen die zich, wanneer we Claus' gedachtengang even mogen volgen, van de 'Hollandse' traditie tot nog toe weinig hebben aangetrokken. Wel herinner ik even aan wat Harry Mulisch schrijft in zijn 'leerdicht' 'Wat poëzie is' (1978): 'waarom zo bang/voor grote woorden?//(...) Je mijdt de grote woorden/als eens die van de schutting//Maar onveranderd/is je preutse mond.//De beeldenstorm/heeft langzamerhand/ /Lang genoeg geduurd/in dit land.//Wat is dat voor een volk,/ trots op lege sokkels?//Saenredam is groot,/maar één is genoeg.'

Claus en Mulisch. Het zou interessant zijn hun esthetische opvattingen eens wat grondiger met elkaar te vergelijken, als bijdrage tot een wat completer beeld van het maniërisme in de Nederlandse literatuur. Maar laten we ons hier bij Huygens houden (over wie trouwens ook Harry Mulisch een gedicht heeft geschreven; men vindt het in de bundel *De wijn is drinkbaar dank zij het glas* uit 1976). Huygens en ik, zegt Claus

hebben moeite met vliegen,
wouw, wij lijken beter te kunnen landen,
en daarom belanden wij vaak in de trog
waar wij erbarmelijk versierd of stichtelijk log
de plicht van het gedicht vervullen,
onszelf weglullen in gezwijmel,
ons in gerijmel hullen, en dan hoor je iets als:
'Over de heuvels rijst de maan.'
of: 'Tussen de keutels drijft de zwaan.'

Het is wel duidelijk: dichters als dit tweetal kunnen niet aardser, zwaar en 'erbarmelijk' van de versieringen als ze zijn en weinig verheven. Het gedicht is een plicht, een behoefte. Het knipoogt naar de keutels. Daar is weinig zweverigs aan. Hoogstens brengt zijn eigen woordenstroom de dichter in een roes, gezwijmel noemt hij dat: een ordinaire variant van de mystieke extase, iets slaperigs ook, een kortstondige vergetelheid. Zichzelf 'weglullen'. Het gedicht eindigt met een beeld, waarin floralia (hier de schone en verheven zwaan) en faecalia (zelfs letterlijk) samengaan. Juist in hun samenhang krijgen beide elementen hun meest concrete gestalte.

Maan - zwaan, heuvels - keutels. Ik moet hier nog even iets kwijt over het 'gerijmel', waarin Huygens en Claus zich, naar de woorden van de laatste, plegen te hullen. Gezwijmel- gerijmel, vervullen - weglullen - hullen. Gerijmel getuigt, wanneer het zich voordoet, van een wil tot verdergaan: het vers zal er komen, de ene regel na de andere. De leegte moet gevuld worden, de 'plicht van het gedicht' vervuld. Misschien kan men er, zoals Claus al aangeeft, inderdaad ook een behoefte aan verhulling uit aflezen: de dichter wil wel iets zeggen, maar doordat hij de rijmmogelijkheden van de taal een deel van het werk laat doen, kan het gebeuren dat zijn gedicht zich op andere paden begeeft, van de oorspronkelijke dichterlijke aandrift vandaan; weg van een thema dat misschien zo complex van karakter is en zo emotionerend misschien ('het is naar verdriet dat het riekt'), dat de dichter het *wel* en *niet* zou willen aansnijden en uitwerken. Rijm, of 'gerijmel' zo men wil, is in dat geval een vorm van bedwang, die de voortgang van het gedicht nochtans niet belemmert.

Voor 12 januari schrijft Claus in zijn *Almanak* een gedichtje met als titel: 'Ik wil wel':

Als alles niet zo wou rijmen
dan was ik meer of min
gerustgesteld
over de zin van spreken
als door algebra.

Ik wil wel spreken
als mijn buren
(o, hun obsceen geluid!)
maar 'k wee niet wa.

Alles *wil* rijmen, lezen we hier. Wat geschreven wordt, heeft blijkbaar zo zijn eigen wil. De taal, of in ieder geval iets van buiten de dichterlijke ratio, doet zich op een min of meer onrustbarende wijze gelden: het rijm laat zich niet vermijden. Natuurlijk, de dichter *kiest* zijn rijmen, maar die keuze wordt in alle gevallen sterk meebepaald door wat er in de taal voor rijmmogelijkheden aanwezig zijn.

De rijmen verontrusten hun dichter; en dat niet het minst, wanneer het rijm betekenisvol blijkt, wanneer het ene woord in het andere doel treft. Een ‘gelijm’ van verwante klanken én betekenissen, als in het rijmende woordenpaar *rijm* - *lijm* zelf al zichtbaar is. Tegelijk met de hieruit voortvloeiende verontrusting echter - wat voor geheime verbanden bergt de taal nog meer? - biedt het rijm de dichter enige zekerheid. Hij *wil* wel spreken als zijn buren, schrijft hij (de ‘obsceniteit’ van hun taal is Claus in principe geen belemmering), maar wat heeft hij eigenlijk te zeggen? Wat wil hij melden, als het rijm en andere poëtisch-technische middelen hem niet op weg en verder willen helpen? In een dialectzinnetje, ogenschijnlijk ontdaan van alle kunstgrepen, zelfs van de kunstmatigheid van het Algemeen Beschaafd, flapt hij het eruit: ‘'k wee niet wa’. Zo komt er in dit tot dan toe rijmloze gedicht ten slotte toch nog een eindrijm te voorschijn: algebra - wa. Maar er valt met betrekking tot de laatste regel nog iets op te merken. De slotsom van dit gedichtje is een vertaling van *Je ne sais quoi*, een topos uit met name de zeventiende-eeuwse poëzie. Het ‘ik weet niet wat’, iets ondefinieerbaars, iets waarvoor geen woorden zijn. De dichter die zich met iets onzegbaars geconfronteerd ziet, moet er zich voor hoeden mystiekerig te gaan doen, zwevend, verheven. Van die ‘hoge’ onzegbaarheid geeft Claus hier een mooie triviale variant: buiten mijn poëzie heb ik niet zo veel te melden.

Intussen heb ik in deze notities over Claus' Huygens-gedicht nog een ding onbesproken gelaten. Huygens zegt daar namelijk, aldus Claus: ‘ten waer de malle pijn/die honger heet/ik wou wel ongeboren zijn.’ Een tot nadenken stemmende uitspraak. De honger houdt Huygens in leven, want honger doet eten. De man die dit zegt - en Claus zegt het hem na - slaagt er niet in de pijn die honger heet te negeren: hij eet. Het is een malle, misschien ook wel een enigszins aangename pijn: honger (of een ander verlangen?) maakt het leven draaglijk, als er ook bevrediging is. In combinatie met voedsel is honger een genoegen: leven om te eten, lijkt het wel. Met andere woorden: de *wil* (‘ik wou wel ongeboren zijn’) wordt in sterke mate door een buiten zichzelf gelegen motief beperkt en bepaald. Men kan maar niet alles willen.

De wil, dat wat wij onze mogelijkheid tot kiezen achten, wordt soms door buiten die ‘vrije’ wil gelegen motieven bepaald. Het valt bijna letterlijk zo te lezen in de over vijf *Almanak*-pagina's verdeelde ‘Dialoog tussen Buridan en Góngora’, de door Claus voorgeschreven lectuur voor 2 tot en met 6 september. Op een verhandeling van de veertiende-eeuwse Franse filosoof Jean Buridan berust het verhaal van de ezel - Buridan sprak overigens van een hond -, die moet kiezen tussen twee gelijkwaardige en op een even grote afstand van hem vandaan geplaatste porties voedsel. De keuze die hij maakt, kan niet worden uitgelegd als een keuze tussen

goed en slecht; zij is niet gebaseerd op overwegingen die betrekking hebben op de eigenschappen van het gekozene. De keuze hangt schijnbaar van het 'toeval' af. De wil wordt bepaald door motieven die zowel buiten de directe wil zijn gelegen, als buiten de intrinsieke kwaliteiten van het object waarop die wil zich wil richten. In de door Claus geschreven dialoog treedt Buridan in gesprek met de Spaanse dichter Luis de Góngora y Argote, geboren in 1561, ruim tweehonderd jaar na Buridans dood, en iemand bij wie Hugo Claus zich in artistiek opzicht thuis voelt. 'Er is geen betere meester/in de monomane leugen/van het vers.' schrijft hij in zijn *Almanak*-versje voor 23 oktober. De dialoog, die te lang is om hem hier in zijn geheel te citeren, gaat, zij het niet erg expliciet want voornamelijk in beelden, over de rol van de factor *wil* bij het schrijven van poëzie. Dame Fortuna, zegt Buridan, gaat met willekeur te werk, als zij 'glans en eer en mogelijkheden' verdeelt.

Letterlijk staat er, dat ze haar geschenken niet 'zomaar' geeft, en dat zij - die nota bene bekend staat als de wispelturigheid

zelf - deze zaken ‘onveranderlijk’ ongelijk verdeelt. Ik zeg dus dat ze haar *willekeur* volgt: een mooi dubbelzinnig woord in dit verband, omdat het in zijn oorspronkelijke betekenis op een vrije en overwogen beslissing duidt, maar in ongunstige zin ook op grillen en onberedeneerde invallen kan slaan. Zulk een willekeur geldt, denk ik, ook voor de dichter. En zeker voor de dichter zoals Claus hem ziet. Góngora zegt over Fortuna:

> Mijn eer ligt in het misbaar
> dat ik maak zonder haar.
> Tot in mijn laatste reutel.

Misbaar: de dichter kreunt en steunt, vloekt en tiert als het buiten zijn eigen artistieke wil gelegen toeval of geluk hem niet te hulp wil komen, maar stelt ertegelijk een eer in zijn dichterlijke boontjes zelf te doppen. Maar ‘misbaar’, dat is ook een verkeerdelijk gebaard gedicht. Een misbaksel, waarvoor de dichter zich echter niet geneert en dat hij niet onder stoelen of banken steekt. Reutel - keutel. Het rijmgelijm werkt weer, nu in het hoofd van de lezer.

Net zo min als ik de complete ‘Dialoog tussen Buridan en Góngora’ hier volledig kan citeren, kan ik hem op deze pagina's tot in alle serieuze en baldadige details analyseren. Eén aspect haal ik hier wel naar voren: de *passieve* wil, zoals die besloten ligt in ‘de grote collectieve moederkoek’, ‘het toverboek van de aarde’. Claus' Góngora verwijst, na het woord ‘misbaar’, opnieuw naar de geboorte en het baren: ‘Het meest verminkte schaap/baart het mooiste kind.’ Hoe komt hij daarop?

Volgens Buridan wordt iemands wil, en worden dus ook diens daden, door ‘motieven’ bepaald.

> Zonder motief is er geen daad.
> Je wil wordt door motieven bepaald.

Het lijkt erop, dat Góngora deze gedachtengang wil ondergraven door over dingen te spreken, die men niet kan willen en die toch gebeuren of tot stand blijken te komen.

> Om welk motief wordt de goede herder beroofd,
> wordt de moeder van een prins geloofd?
> Is dit *hun* daad?

Een retorische vraag, deze laatste. De passiviteit van deze herder en deze moeder, de passiviteit van hun ‘wil’- zij hebben de dingen die gebeuren niet beoogd - blijkt al uit de lijdende vorm van de gezegdes: wordt beroofd, wordt geloofd. Wat die moeder betreft: vermoedelijk heeft zij niet een ‘prins’ maar een kind gewild. Als zij al iets wilde. En dat het lam het mooiste schapejong zou zijn, heeft die ooi ook niet te beslissen gehad.

‘Als het blaat is het een motet/dat weerklinkt.’ Zo'n zin doet vermoeden dat Claus en zijn Góngora hier ook op de dichtkunst doelen. Voor het krijgen van een jong is ‘wil’, in termen van welke motieven dan ook gedefinieerd, een vereiste. Maar met betrekking tot de *hoedanigheid* van het resultaat valt er weinig of niets te willen. Er is een moment waarop het gewilde zichzelf begint te willen en zijn eigenzinnigste eigenschappen verwerft, eigenschappen die dan ook nog eens geprezen of misprezen zullen worden, onafhankelijk van wat de maker voor ogen stond. Wat de bijzondere hoedanigheden van het gemaakte betreft, spreekt Buridan zoals we al zagen van ‘de grote collectieve moederkoek’ en ‘het toverboek van de aarde’: daar komen veel van die eigenschappen uit voort. Maar dat is niet zijn eigen opvatting.

Hij parafraseert op deze manier de opvattingen van zijn gesprekspartner. Vanuit zijn eigen opvattingen echter voegt hij daaraan toe: zelfs als je mijn gedachten tot die collectieve ondergrond en erfenis herleidt, 'volg ik mijn eigen doodsstramienen.'

Later parafraseert hij Góngora nog een keer: 'Je herleidt het voorwerp tot zijn motief' (het *voorwerp*, dus niet het maken of de wil tot maken, zoals Buridan zelf wil doen; het voorwerp wil zichzelf, is zijn eigen motief). Góngora, aldus nog steeds de Franse filosoof, herleidt 'het vers tot het "ik" /dat geen kik zou geven/tenzij met een knik naar "wij".' En inderdaad, we hoorden het Góngora al zeggen: het mooiste lam blaat (het best geslaagde gedicht spreekt) zowel op grond van een individuele wil, die van de maker die vond dat het er moest komen, als op basis van een collectieve wil, de 'moederkoek'.[1.]

Het lijkt me typerend voor de opvattingen van Claus' Buridan, dat hij zijn eigen produkten, gedachten, geschriften, niet met een levend geboren kind of lam vergelijkt, maar met een ei: de kwaliteiten van wat daaruit ten slotte geboren wordt, worden niet zozeer door een 'grote collectieve moederkoek' bepaald, als wel door de gemotiveerdheid van wie het ei bebroedt. Door diens individuele wil en hoedanigheden. Dit is wat Buridan zegt:

> Wie een ei steelt uit mijn nest
> en het met zijn lauwte bebroedt
> tot een engel van zijn eigen grootte,
> ach, hoe hangt hij voor schut
> te bengelen in zijn blootte!

Claus' 'Dialoog tussen Buridan en Góngora' is een boeiend heen-en-weer over de gewilde - gezochte en inventieve - poëzie, waarin hijzelf een meester is. De spanning tussen bedachte en spontaan verrijzende beelden, tussen gekunsteldheid, maskering en naturel, intellect en emotie - factoren die in Claus' poëzie meestal onontwarbaar met elkaar verstrengeld zijn en niet zoals in dit 'leerdicht' om didactische redenen over de opvattingen van twee personages verdeeld -, die spanning wordt door de beide disputanten in het voorlaatste discussiefragment nog eens gedemonstreerd. Buridan komt daar met dit beeld voor de dag:

> De luis op de gong van het uur.

Een besef van nietigheid en sterfelijkheid spreekt daaruit. Eén gongslag en de luis is weg, verpletterd, weggetrild. Maar deze regel is het produkt van een verzinnende geest, een gewilde woordspeling op de naam van zijn tegenstander: 'gong' en 'uur', 'gong' en 'hora': Góngora. De Góngora van Hugo Claus volgt, gezien de betekenis van zijn beeld, dezelfde 'doodsstramienen' als Buridan, maar steunt voor hoe hij zich over de sterfelijkheid uitspreekt klaarblijkelijk op andere, veeleer collectieve gronden. Zijn repliek op Buridans beeld:

> 'k Weet het vee van de dood.

Alle vlees is als gras, het vee van de dood neemt ons te grazen. Bijna stond er: Ik weid het vee van de dood. Dat zou een geruststelling zijn, maar wij beheersen dat vee niet, hebben het niet in onze macht. Het wee van de dood.

Eindnoten:

1. Hoe belangrijk de spanning tussen bewuste en onbewuste wil in Claus' poëzie-opvatting is, blijkt ook uit het motto dat hij aan de bundel *Almanak* heeft meegegeven: 'Tout homme digne de ce nom/A dans le coeur un serpent jaune'. Wie deze aan Baudelaires gedicht 'L'Avertisseur'

ontleende regels opzoekt in *Les Fleurs du Mal* (Poèmes apportés par l'édition de 1868), zal zien dat het ook hier over ‘willen’ gaat. Ik citeer de eerste strofe helemaal:

> Tout homme digne de ce nom
> A dans le coeur un Serpent jaune,
> Installé comme sur un trône,
> Qui, s'il dit: ‘Je veux!’ répond: ‘Non!’

Hugo Claus
Logboek

1.

De geliefden gaan ten onder,
hij en zij en zij beiden ineen,
houden bij een been van polystyreen.
Zij ineen, vlees en vel en vet
in een korset vol regenbogen.

Hun vormen van liefde
zijn de wartaal en het ongeweld
van tegengestelden,
dief en teef ineen,
kinderen van de hel
glijdend over een vloer vol wormen.

Hun *opera mundi:*
een vleeshandel vol haken en ogen.

2.

Een jonge vrouw gaf haar baby
de borst in de bus.
De chauffeur joeg haar meteen
uit zijn zedig vervoer.
En de passagiers beaamden.
Zeven straten verder
reed de bus tegen een gevel
en toen in de genadige Schelde.
Drie doden, twaalf gewonden.
Jippie! De lente, de lente
is begonnen.

3.

Meer en meer
wordt een dagboek een rouwboek.
Vandaag is het Cathy Berberian
die terwijl ik weer een nacht haal
zoek geraakt is in het duister,
die schizofrene nachtegaal.

Meer en meer
wordt een dagboek rauw gevloek.
Vandaag is het Yehudi Menuhin
die adverterend een Rolex demonstreert
een gouden wrat op zijn pols.

Muziek van prinses en schooier.

Rouw en walg.
Muziek: dauw op een galg.

4.

De avond kwam en ik at een boterham
op de radio,
leerzaam voor een leergierig type
- en stereotype - als ik,
had men het over Hölderlin.
Het zat er dik in dat diens gesnik zonder rijm
mijn hart zou ontrijmen
dat allengs al fiks bevroren is
door het hartgrondig gemis
van... ik wou dat ik wist waarvan
voor ik ontdooi in mijn kist.
Men had het over zijn moeilijk leven
en hoe het hem, zoals mij, niet was gegeven
om te leven van zijn honoraria
maar hij had evenwel Diotima.

De avond ging en ik dronk me lam.
De hemel zond een zwijn,
en dat schond mijn brein
en al die tijd (die mij verslijt)
hoorde ik Hyperion, een kapot akkordeon.

5.

De Vlaamse dichter die de liefde vereert
en de zee en de zomer en de planeten
en die dicht dat de aarde mild is
niettegenstaande de bitse beten van het geweten
had mij voor de lunch geïnviteerd.
Op het moment dat de rekening kwam
ging hij met gelijke tred naar het toilet.

Die avond herlas ik zijn ‘O, Lage Landen’
Voorwaar, voorwaar een gouden mond.
Vol wijsheidstanden.

6.

- ‘Kruisraketten, waar moet ik heen?’
- ‘Ver over de zee, over de baren.’
- ‘Waar men geen kleinheid kan ontwaren?’
- ‘Precies. Neem dus vooral geen flard van Vlaanderen mee.’

7.

De werkelijkheid ligt niet op straat.
En fictie dan?
Fictie huppelt, pruttelt,
druppelt honkvast, maar waar dan wel?
Kom, rij een eindje verder, want
daar ligt wat waarheid te rapen,
lijkt me.
Een lijkje?
Van een waar geitje?

De weide werd raarder
en de einder merkwaardig wijder.
Het gejammer van haar naast mij
klonk als een rei van Vondel.

8.

Het lichaam, anders niets.
Alleen het lichaam met genen en klieren gebiedt.
Als er zoiets als een ziel bestaat
in een autonome staat
autogeen aan mijn karkas gelast
dan is het hooguit het lijf
van mijn moeder in mij
die gestaag over mijn dromen plast.

Freddy de Vree
Oswald Spruyt

In het voorjaar van 1955 versloeg Hugo Claus voor de socialistische krant Vooruit het proces van Oswald Spruyt die op 8 november 1953, hij was toen negentien, zijn ouders vermoordde.

Spruyt was als kind lui hoewel verstandig, had een moeilijk karakter, leefde in een wereld van fantasie en grootspraak, was nukkig en koppig. In de scholen die hij het laatst bezocht werd hij telkens betrapt op kleine diefstallen. Overal werd hij weggestuurd. Schoolkameraden noemden hem omwille van zijn snoeven en aanstellerij de ‘baron’.

In gezelschap van zijn vader was het altijd de zoon die het hoogste woord voerde. Met zijn moeder, een zenuwachtig, prikkelbaar maar toegeeflijk type, had hij dikwijls ruzie.

Op vrijdag 6 november brengt hij in de namiddag een bezoek - zijn tweede bezoek - aan het cabaret La belle chaumerière; na een paar uren vertier biedt hij zich, zoals in die periode aan hem opgelegd, aan in het psychomedisch centrum. Hij ontvreemdt er een betrekkelijk kleine som (540 F) uit de handtas van een verpleegster. Daarna keert hij terug naar het cabaret. De direkteur van het centrum brengt moeder Spruyt op de hoogte van het gebeurde. De vader berispt op zaterdag zijn zoon en dreigt de Procureur des Konings op de hoogte te brengen.

Op zondagochtend (moeder en dochter, het kind Myriam, wonen de mis bij) komt het twistgesprek tussen vader en zoon opnieuw op dit onderwerp. Oswald grijpt een op het atelier van zijn moeder (zij is modiste) rondslingerende staaf, slaat zijn vader de schedel in, maakt hem af met een dolk.

Als zijn moeder terugkeert slaat hij haar neer met dezelfde staaf, snijdt haar de keel over en smijt het lijk op dat van haar echtgenoot. Hij grijpt zijn zusje (acht jaar) bij de keel, maar zendt haar ten slotte naar haar kamer om haar koffertje te pakken (zij was interne op kostschool en was in het Institut de Kerckhove van Gent, zoals in het gezin, in het Frans opgevoed). Ondertussen doorzoekt Oswald het huis en steekt geld, cheques en juwelen op zak.

In de auto van zijn vader rijdt hij met zijn zusje naar het buitengoed van de familie in Sint-Denijs bij Gent. Van daaruit rijden ze naar Sint-Martens-Latem waar ze filet-américain-frites (frietjes met tartaar) eten in La Bécasse. Oswald speelt een paar spelletjes kaart met zijn zusje, informeert bij de directie of hij in het buitenland een cheque zou kunnen innen, telefoneert, kortom gedraagt zich rustig, hoewel het meisje even in huilen uitbarst. Hij brengt haar ten slotte naar haar pensionaat, en overhandigt haar nog een medaille met zijn naam, en een scapulier (Onze-Lieve-Vrouwe medaille) alvorens haar bij de direktie af te leveren.

Dan gaat hij naar Le Cygne, een café dat hij sinds zes, zeven jaar frekwenteert. Hij is bevriend met de dochter des huizes, Marie-Louise Bové, die hem weliswaar voor de rechtbank zal omschrijven als ‘lichtzinnig en blufferig’. In dit café toont hij zich zenuwachtig, en hij haalt bij een apotheker in de buurt een kalmerend middel.

's Avonds trekt hij dan naar La belle chaumière waar hij tot de sluiting blijft (drie uur 's nachts) en 10.000 F spendeert aan champagne (een krant kostte toen 2 F). Naar eigen zeggen - een verklaring die hij later zal herroepen- heeft hij dan sexuele betrekkingen met de jongste van de drie *entraîneuses*, de dienster Nelly De Schepper.

Hij zou zelf niet veel hebben gedronken, mogelijk want hij rijdt die nacht naar Brussel en houdt stil in Sint-Jans-Molen-beek waar hij in de auto wat slaapt. Een

politieagent op ronde interpelleert hem, maar Oswald verklaart kalm zonder benzine te zijn geraakt, zonder geld te zitten, en nu op de morgen te wachten om bij een tante zo'n honderd frank te gaan halen.

Om negen uur op maandag biedt Spruyt op het Postchequeambt (Giro) te Brussel een cheque aan van 58.000F. Tot zowat tien jaar later was die centrale zetel der Postcheques het enige adres om geld van een rekening op te halen. De handtekening stemt niet overeen met het door de vader gedeponeerde model. Tweemaal nog herhaalt Spruyt zijn poging, telkens met een smoesje over zijn vader, maar de beambten houden voet bij stuk, Spruyt geeft de moed op en rijdt terug naar St-Denijs bij Gent waar hij de auto verkoopt voor 19.000F (tijdens het proces kwam aan het licht dat de opkoper de faktuur vervalste en op 29.000F bracht, maar zich onschuldig achtte, hij kon immers lezen noch schrijven!). Opnieuw trekt Spruyt naar La belle chaumière waar hij 12.000F uitgeeft aan Nelly (hij stelt haar voor met hem naar Frankrijk te reizen) en aan drank (een fles champagne kostte daar vijfhonderd F). Nelly slaat het aanbod af, Oswald wordt bedankt, waarop hij een taxi bestelt richting Kortrijk, van gedachten verandert en zich tot bij de Franse grens laat voeren. Nu zenuwachtiger, rookt hij de ene sigaret na de andere. De taxichauffeur had argwaan gekregen en opperde zijn vermoedens aan de tolbeambten. Spruyt was inmiddels in de nacht verdwenen, maar de Franse en Belgische douaniers troffen hem kort daarop wat verder aan langs de baan, liftend. Onmiddellijk ging hij tot bekentenissen over. In Rijsel verklaarde hij: J'avoue avoir tué mes parents dimanche matin, je suis resté jusqu'à ce matin dans un état de béatitude et je ne comprends pas comment j'ai pu commettre le crime. '(Ik geef toe dat ik mijn ouders zondagmorgen heb gedood, tot deze morgen bevond ik me sindsdien in staat van zalige tevredenheid, ik begrijp niet hoe ik de misdaad heb kunnen begaan).

De psychiaters merken bij de term *béatitude*, zaligheid, zalige tevredenheid op: 'bedoelde hij niet *hébétude*, versuftheid'. In Gent verklaarde hij voor de onderzoeksrechter:

> Waarom ik (mijn moeder) heb neergeslagen kan ik niet zeggen. Evenmin als voor mijn vader kan ik daarvoor een uitleg vinden. Waarom ik mijn zuster niet méér kwaad heb gedaan, kan ik moeilijk zeggen want ik meen wel dat ik op dat ogenblik iedereen zou kunnen vermoord hebben. Ik meen dat het de blik is die ze nog geworpen heeft, van schrik of van medelijden.

Hij tracht het zich dus niet ten goede te laten rekenen.

De ouders hadden het altijd lastig gehad met Oswald. Een psychiater beval heropvoeding aan in een tuchtgesticht, raad die ze niet opvolgden, want de zoon verzette zich tegen het idee. Uit de beoordelingen van Oswald als leerling van 1941 tot '44 (zeven tot tien jaar) kan men merken hoe hij stond aangeschreven in het Institut de Gand: 'een goede verstandige leerling, maar van karakter plaagziek, vals, leugenachtig en zeer sluw'. Hij wendde gaarne allerlei ziekten voor, en in de scholen die hij nog zal doorlopen klinkt immer: 'Het ontbrak hem alle ijver of werklust; daags voor een prijskamp kreeg hij hoofdpijn, maagpijn.'

Hij liet zich eens in de kerk tijdens het avondgebed in zwijm vallen met alle uiterlijke tekens van bewusteloosheid. Hij was zo bedreven in het simuleren dat hij uiterlijke ziekteverschijnselen kon oproepen om de omstaanders te dwingen zich met hem bezig te houden.

De Franse rechercheur die Spruyt ondervroeg verklaarde tijdens het proces:

> Spruyt was kalm en onverschillig, bekende de misdaden op de meest gewone conversatietoon. Zijn houding was zo kalm en normaal dat het mij in die toestand *abnormaal* toescheen.

In 1955 kwam het proces. De persverslagen verschilden van toon van rechts naar links. De katholieke kranten blokletterden: ‘Oudermoordenaar Oswald Spruyt gunt zijn zusje Myriam zelfs geen blik’ (De Gentenaar) en Louis De Lentdecker, een soort Henk van der Meyden van de gerechtelijke verslaggeving, schreef in De Standaard: ‘Myriam Spruyt - een lief kin-

deke - is het tienjarig zusterke van Oswald, de godvergeten snotaap, die zijn vader en zijn moeder brutaal afmaakte om ze dan werkelijk op een hoop te gooien en te vluchten.'

De socialistische kranten Volksgazet en Vooruit hanteerden een meer gematigde taal, hoewel er in de Spruytfamilie een makkelijk doelwit voor klasseschimpen school. In Vooruit publiceerde Hugo Claus twee kommentaren, 'Rond het proces Spruyt' (23 juni 1955) en de dag daarop 'Vandaag valt de beslissing'.

Het publiek ten lande was geboeid door de brutaliteit van de feiten, de nieuwsgierigheid werd opgehitst door het optreden in de gerechtszaal van het kind Myriam - iedereen was geïntrigeerd door het arrogante, afstandelijke, lakse verweer van de beschuldigde.

Veel aandacht ging naar de drie avonden doorgebracht in La belle chaumière, de grote bedragen verkwist aan champagne, de mogelijke (door elkeen verzonnen) verleidingsma-neuvers van de jonge dienster Nelly De Schepper (de uitbaatster en een andere barmeid waren ouder, en werden om die reden door Oswald weggewuifd).

Was het waar dat de *patronne* op vrijdag had gezegd: 'Keer eens weer met een briefje van duizend en we zullen u laten zien wat plezier is'? Had Nelly Oswald ingewijd in de geneugten des vlezes in een zijkamertje, zoals hij snoevend had beweerd (maar in zulke termen dat de psychiaters zijn sexualiteit voor infantiel hielden)? Met andere woorden: bestond er een rechtstreeks verband tussen sex en moord, met als schakel La belle chaumière, als verklaring voor de bloedige explosie het welomschreven begrip van *de zonde des vlezes*, en geldroof als nevenmotief?

Het meest vermakelijke gedeelte van het proces draaide rond deze vragen. We citeren Louis de Lentdecker:

> *Voorzitter*, tot uitbaatster van La belle chaumière: Beseft de getuige wel welke diepe verantwoordelijkheid zij draagt in dit drama?
> *Elisa Wichterich:* Ik heb niets misdaan, ik heb niets misdaan!
> *Voorzitter:* Zo, dat denkt ge. Maar met uw diensters hebt ge de jongeman aangezet tot drinken. Uw kroeg is oorzaak geworden van zijn wangedrag. Spruyt heeft het zelf gezeid!
> *Spruyt:* Dat is niet waar.
> *Voorzitter:* Ge hebt daar dus niets slechts gedaan?
> *Spruyt:* Dat hangt er van af, wat gij *slecht* noemt.
> *Voorzitter:* Wel, met die vrouwen?
> *Spruyt:* Nee...
> *Voorzitter:* Hier is een verklaring van u die het tegenovergestelde zegt...
>
> *Spruyt:* Dan heb ik dat uit mijn duim gezogen, meneer de voorzitter.
> *Voorzitter:* Spruyt, ik ben ten zeerste verontwaardigd over uw houding tegenover het Hof en de jury. Telkens men u een van uw verklaringen onder de neus wrijft en die verklaringen La belle chaumière in het gedrang brengen, loochent gij. Ik vraag mij af waarom gij die kroeg altijd wilt beschermen en goedpraten. Wie heeft u die slechte raad gegeven? Kerel, geeft gij er u geen rekenschap van, dat we hier niet het proces van La Belle chaumière, maar van ù maken, dat het er alleen op aankomt te weten, wat gij daar gedaan hebt. Niet om deze vrouw te straffen, maar om na te gaan in welke sfeer gij gehandeld hebt na en voor de moord, of gij door uw verblijf in de bar al dan niet gedreven werd door een drang

en gevoelens die misschien voor 't eerst bij u ontstonden en aan dewelke gij misschien niet kondt weerstaan. Dààr gaat het om.
Maak ons het werk toch niet onmogelijk. (...) Haal uzelf toch niet neer om anderen te sparen... en aan u, madammeke, kan ik zeggen, dat kroegen van het soort dat gij uitbaat best onmiddellijk zouden gesloten worden. Gij zijt een gevaar voor de jeugd, gij buit de jeugd uit... en ook uw diensters.'

(*Applaus, bravogeroep*) De Lentdecker miste de aansluitende repliek (verslag De Gentenaar):

Elisa Wichterich: Spruyt was toch verloren!
Voorzitter (sarcastisch): De vrouwen van uw milieu niét, nietwaar, Mevrouw?

Experten betwisten de toerekenbaarheid van O. Spruyt

De expert van de verdediging

VANDAAG VALT DE BESLISSING

HUGO CLAUS

Een reeks andere getuigen

Hierover is Claus kort in zijn commentaar:

Er is geen ogenblik twijfel aan welke kant voorzitter Carnewal staat, men merkt dat hij de experten en psychiaters zoniet wantrouwt, toch minder belang hecht aan hun bevindingen. Het leek op bepaalde ogenblikken zelfs alsof hij het liefst de moorden wilde uitleggen met een ongemeen sterke drang van Oswald Spruyt naar La belle chaumière. Wat absoluut naast de kwestie is.

(Het eerste bezoek van Spruyt aan het cabaret dateert van 30 oktober, een week voor de feiten, toen hij er toevallig een glas kwam drinken en na tien minuten opstapte. Het derde en vierde bezoek gebeurden na de moord. Het psychiatrisch verslag meldt: 'Van de Belle chaumière vertelt hij dingen die klaarblijkelijk door zijn ziekelijke fantsie en sexuele onrijpheid werden ingegeven.'

In zijn twee bewogen kommentaren bij het proces rond de onbewogen Spruyt sluit Hugo Claus zich grotendeels aan bij de konkluzies van de psychologen, voor wie het korte levensverhaal van Spruyt een opeenvolging is van trieste mislukkingen, periodes van onzekerheid wanhopig verstopt achter branie, leugens, dagdromerij, agressie:

Spruyt kan wel mannelijk aandoen en zelfs bijwijlen ontzettend agressief optreden, in de grond is hij zo hulpbehoevend als het kleinste kind, is hij een zwakkeling. (...) Het is gebleken dat Spruyt Oswald, niettegenstaande hij intellectueel begaafd was en dus wel besef had, zich nooit verstandig heeft weten te gedragen doch steeds wispelturig, lui, willoos, en onbeheerst, impulsief gedreven werd door abnormale en ongelukkiglijk antisociale neigingen en impulsen. Zijn levensloop vertoont geen enkele vaste richtlijn. In zijn studiën werd hij van de ene school naar de andere verwezen wegens allerlei onhebbelijkheden, waaronder diefstal. Hij is tot geen enkel diploma geraakt dan dit van lager onderwijs. Grootse plannen voor zijn toekomst fantazeerde hij wel, doch kon niets verwezenlijken wegens zijn onstandvastigheid. (...) Hij verwijt aan zijn moeder dat zij hem, na al zijn mislukkingen, niet heeft laten gaan studeren aan de hogere nijverheidsschool want dan had hij een bezigheid gehad, beweert hij, en zou

> er niets gebeurd zijn! Is er meer gebrek aan inzicht en meer verwaandheid mogelijk? De grondtrek van zijn persoonlijkheid werd wellicht het best ingezien in het St-Barbaracollege, waar hij zich uit simulatiezucht in de kerk in bezwijming liet vallen met alle uiterlijke tekens van bewusteloosheid. Hij was zo bedreven in het simuleren dat hij uiterlijke ziekteverschijnselen kon oproepen om de omstanders te noodzaken zich met hem bezig te houden. Hier werd om zo te zeggen op volmaakte wijze de hysterische psychopaat beschreven. De meeste andere symptomen: de leugenachtigheid, steelzucht, ziekelijke ijdelheid en egocentrisme, achterdochtigheid, querulomanie en morele onverschilligheid laten zich geredelijk rond deze grondtrek rangschikken in een samenhangend psychopathologisch geheel.

Mét de psychiaters legde Hugo Claus de klemtoon op de vraag waarop volgens hem overigens geen antwoord mogelijk is: in de termen van de psychologen:

> Er blijkt maar één vraag te zijn die (Spruyt) ontwapent en waarbij hij geen woorden kan vinden om te antwoorden, het is de vraag naar het waarom van de misdaad. Hij zegt ook niet direkt: dat weet ik niet, hij aarzelt, denkt een weinig na en antwoordt dat het zo precies niet te zeggen is.

Hugo Claus ziet Spruyt echter niet als een geïsoleerd geval, een toevallige exponent van het criminele genus, maar als een generatieverschijnsel:

> Dit mengsel van goorheid en van de onhandigste graties ter wereld die me masochistisch lijkt heeft haar sublimering al gevonden, men vindt het bij de jongemannen door Leonor Fini geschilderd, in de zang en trompetsolo's van Chet Baker, in de literatuur van Simon Vinkenoog. Maar men vindt het in zijn brute vorm in de jeugd van heden in elke stand. De jonge man van nu kijkt niet meer uit naar een onbestaande geliefde met kalverogen en zucht, neen, een sinister gevoel heeft zich in hem genesteld, hem koud gemaakt. Het gevoel van de algemene absurditeit, die uit de oorlog is voortgevloeid, uit de bestaande, ijskoude oorlog voortvloeit. Zijn sentimentele opgekroptheid uit zich in hysterie. Fyzisch zelfs neemt de jongeman (meer dan ooit tevoren) een androïde type aan. En hij kruipt, neen, hij laat zich niet los.

Het proces is, ondanks de naam van de voorzitter, voor Claus geen carnaval:

> Drie dagen duurt dit proces nu al. Deze verschrikking, dit bedrijf in gesloten kring heeft iets zakelijks dat alle bevindingen in een koel, bijna onmenselijk licht stelt.

Mét de psychiaters is voor Claus de belangrijkste vraag die éne naar het waarom, maar niet omwille van het antwoord, wél omwille van de fatale toestand waarin Spruyt zichzelf heeft gebracht:

> Twee jaar geleden werden twee mensen vermoord door hun kind dat hier nu op de bank zit. En in het zoeken (ik zou zeggen: het onmogelijk vinden) naar de essentie van dit kind ligt de voornaamste klemtoon van dit proces. (...) Is dit vreemd kind, Oswald Spruyt, toerekenbaar of niet? Op de getuigenissen af, en het gebruik dat elke betrokkene in het

> gerechtsapparaat ervan maakt (het woord ‘gebruik’ is niet te hard) moet geoordeeld, moet veroordeeld worden. Eén is er alleen die niet schijnt te oordelen, en het is de voornaamste betrokkene, de bleke moordenaar Spruyt. Hij is aanwezig, hij volgt alles zeer aandachtig, consulteert zijn nota's, fluistert dringend met zijn verdedigers. Toch scheidt een onzichtbaar vlies hem van de overige wereld. (...) Voor mijn gevoel staat men hier voor de verheviging tot in het clinische toe van de reacties van een prototype van een soort hedendaagse jongelieden. De gevoelige, intelligente jonge man van nu heeft dit amorfe in zich. Dat is het zelfs wat hen onderscheidt van de jongeren van vorige generaties en daardoor komt het dat Voorzitter, onderzoeksrechter, politiecommissarissen stuiten op de kalmte van Spruyt als op een wereldvreemd verschijnsel. Zij kunnen er niet bij. Deze koelheid, deze beheersing, deze troebele onwezenlijkheid slaat hen met verwondering. En het kan niet anders.

De aandacht van de auteur gaat niet naar de anekdotes, maar naar de essentiële vervreemdingsvraag en hij noteert niet de replieken van de getuigen, maar stelt vast:

> Voorzitter Carnewal verwonderde zich erover dat Spruyt steeds ‘ongeveer’, ‘het kan zijn’, ‘het is mogelijk’ en zulke uitdrukkingen gebruikt. Wijst dit dan niet op het bijzonder karakter dat de algemene onzekerheid der hedendaagse jeugd reeds als een natuurlijkheid heeft aangenomen bij Oswald Spruyt? Ik heb genoteerd dat Spruyt ongeveer twintig keer gezegd heeft van een of andere uitdrukking dat ‘dit het woord niet was’. Spruyt is bang van de woorden. Hij vindt nooit dat men het echte, het goede woord gebruikt. Omdat hij bang is begrippen te dekken. Omdat hij begrippen instinktief wantrouwt, omdat hij niet weet wat hij aan de in deze wereld gangbare begrippen heeft. Hij is gesloten. Zijn krampachtige beheersing, zijn verduidelijking van elk hem ongeschikt lijkend woord wijst er toch op dat hij zijn zaak zo duidelijk mogelijk wil voorgesteld zien. Dat hij toch volledige klaarte wil geven.

In zijn besluitend opstel onderstreept Claus diverse aspekten van de verwarring en de vervreemding:

> Alle getuigenissen zijn gehoord, de lange reeks is ten einde, vandaag valt de beslissing. Men moet zeggen dat de getuigenissen, zoals te verwachten was, geen klaarte hebben gebracht over hetgene elk weldenkend mens wilde vernemen: waarom heeft Oswald Spruyt zijn vader en moeder vermoord? Het ‘waarom’ dierbaar aan de mensheid. En men is dit ‘waarom’ niet benaderd, deskundigen noch leken hebben de vinger op de wonde gelegd. En deze wankele graad van benadering tot de beweegredenen van een moord zal het verdikt bepalen. Men zal de steeds sluipende verwarring met een vlugge beslissing trachten uit te wissen, vandaag, de twijfel blijft bestaan, hangt in het hoofd als een pijn. De verwarring van dit getuigenverhoor is extreem, en dook op in de meest verscheidene vormen. (...) Verwarring in de nuances, die onmiddellijk uit de mond van de getuigen worden gehapt en door elke partij met nuances aangevuld, die het best hun zaak dienen. Ook Oswald Spruyt heeft het gevoel van die verwarring en hij draagt er ten sterkste toe bij. Zijn houding wanneer hij opmerkingen maakt of vraagt, is van de meest grillige inconsequentie. De enige reactie van een zekere levendigheid van een meer dan oppervlakkige interesse betrof details zonder belang (...).

Wat Claus blijkbaar fascineert in Oswald Spruyt is niet de anekdote, het gebeurde, de misdaad, de brute slag met de staaf, het uithalen met het mes, de loden dreiging van de zondagmiddag doorgebracht met het meisje Myriam, of de satijnen boezem van Nelly die door het rozerode mistlicht van de oververhitte bar waadt - maar wel de rillende schim van Spruyt, geschetst door de eigen contradicties:

> Spruyt zal eerder spreken, zich eerder in beweging zetten tegenover iets dat hem onberoerd laat. Gisteren schreef ik dat hij klaarte wil zien en geven op de hem eigene, vreemde manier, wel, de dialektiek hem praktisch ‘aangeboren’ is tegenover onbewogen zaken strenger, objectiever, dus: zekerder.
> Oswald Spruyt is weigerachtig tegenover de algemene verwarring, en ook tegenover de hier speciaal geldende. Hij zal het blijven, het is constitutioneel. Toch krijgt deze houding iets nijpends, iets beklemmends, want het brengt zijn veroordeling in het gedrang. Het is evident dat Oswald Spruyt inziet dat men hem niet begrijpt, want op de cruciale momenten van ondervragingen, waar *hij* alleen licht zou brengen, blijft hij onbewogen, doet de moeite niet, blijft met veiligheid in de hem eigene wereld van zelfgenoegzame wrok.

Vijf jaar later begon Truman Capote aan het verzamelen van het feitenmateriaal dat in 1965 het boek zou opleveren, door Tom Wolfe geclaimd voor de Nieuwe Journalistiek, door de auteur zelf uitgeroepen tot Niet-fiktie Roman *In Cold Blood*, het nauwgezette verslag van de viervoudige onverklaarbare moord begaan door twee landlopers.

Freddy de Vree
Hugo Claus en Cobra: The long good-bye

16 mei 1978 bezoekt Hugo Claus het atelier van Pierre Alechinsky in Bougival bij Parijs. Hij bekijkt er vijfentwintig schilderijen en tekeningen door zijn gastheer met Karei Appel ter plaatse gemaakt in 1976 en 1977, en twintig kleinere tekeningen door dezelfden gerealiseerd in New York in 1978. De aanleiding? Karel Appel: 'Twee schilders hebben niet zoveel te vertellen, zo lange tijd. Dus na een paar uurtjes gingen we aan het werk.'

Bij de die dag gemaakte notities en het fotomateriaal schreef Hugo Claus de maand daarop vijfentwintig gedichten en achttien gedichtjes bij de prenten. Een van de kortste luidt:

> De mens is inderdaad, Victor Hugo,
> een onmogelijke boot.
> Maar wel op wielen.
> En op het grint.

De gedichtenbundel met de reproducties heet Zwart (Landshoff, 1978). Hugo Claus en Karei Appel waren in de vroege jaren vijftig boezemvrienden, in de Parijse periode in de stad of op reis door Frankrijk. Karel Appel, typische Cobraschilder, heeft meerdere keren uitspraken gedaan waarin hij afstand neemt van de culturele erfenis van de Europese schilderkunst ten voordele van de spontaniteit die dienen moet om het echte schone leven, het 'natuurlijke paradijs van ongebroken geluk' met aards vitalisme op te roepen, of, in het andere geval, op brutale wijze een gebroken beschaving aan te klagen. De schilder Appel zoekt een roes op die hem toelaat te werken 'in de staat waarin het bewustzijn nog niet die scherpe breuk tussen het ik en de wereld vertoont' (Peter Berger, *Karel Appel*, Van Spijk, Venlo, 1977). Dat is nooit het geval met de tekeningen of teksten van Hugo Claus, en hij zegt het heel duidelijk in het achttiende gedicht uit *Zwart.*

> Dieren, kinderen, zondagsschilders, dementen
> slurpen aan elkaar. Hun snot is hun liefste snoep.
>
> Zij vingerverven met poep.
> Had ik niet zo willen zijn, ooit,
> zonder vergelding, zonder versplintering?
>
> Als ik denk dat ik moet denken
> zoals zij spelen in hun geblutst rondeel

dan is het louter een vermindering.
Vijf zintuigen teveel.

Vijf zintuigen tezeer in cultuur gedrenkt. Want, om te komen tot Hugo (Claus) en (Victor) Hugo - *een onmogelijke boot* is maar een van de vele verwijzingen in het oeuvre van Claus naar dat van de Franse dichter, toneelschrijver, romancier, essayist en tekenaar. Hugo Claus bewonderde altijd de veelzijdige Hugo, die de literatuur als een ambt beschouwde en als vakman aanpakte - en die tot op hoge leeftijd in werkcahiers definities, invallen, schema's, rijmen en overeenkomsten bleef noteren met het enthousiasme van een vijftienjarige.

De *onmogelijke boot* verwijst, in een flits, naar het inleidend gedicht waarmee de bundel *Les Contemplations* aanvangt, een uitgesponnen vergelijking tussen mens, droom, zee en schip.

Un jour je vis, debout au bord des flots mouvants,
Passer, gonflant ses voiles,
Un rapide navire enveloppé de vents,
De vagues et d'étoiles;

Et j'entendis, penché sur l'abîme des cieux,
Que l'autre abîme touche,
Me parler à l'oreille une voix dont mes yeux
Ne voyaient pas la bouche:

‘Poète, tu fais bien! Poète au triste front,
Tu rêves près des ondes,
Et tu tires des mers bien des choses qui sont
Sous les vagues profondes!

La mer, c'est le Seigneur, que, misère ou bonheur,
Tout destin montre et nomme;
Le vent, c'est le Seigneur; l'astre, c'est le Seigneur;
Le navire, c'est l'homme.’

De reden van de associatie door Claus van de tekening met het gedicht uit 1839 kan visueel zijn, of liggen in de inhoud van de verzen van Victor Hugo, met name de allusie op de zee als reservoir voor het onbewuste zonder hetwelk het schip, al dan niet speeltuig van de Seigneur, niet varen kan - het gedicht bevat een premonitie van het surrealisme, een theorie zonder dewelke Cobra zich niet op dezelfde wijze had ontwikkeld.

Hugo Claus maakt geen onderscheid tussen de natuur en de cultuur. Hij ademt beide en geniet van beide. Een ander voorbeeld ontlenen we aan ‘Van horen zeggen’, 1970, een gedicht genoteerd ‘Naar aanleiding van het weer’.

20 aug. 1919. Snikheet. De honden liggen op apegapen.
Hijgend zit Karel van de Woestijne in de schaduw
van een notelaar. Een zweetdruppel plenst op zijn
schrift. Zorgvuldig schrijft hij: ‘‘t Is triestig dat het regent in den herfst.’

Het klimaat, daar kan een dichter niet omheen,
de mist is de moeder van alle weer,
het klimaat bepaalt vegetatie, kleren, inboorlingen.

Alhoewel niet altijd. Want vier zieke konijnen
in Australië binnengesmokkeld hebben daar
voor altijd de plantengroei veranderd,
veranderd zoals Masaccio in vier jaar tijd
de schilderkunst.

Opgebouwd rond de ‘moeder van alle dingen’: de tegenstelling tussen de door de dichter waargenomen en door hem

weergegeven realiteit, en de parallel tussen het onmiddellijke gevolg van een natuurlijk fenomeen (zieke konijnen in Australië) en een artistiek (Masaccio in de kunsthistorie). Een eerste parallel (leugenachtigheid) tussen kunst en wereld vloeit over in een tweede (even groot gevolg door aantasting van een continent) tussen natuur en cultuur. Op zulke wijze hanteert Claus dikwijls een onverbiddellijke coherentie van idee in een op het eerste gezicht simpel vers.

In de geringste krabbel, de nietigste klank, ontwaart de veelbelezen maniërist Claus alluzies op culturele patronen met ingewikkelde vertakkingen. Hij beweegt zich door de wereld met in zijn hoofd een sterk vermeerderde uitgave van Malraux' *imaginair museum.* Zijn verzen uit '78 bij de prenten van de compagnons uit de Cobratijd zijn tegelijk analytisch naar de anecdote toe, het verhaaltje, en cultuur-annexerend naar een intellectuele diagnose toe.

In zijn Oostendse periode ('48-'50) schildert Hugo Claus in de trant van de vroege Cobra, met de kwaliteiten en tics vandien, denkbeeldige portretten, weke machines, taferelen meer ontleend aan de natuur dan aan de havenstad waarop hij neerkijkt vanuit zijn kamer in het Hôtel de Londres.

Maar in november 1949 schrijft hij in Soldatenpost over drie jonge schilders (Pierre Vlerick, Roger Raveel, Jan Burssens); geen van hen behoorde tot de Cobra-richting en Raveel, die met Appel en Corneille kennis had gemaakt, werkte resoluut, welbewust, in tegengestelde zin. Het is hoogst ongewoon - behalve precies in het geval van Hugo Claus - dat een kunstenaar zo nauw betrokken bij een artistieke frontvorming zich spontaan zo sereen en geïnteresseerd uitlaat over collega's met afwijkende opinies.

Met Corneille in Rome, 1953; foto Henny Riemens

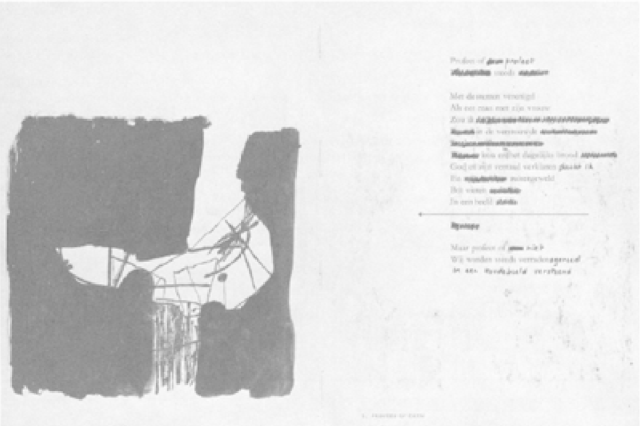
Hugo Claus, 1955. Foto: Christian Gibey.

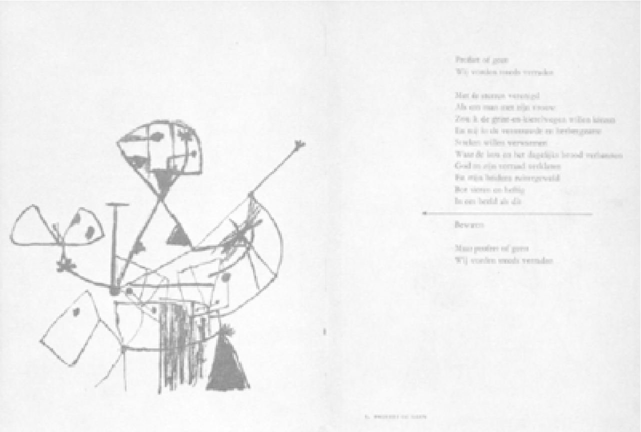
In Parijs blijft hij bevriend met Appel en Corneille ook na het incident met de biefstuk in de rue de Santeuil (Corneille

wachtte op een verzamelaar, die niet opdook, tot hij aan de geur van bradend vlees in het atelier naast hem merkte dat Appel hem de koper 'ontfutseld' had. Dertig jaar na het voorval schijnt Corneille nog altijd niet het woord tot Appel te hebben gericht), hij schildert in Cobrastijl en stelt met de groep ten toon; maar hij laat tegelijkertijd Elly zijn tekeningen signeren, en zij verkoopt ze 's avonds in Parijse cafés.

Het vertrekpunt is dat een blonde schoonheid in dezen meer succes kent dan een jonge man, maar de houding geeft duidelijk aan dat Claus geen zin heeft om zich te identifiëren met alleen maar zijn tekeningen en de galeries plat te lopen om te exposeren. Ook later zal hij enkel tentoonstellen wanneer men hem er om verzoekt.

Hij maakt twee uitgaven met Karel Appel en Corneille (het was de bedoeling elke week zo'n bundeltje te produceren, maar het eerste verkoopt zo slecht, dat het tweede, *Paal en Perk*, pas in 1955 een uitgever vindt). In 1953 verlaat Claus Parijs voor Rome, waar hij wel wat aan filmscenario's frunnikt, maar, buiten het Cobramilieu, weinig of niet meer schildert. In 1956 gaat hij weer aan de slag in het atelier van Gent, en stelt hij ten toon in de Brusselse galerie Taptoe, naast Asger Jörn, Alechinsky, Appel, Corneille en Dotremont.





Claus tekent op dat moment in een fors idioom, in de gebalde taal van spanningen en gebinten die men aantreft bij Franz Kline. Na de flirt met de natuur, nu een steedse, haast agressieve kunst maar die geen uiting is van psychische conflicten. Jan Walravens schrijft erover: ‘(We voelen) ons niet overrompeld door de dwanggedachten van de schilder, maar aangegrepen door de manier waarop hij zich uitgedrukt heeft. Al schilderend heeft Claus de aandacht overgeheveld van zichzelf naar het kunstwerk.’ Dat is een breuk met Cobra: het gaat Claus nu om vormproblemen uitgewerkt op het doek, niet om afbeeldingen van visuele rijmen of romantische samenhangen tussen vegetatie en biologische informatie. Claus hanteert met brio wilde tekens, felle kleurkontrasten, abrupt opduikende composities waarvan het betoog bruusk afbreekt. Sombere ideogrammen, dragers van nefaste begrippen, uitingen van sterk gearticuleerde twijfel.

In 1959 maakt hij grote tekeningen voor een tentoonstelling in het Brusselse Paleis voor Schone Kunsten, en in die periode herwerkt hij in *Paal en Perk* tekeningen en gedichten tot *Baal en Berk.* Twee voorbeelden uit beide versies tonen de tot Cobra genomen distantie in woord en beeld duidelijk aan.

In 1963 keert Hugo Claus als schrijver tot Cobra terug; hij verzorgt de catalogus voor Pierre Alechinsky in het Stedelijk Van Abbemuseum in Eindhoven, het jaar daarop zet hij het meesterlijk essay over Appel op papier, waarvan een fraaie Engelse editie bestaat; de Nederlandse editie (Strengholt, 1964) is onaantrekkelijk. Over het ‘ogenblikkelijke’ van Cobra, dat hij typeert met op *de natuur rijden als op een branding*, schrijft Claus:

> Nu glijdt tussen de pupil en het vlak dat de pupil opvangt het verdovende verleden al, het gisteren, de één seconde geleden voorbijheid. Tijd. Tijd opgevangen, opgeslorpt in het oog. En een ander oog ontstaat door deze inval van

tijd. De blik daarvan zou op dat van de toeschouwer van het af-gemaakte beeld kunnen lijken, ware het niet dat reeds voorgoed met dit *ogenblik* verbonden was de antenne die de tekenaar opsteekt in die blik, een stekelige weerbaarheid die in coma-toestand trilt. Naar onbeweeglijkheid toe verstart. Als na paren.
En kijk, onder de handen die de blik vervangen hebben, daar de noodlottige verlenging van waren, het beeld daar dat ontstond is helder geworden. Afgeschoven van de blik. (p. 27).

HUGO CLAUS :

"COBRA REVISITED"

& wiebelend, met kogellagers en muskaatnoten in de buik, en stompe geblakerde ledematen onder een hoofdvol groene zool, en bij voorbaat verslagen,

& die is dapper met zijn zwarte kabotseken aan, met een aarzelende vaste voet op aarde, door de wereld met een beregende radio uit 1936,

& de slapende koe waarop gras gegroeid is in één nacht, daar schrikt de landsman nauwelijks van, en een kniesoor die haar poten telt,

& een boegbeeld, love me or leave me,

& een balg vol darmen of is het een valva waar vruchten in groeien in trossen en griesmeel en melktandjes?

& en de gele volle pens van de afgunst in de vorm van een palet, artist, de neger onder de hondetemmers,

& een strenge mevrouw met wijkende paddenogen, glazig en wazig en dazig, meer een slachtoffer, dat heb je met die overgevoelige beulen, doe me pijn, dan ben ik er,

& gevlekt sierlijk egyptisch in mantellappen niettegenstaande,

& een poging om het tot held te brengen met deugden uit de vuilnisbak desnoods, maar wel het hoofd in de helm, en iets homerisch snauwend,

& een homp, een kluns wormen, dat ben je, hoe statig ook op de wenteltrap van je wensen,

& hoe hulpeloos dat logge hoofd wordt getorst op dat ene verzwerende deel, die oi, oi, die lamme poes van een voet.

& de uit lellen en bellen ineengeflanste kalkoen die de nieuwe minnaar is van haar die niet meer opbelt,

& de plantaardige, wraakzuchtige, knarsende kop in de spiegel, ken je hem?, bah, bwuakk!

& op twee tenen dansend, olijk, verpletterd, toch glimlacht die pannekoek,

& een moeder die waakt over konijnen, kardinalen, muffe schreeuwers, en door het raam schreeuwt : "Kom, het wordt donker!",

& een kaiman die vele brekende eieren legt in het moeras en ze opeet, allemaal, behalve die ene en waarom?

& zij, zonder blik, geplooid over haar lang en beenderig bom, starend naar de voetafdruk in het zand van wie haar toch ooit heeft bemind,

& de trotse, de protserige, de gewetenloze met haar kleurtjes en geurtjes, en is zij als heer verkleed? of ben ik het als zij? het is me wat tegenwoordig,

& het spoor van een wezen nu door het landschap opgeslorpt, een knieschijf in het klaver, een elleboog als espenblad,

& kaal, professoraal, de bek dichtgeschroefd door begrippen, de neus in wasknijper, de lippen zijn kwallen, toch kwaakt hij in de morgenstond naar schaamhaar

& het vee dat geknield ligt te zwellen

& triomf kraaiend in veren, een snoet in valhelm geperst, doofstom maar roze als geschrobde billen

& het venijnig bologig reglementair insekt met wijfachtig gebleir om liefde voor haar zwarte glimmende eieren

Twee jaar later stelt Hugo Claus in Gent zijn *dagboekbladen* ten toon, meestal reeksen van tekeningen rond alledaagse voorvallen zoals een overwinning van de wielrenner Rik van Looij of de grote treinoverval in Engeland. (In Nukerke ontstaat in 1969 een groot schilderij omtrent de moord op Sharon Tate waaraan Claus drie weken werkt om het prompt te vernietigen). Eind mei van datzelfde jaar '65 toont hij in de galerie van Margareta De Boevé te Assenede een groot aantal werken waarbij hij verklaart de onverkochte te zullen verbranden op de laatste dag, 20 juni, van de tentoonstelling. In 1972 maakt hij in Amsterdam een selectie uit de overgebleven tekeningen sinds 1948, zo'n zeshonderd waaruit er per genre ongeveer tien worden weerhouden. Toch wordt de rest niet opgestookt. In 1978 bewerkt Claus er een deel van met schaar en lijm en stelt hij de reconstructie van die Cobra-tekeningen ten toon in de Printshop te Antwerpen. In een lyrische tekst, 's nachts geschreven bij wijze van afscheid alvorens de werken op transport te laten gaan, stelt hij zich de vraag of het nu *Cobra revisited* is of *regained.*

PRINTSHOP BELGE

COBRA REVISITED

DESTRUCTIE EN RECONSTRUCTIE

WIJ NODIGEN U UIT TOT DE TENTOONSTELLING
COBRA REVISITED
MET GOUACHES EN BOEKEN VAN

HUGO CLAUS

VAN 13 OKTOBER TOT 7 NOVEMBER 1978
VERNISSAGE VRIJDAG 13 OKTOBER VAN 21 TOT 23 UUR
INLEIDING DOOR DHR CEES NOOTEBOOM

DE GALERIJ IS OPEN:
MAANDAG, DINSDAG, DONDERDAG VAN 12 TOT 17.30 UUR
VRIJDAG TOT 19 UUR ZATERDAG VAN 10 TOT 17 UUR

Het resultaat van het hier gemanipuleerde toevalswerk is verrassend fris. Ten slotte worden de resterende tekeningen het jaar daarop getoond in Hasselt ter gelegenheid van het Claustrum, een tentoonstelling voor zijn vijftigste verjaardag ingericht. Cees Nooteboom publiceert hierover een rijk geïllustreerde bijdrage in Avenue.

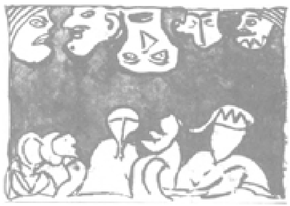
Hugo Claus zelf schrijft bij elke tekening een tekst, wat de bundel Claustrum oplevert, 222 gedichtjes bij 222 van de 333 vertoonde tekeningen en aquarellen. Maar de volgorde van tekst en teken is niet dezelfde en het resultaat een Cobraïsche chaos.

De gedichtencyclus uit *Zwart* ten slotte wordt eerst in het Frans vertaald en daarna in het Engels. Deze laatste versie dankt men aan Christopher Logue die zó vrij zijn gang gaat, dat de auteur ze als eigen poëzie opnieuw omzet in het Nederlands.

Beide staan naast elkaar opgenomen als gedichten voor 8 en 9 oktober in *Almanak.* Hierna dezelfde teksten en, bij de tekening, de versie van Christopher Logue:

X

Thank God for the Critics!
Without them I would be poor.
When I said:
"Ignore my pitiful efforts, I implore you."
They said: "Our integrity demands
that we proclaim your greatness."
One of them (an excitable Professor)
cried: "You are literature wiping its arse!"
Another (a woman) yelped: "You are Sylvia
dragged from the cooker,
and given the kiss of life!"
No good for me to say: "I write for cash."
No good for me to say: "I cannot read."
No good for me to say: "You have no taste."
No good for me to say: "I steal each line."
Obstinate morons
they continue to praise me.
What shall I do?
I say to myself: "Why deny them their pittance.
You have already bought
3000 unborn Argentinian calves
with your Nobel gold."



Graa Boomsma

Schrijven als een weg uit de weerloze onwetendheid
Over 'Het verdriet van België' van Hugo Claus

> VADERLANDSLIEFDE
> Rechtlijnigheid doet Belgen pijn.
> O, bemind labyrint!
> Hugo Claus, *Almanak* (1982)

Het versplinterde schrijven

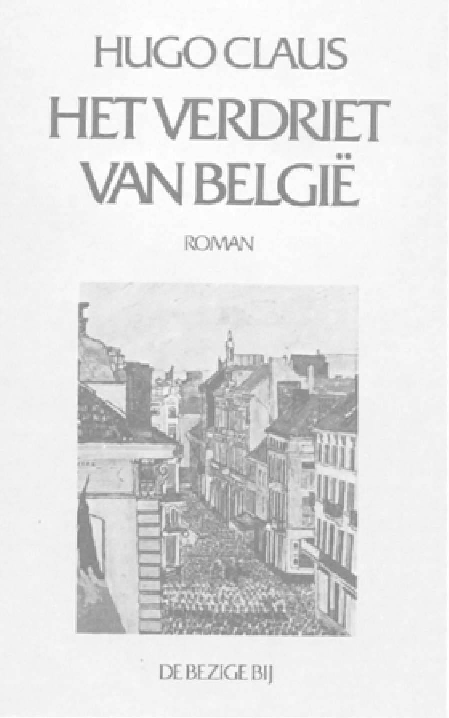
Dat het tweede deel van *Het verdriet van België* steeds fragmentarischer en 'brokkeliger' van structuur wordt, heeft alles te maken met de inzichten die het fantasierijke hoofdpersonage Louis Seynaeve al schrijvende verwerft in het Westvlaan-deren van 1939-1948. De vorm sluit aan op de inhoud, namelijk de groeiende ontbinding der geesten onder invloed van de oorlogsjaren. De rare sprongen en capriolen van het menselijk ras komen tot uiting in flarden en fragmenten tekst, waarvan niet altijd meteen duidelijk is wie die uitspreekt en in welke omgeving dat gebeurt.

De oorlogsjaren zijn de leerjaren van Louis Seynaeve, zogenaamd de auteur van zowel het eerste deel 'Het verdriet' (nog keurig onderverdeeld in zevenentwintig hoofdstukken die een introducerende functie hebben) als het tweede deel 'Van België', waarin de wereld van Louis iets groter wordt, hij naar school bij de jezuïeten gaat, een seksuele honger ontwikkelt én een leeshonger die hij niet alleen regelmatig stilt maar die hem ook uiteindelijk 'bevrijdt' van een verstikkende, reactionaire opvoeding. Hij oefent zich in het schrijven door zich de taal van gelezen boeken (van *Lord Lister* en 'indianenverhalen' tot de 'decadente' joodse schrijvers) eigen te maken en te praktiseren, en doet na de oorlog mee aan een literaire prijsvraag: 'In Het Laatste Nieuws stond de aankondiging van een prijsvraag over een novelle met een persoonlijke inslag die rechtstreeks of onrechtstreeks met de oorlog te maken had. Inzendingen moesten een bewijs van goed gedrag en zeden insluiten en een motto, want de auteur moest tot het verbreken van het daarbij horend verzegeld omslag onbekend blijven.' (p. 641) Die novelle wordt in het tweede deel van Hugo Claus' schitterende roman geboren. De eerste zin van Louis' novelle *Het verdriet* is tegelijk de openingszin van *Het verdriet van België.* Een bloedneus brengt het schrijven definitief op gang:

> Hij werd wakker met een korst in zijn neusgaten. Hij pulkte. Begon aan een nieuw schrift. Mama was nog zo stom niet toen ze vroeg of zijn verhaal over het Gesticht van Haarbeke ging. Gejaagd als Papa, koud als Peter tijdens zijn leven (en zeker nu, grijnsde Louis) schreef hij: 'Dondeyne had een van de zeven Verboden Boeken onder zijn schort verstopt en mij meegelokt.' Hij schrapte het woordje 'mij' en verving het door 'Louis'. (p. 681)

Louis heeft zijn fantasie om zich te verweren, al tast hij nog regelmatig in het duister. Die verbeelding breekt soms plotseling door, zonder overgang. Verhaaltechnisch gebeurt dat door onaangekondigd over te springen van de hij-vorm (het vertellen van Louis) op de ik-vorm (subjectieve gedachten, monologue intérieure). Waarmee ik geenszins wil beweren dat Louis als hij-verteller tot de betrouwbaarsten behoort...

Hij voltooit zijn grote novelle ('Mijn tekst, geniet, genummerd, mijn levenswerk, hartebloed, mijn weeskind.', p.754) in november 1947 en levert zijn schrijfwerk in bij Het Laatste Nieuws.



De behoudende critici K.L. Poll en Hans Warren hebben blijkbaar *Het verdriet van België* willen lezen als een traditionele psychologische roman 'met een begin, een zwelling en een einde, met één anekdote.' (Claus in een interview met De Volkskrant, 4-3-1983) Poll vond niet alleen, dat de vele personages te schimmig bleven. 'Vooral in het tweede deel (...) ontbreekt een vertellijn die de losse scènes met elkaar in verband brengt.' (NRC-Handelsblad, 18-3-1983) Warren constateert ook 'te weinig samenhang' in het tweede deel. Het zou te oeverloos en te omslachtig zijn. 'Het wreekt zich dat Claus geen kans heeft gezien tot een synthese van losse flarden verhaal te komen.' (Provinciale Zeeuwsche Courant, 16-4-1983) Claus heeft geen kans gezien tot een synthese te komen? Maar dat was helemaal zijn bedoeling niet! De schrijfmethode van Louis (en Claus) was erop gericht een groeiende versplintering van de tekst te creëren, die aansloot op de groeiende bewustwording van de schrijver in spé. *Het verdriet van België* is in de eerste plaats een roman over het schrijven en het onvolledige, fragmentarische waarnemen.

Dat de omvangrijke roman, hoewel chronologisch opgebouwd, niet één verhaallijn heeft of een plot met een duidelijk begin, ontwikkelingen in het middengedeelte en een definitief einde, wordt al duidelijk in het eerste deel. Daarin weet de nog onwetende Louis zich omringd door een raadselachtige wereld vol leugens en bedrog en wordt hij geconfronteerd met

duister taalgebruik en gespreksflarden (die hij met zijn grote oren opvangt in het nonneninternaat te Haarbeke en in de uitgebreide familiekring in Walle en Bastegem) die louter misverstanden oproepen en hem vaak in een vernederende situatie brengen. Hij kan de omgeving nog niet naar zijn (schrijf)hand zetten en probeert met behulp van zijn rijke fantasie (leugens en bedrog) zich te verzetten. Louis wéét dat hij onwetend is temidden van mensen die ogenschijnlijk van alles op de hoogte zijn maar in feite ronddobberen op vooroordelen, roddel, opportunisme en reactionaire ideologieën.

Als de leerlingen van het nonneninternaat (het Gesticht) in Haarbeke hun jaarlijkse bezoek aan de dorpsbioscoop 'Diana' brengen ('een heidense tempel...', p.73), ziet Louis in dat 'Dit schokkerig beweeg in zwart-grijs (...) veel duisterder, raadselachtiger' (p. 73) was dan de onbeweeglijke verhalen van de *lanterne magique*, die de kleintjes op het internaat prefereren. Louis is een beetje gegroeid. Als de film breekt, verbeeldt hij zich dat dat door zijn ingrijpen komt. 'Op Louis' bevel sputterde het filmbeeld, het stolde.' (p. 75) Het verhaal breekt af, zoals zo vaak in *Het verdriet van België*, onder andere gesprekken die niet voor Louis' oren bestemd zijn. (Ook de taal valt regelmatig aan duigen. Uitdrukkingen of omschrijvingen die Louis niet begrijpt of die hem op het verkeerde been zetten omdat hij ze te letterlijk neemt, verbrokkelen in betekenis.) Door censuur van bovenaf (bijvoorbeeld de afwezigheid van seksuele voorlichting) kan Louis niet alles wat hij hoort en ziet kloppend maken. De stukjes van de legpuzzel zijn de fragmenten die (nog) niet in elkaar passen. De wereld van de seksualiteit wordt nog verborgen gehouden voor hem. De geboorte is een raadsel. Hoe de kindertjes gemaakt worden is de grote vraag die Louis beantwoordt door zijn fantasie de vrije loop te laten. Hij doorziet niet, dat Tetje (de broer van Bekka Cosijns) zich voor geld laat gebruiken door Vuile Sef. Hij denkt dat ze vechten. 'Ook hier, in de weidse speelplaats van de kleiputten, duizendmaal groter dan die van het Gesticht, breekt plotseling iets af, zonder aanwijsbare reden, waarom wordt deze middag onderbroken?' (p. 118)

Vlieghe, meer dan een vriend van Louis zonder dat deze er zich bewust van is, praat in de hal van bioscoop 'Diana' over de film die ze zojuist gezien hebben en die zo plotseling werd afgebroken.

> Had hij dan niet gemerkt dat zoals elk jaar willekeurige fragmenten van verschillende films aan elkaar geplakt waren? Waarom dat gebeurde had Louis nooit kunnen achterhalen, waarschijnlijk waren de Zusters en de leerlingen allang blij dat er iets te zien was dat bewoog in een zwart-wit (en nu verwonderlijk gekleurd) vlekkerig licht, en zou een coherent geheel, zoals dat in een normale vertoning in de bioscoop 'Diana' op de zondagavond gegeven werd, met titels en muziek en een begin, zwellingen en een einde, onbekende gevaarlijke gevolgen kunnen hebben voor de leerlingen, die in verwarring moesten opgroeien, gevangen blijven in raadsels, brokjes, plagerig onbegrijpelijke, ondoordringbare scherven spiegels. (p. 76)

Later zal Louis van de nood een deugd maken. Hij omhelst dan het fragmentarisme en komt tot het inzicht, dat de werkelijkheid niet logisch samenhangt dankzij één, nog te ontdekken, rode draad. Er zit niets anders op dan uit de stukjes en beetjes, de flarden en de fragmenten, uit de oppervlakte van de ontelbare details van het dagelijkse leven zijn inzicht te peuren.

In Bastegem, waar de familie van moeders kant zich vooral ophoudt, voelt Louis zich een rat op het dak. Zijn oren vangen bijna alles op, maar zijn (seksuele en

politieke) onwetendheid speelt hem nog danig parten. Er zijn nog vele (schrijf)barrières te nemen. Maar de wil om uit de hardnekkige Vlaamse onwetendheid weg te komen is nadrukkelijk aanwezig.

> Ooit zal Louis, dat weet hij zeker, inzicht, overzicht krijgen in al die on-affe zinnen, toespelingen. Als je goed oplet, waakzaam bent, zullen de raadsels, die zij kruimelsgewijs in hun moppen en leugens laten ontsnappen, aan het licht komen, tot op het dunste draadje uitgerafeld worden. Nu nog niet. (p. 197)

Louis Seynaeve wil het ver schoppen. Oplettendheid is een eerste vereiste. In het eerste deel van Claus' epos is hij nog een ‘worm zonder woorden’ (p. 276) die allerlei *seinen* uit de hem omringende wirwar van details meent op te vangen, wat leidt tot misverstanden, vernederingen en blunders. Ontwikkelt Louis zich tot priester, soldaat (‘een soldaat van het peinzen, een dief, een verwoester van het peinzen.’, p.364) of dichter? Zijn jezuïtische leraar De Kei, het enige personage dat zich op ondubbelzinnige wijze verzet tegen de Duitse bezetters, wijst hem erop dat Baudelaire alleen deze drie beroepen eerbaar vond. Vuile Sef, die zich later een Duits uniform laat aanmeten en voorde moffen gaat vechten, vraagt Louis of hij pastoor wil worden. ‘Ik ga schrijver worden lijk Cyriel Verschaeve of Guido Gezelle.’ (p. 333) Maar dat *zijn* toch pastoors, kaatst Vuile Sef terug. ‘Zijn blunder was hemelhoog.’ Tegen De Kei zet Louis zich af door te zeggen, dat hij geen pastoor maar soldaat wil worden. (p. 392) Hij is dan inmiddels uit eigen beweging lid geworden van de Nationaal Socialistische Jeugd Vlaanderen (de NSJV, een soort Vlaamse Hitlerjugend). ‘Ik heb de stap gedaan, de eerste. Zonder hulp of voorspraak of raadpleging van iemand. Als dat geen overtuiging is.’ (p. 359) Maar ook in de NSJV wordt Louis vernederd. Bovendien verschrompelen zijn zo lang gekoesterde (jeugd)helden. Ten slotte is het dichterschap de enige weg om zijn verbeelding ruim baan te geven. Het schrijven van Louis is in het prille begin meer overschrijven en imiteren. Hij oefent zich door na te doen wat hij gelezen heeft en ontwikkelt op die manier zijn taalgevoel. Het duurt lang eer hij zijn jeugdhelden Zorro, Flash Gordon, de Sioux-indianen of de invloed van *Lord Lister*-lectuur van zich af heeft geschud. Pastoor-schrijver Guido Gezelle is een van de Vlaamse Koppen met wie Louis zich identificeert.

> ‘Kus mijn kloten, Kei!’ zei Louis en rende langs de moderne kruisweg naar het licht van de open deur. K, k, k, het was een stafrijm, een stapsteen waarop men steunt met de stemme, dixit Guido Gezelle. (p. 339)

Wies Moens (‘zijn hartverheffende *Celbrieven’*, p.367) en Cyriel Verschaeve houden hem ook enige tijd gevangen in de literatuur van bloed en bodem en in het soldateske heldendom, dat zijn wortels in de Middeleeuwen heeft. Geen wonder dat Louis' fantasie bevolkt wordt door ridders, kastelen en (onbereikbare) jonkvrouwen. Als hij op wacht staat, in zijn hoedanigheid van NSJV-er, voor de ingang van kasteel ‘Flandria’ waar op dat ogenblik een Duits officier wordt gehuldigd wegens heldendaden aan het Oostfront, denkt hij:

> Cyriel Verschaeve zegt: Onze moeilijke tijd vraagt naar de snelle, ganse, beslissende daad! Wel, geniale priester, ik heb mij gemeld, ik sta hier mijn plicht te doen. Zo mijmerend (zei Louis onhoorbaar), zo het verkeer en de natuur onderzoekend (zei hij binnensmonds) droom ik, schildwacht Seynaeve, ‘en ik zie door de nevelen der tijden een groot volk stijgen uit wilde reuzenstrijden’. Al die ij's. (p. 367)

Het taalgevoel kruipt waar het eigenlijk niet gaan kan. Hij is op zoek naar schoonheid en vindt die tijdelijk in de Duitsers (het Germaanse broedervolk), die zulke correcte soldaten *ridders* kunnen zijn en die de Blitzkrieg uitvoerden als was het een kruisvaart (p. 353) naar Palestina... Zelf ziet Louis zich ook als ridder. Helaas weet het kind Louis, op weg een man te worden, zich in het park van Walle (een wijk in Kortrijk - GB) niet staande te houden. Hij valt flauw.

> Hij was een ridder die op het Groeningheveld uit pure angst meende dat hij door een vijandelijke pijl getroffen was en in zwijm gevallen, maar, toen, hersteld van zijn bange verbeelding, zijn 'Houzee! Wat Wals is, vals is! Sla dood!'-krijsende makkers zag en weer naar het slagveld toe wou. Ik wil. (p. 417)

Vlak daarna verlaat Louis als een rat het zinkende schip van de nazi's. Hij neemt afstand van de NSJV en identificeert zich in toenemende mate met de joden. Hij verwijdert zich steeds nadrukkelijker van de heersende orde en de bloed-en-bodemideologie. Als hij als afvallige en op voorspraak van 'De rat in zijn labyrint, de slinkse sluiper Theo van Paemel,...' (p. 483) toch naar het Duitse Mecklenburg mag, in het kader van de *Kinderlandverschickung*, houdt hij een dagboek bij. Daarin vermeldt hij, dat hij tijdens een Hitlerjugend-bijeenkomst de draak steekt met de openingsregels van een beroemd Gezellegedicht: 'O, stinkende, winkelende paterding schart er uw rokske maar aan.' (p. 485) Hij is ingekwartierd bij Gustav en Emma Vierbücher. 'Emma zegt dat ik vuil ben als een jood. Dat ik net als de joden niet genoeg van ondergoed verander.'

(p. 485-486) Tijdens een zwerftocht door de omgeving wordt hij door boeren voor een vijandelijke parachutist aangezien en bedreigd. Louis bevindt zich als het ware tussen bloed en bodem en 'ontaarding' in.

Het is niet toevallig, dat Louis min of meer afstand neemt van de NSJV en aarzelend toenadering tot 'de joden' zoekt op het moment dat hij vernederd wordt. Enkele NSJV-ers lachen hem uit als Louis' lid onder een koude douche verschrompelt. Hij vlucht. Zijn uniform is geen garantie meer voor 'mannelijkheid'.

> Dit is de doem van De Kei. Van alle priesters. Daarom trouwen ze niet. Vanwege het dwergachtig aanhangsel dat zij bij hun geboorte hebben meegekregen. Daarom offeren priesters hun verminderd verminkte lichaam aan God. Daarom is ook Vuile Sef vervloekt die voor de oorlog, toen men in België nog in het openbaar Carnaval mocht vieren, als Spaanse danseres verkleed liep. Wij zijn een gebrandmerkt ras zoals de joden die daar ook verminderd zijn, daar beneden, ook daar gewond. (p. 415)

Wat wordt Louis: soldaat, priester of schrijver? De Kei wil dat hij priester wordt, heeft hem uitverkoren alsof hij bij het uitverkoren volk hoort. De Kei probeert hem duidelijk te maken dat de nieuwe heersers alleen het bloed vereren. 'Zij willen terug naar een donker, bloedbespat verleden. Merkt gij dat dan niet?' (p. 336-337) In steeds duisterdere, louter voor Louis bestemde, toespraken voor de klas probeert De Kei hem los te weken van de bloed-en-bodem-mythe. 'Hij geeft mij seinen die ik niet kan opvangen. Waarom spreekt hij steeds vaker over de waardigheid van de mens die bedreigd wordt, vertrapt wordt?' (p. 460) Als twee leerlingen van het Jezuïetencollege - Ceusters (een joodse jongen?) en Coene - opgepakt worden (door de politieke draaikont Theo van Paemel), houdt De Kei andermaal een duistere toespraak in de klas. Hij zegt dat de twee opgepakte jongens mannen zijn geworden. Louis probeert uit de raadselachtige woorden en gebaren van De Kei, zijn lievelingsleraar zonder dat hij dat wil toegeven, een teken op te vangen dat inzicht zou kunnen verschaffen in de fragmentarische wanorde. De Kei zegende de jongens toen ze werden weggevoerd.

Louis had niet kunnen zien hoe de jongens reageerden, of zij het sein van een Geallieerde code hadden opgevangen, want op dat ogenblik dook hij achter de rug van de scheikundeleraar omdat hij vreesde dat de alziende Theo van Paemel met zijn deukhoed hem zou ontdekken. (p. 540)

Uit de raadsels, details, brokstukken, gespreksflarden en tekstfragmenten om hem heen tracht Louis een verhelderend signaal, teken of sein op te vangen (zie ook p.43, 113, 276 en 590!). Hij wil zijn naam eer aandoen. 'Wat kan het anders zijn dan: een teken, dat is een *sein*, een groet in 't Latijn, dat is *ave*, dus Seynaeve.' (p. 492) Maar is er wel orde in de wanorde te ontdekken?

Terug in België, dat land 'propvol blatend stinkend angstig volk' (p. 488), laat Louis Duitsland, 'het mistige rijk (...) waar regelmaat en orde heersten onder de mankepoten, waar ik de enige wanordelijkheid was.' (p. 489), letterlijk en figuurlijk voorgoed achter zich.

Ook in de kunst neigt Louis steeds meer naar wanorde en disharmonie. Van 'volkskunst' naar 'Entartete Kunst'. In de drukkerij van zijn vader hangt een schilderijtje van Dolf Zee-broeck. Louis omschrijft Zeebroeck eerst nog als 'de kunstenaar die al vanaf de jaren twintig volksverbonden was en die het zin-loos moderne heeft aangepast aan de kunstzin van ons volk, begrijpelijk gemaakt voor de minst kunstzinnigen onder ons.' (p. 372) Op het moment dat de onbetrouwbare verteller Louis dit opschrijft, is zijn artistieke ontwikkeling al bepaald door het

expressionisme en het kubisme (het achteraf vertellen levert de nodige ironische en cynische opmerkingen tussen de regels door op). De kunsttheorie die Louis met de paplepel ingegoten krijgt, is er een die wil steunen op het verleden (de roemrijke Vlaamse Middeleeuwen) en het (Vlaamse) volk dat schreeuwt om een identiteit die niet is opgelegd. Het modernisme ondermijnt natuurlijk dat streven naar een eigen identiteit, die ook in het puristische taalgebruik (punaise wordt *duimspijker*, p.7) tot uitdrukking zou moeten komen. Tijdens een NSJV-uitstapje brengen de jonge Hitlerjeugd-le-den een bezoekje aan het atelier van de schilder Geerten Gallens. Gallens, maker van vooral propere en herkenbare sneeuw-landschappen, gaat tekeer tegen het moderne. ‘Wat heeft het moderne ons bijgebracht? Alleen maar modieuze zotternij! Het een nog dwazer dan het ander! En is dat het beeld van de hedendaagse mens?’ (p. 400) Het expressionisme is een kunststroming van de decadente, joodse psychopaten die op *onsamenhangende* wijze *onherkenbare* gedrochten en monsters schilderen (p. 401)

De wereld zoals de expressionisten die zien is wanordelijk en de mensen die zij in woord en beeld tonen zijn uiterlijk en innerlijk versplinterd. De harmonie en de orde is zoek. Vandaar de agressie van de nazi-ideologen en hun napraters. Op NSJV-bijeenkomsten wordt Louis onderwezen in ‘kunsttheorie’. Dat gaat zo:

> Over de judeo-Amerikaanse epidemie die naar ons is overgewaaid waarbij onze muzikale smaak is ontaard, terwijl wij van in de middeleeuwen het harmonische van onze muziek hebben gezocht in de tonen van de natuur zelf. (p. 414)

Constance Bossuyt zendt haar zoon Louis, die op school steeds minder presteert en doubleert, naar tekenles. Zij vindt het rondlummelen en het ‘boekjes lezen’ (p. 500) van Louis maar niets. Hij zou een vast punt in zijn leven moeten hebben. Bij Dolf Zeebroeck mag hij, tegen betaling van veel lesgeld, een cactus proberen na te tekenen. Zeebroeck wijst erop, dat Louis de grote lijn moet volgen en niet moet verdrinken in de details. Helaas lijkt Louis' eindprodukt teveel op ‘Picasso’. ‘Dat krijgt ge, als ge fragmentair werkt, dan kijkt ge u blind op vlie-gestrontjes. Het essentiële ontsnapt u.’ (p. 503) Zeebroeck houdt een pleidooi voor orde, regelmaat en harmonie in de kunst. Louis heeft over het hoofd gezien, dat de stekels op een *regelmatige* manier verdeeld zijn en een patroon vormen. De samenhang is hem ontgaan. Er is alweer een sein gemist. Hij voelt zich voor de zoveelste keer vernederd en denkt, dat Zeebroeck hem de waarheid heeft toegediend ‘als een muilpeer.’ Louis heeft alleen de oppervlakkige details gezien en niet de onderbouw, de grote lijn.

> Anderen konden in de veelvuldige, versplinterde dingen, feiten, incidenten om hem heen, het samenhangend redelijk inzicht vinden, meteen, hij niet, al deed hij nog zo zijn best, maar hij deed zijn best niet want hij wist niet hoe. De meest voorde hand liggende oppervlakte, dat was zijn domein, hoe vernederend! (p. 504)

Maar heeft Louis wel een sein gemist en heeft Zeebroeck wel het gelijk aan zijn kant? Louis, die in het tweede deel van *Het verdriet van België* zichzelf herhaaldelijk als beginnend schrijver ten tonele voert en zelfs in een van de vele tekstfragmenten drie varianten van één openingszin presenteert-om nog maar te zwijgen van andere ‘probeersels’ die hij soms opstuurt naar literaire tijdschriften -, ontdekt via Holst (die hij vroeger als zijn machtige beschermengel zag) nieuwe Verboden Boeken: Remarque, Barbusse, Feuchtwanger, Ehrenburg, Thomas Mann (en zijn broer Heinrich en zijn zoon Klaus), Wassermann, Kafka, enz... De zeven Verboden Boeken die de vier Apostelen in het Haarbeekse internaat angstvallig koesterden, zijn nu

vervangen door het ABC van de ‘ontaarde’ literatuur. De identificatie met de joden krijgt definitief gestalte.

> Als het maar decadent was. Zoals de decadentie van de joden en de plutocraten die in Amerika geld ophaalden voor de oorlogsinspanning op feestjes waar zij kromneu-zig vet sigarenrokend handen vol dollars gooiden naar een danseres met een Amerikaans vlaggetje, de grootte van een postzegel, op de trillerige, geëlektriseerde onderbuik... (p. 537)

Het beeld dat Louis van joden heeft, staat echter nog onder invloed van antisemitisme, van door het fascisme bepaalde beeldvorming. Al lezende komt hij er achter, dat de joden als zondebokken fungeren. De zogenaamde Entarteten trekken hem mee in hun beeld en (ver)vormen hem. Eindelijk erkent Louis,

> dat hij door het internationale jodendom (nog steeds hanteert hij uiterst dubieuze termen -GB) besmet was, het was in zijn brein geslopen, slinks, niet te stuiten. Als er anderen zijn bij wie ik hoor, wil horen, zijn zij het, de versplinterde kubisten, expressionisten, al die tisten. De helden met zwaard en toorts zijn van reuzel en smelten. (p. 564)

Hij heeft definitief afscheid genomen van het Duitse heldendom, de trotse krijgers, de ridders, de doodskopbaretten, de 'schoonheid van de ordening van Goebbels...' (p. 671)

De literaire techniek die Louis Seynaeve steeds nadrukkelijker hanteert in *Het verdriet van België*, uiteraard vormgegeven door meester-regisseur Hugo Claus, is die van de fragmentatie. Hij wil schrijven zoals de expressionisten dat deden (p. 565, 618). Maar hij moet nog veel leren. Een vloeiend lopend vers hakt hij in mootjes, maar hij vergeet het rijm te elimineren. Nog geen Paul van Ostayen: 'Verveling, grijze gangen/Miserabel leven minimaal/In Oostengloed de geur van staal!/O doodsgezangen!' (p. 623)

Als schrijver moet hij zich ook ontworstelen aan de schrijf-voorschriften en de terminologie van het Brevarium van de Vlaamse lyriek (p. 668) Als Louis' moeder de eerste versie van zijn novelle *Het verdriet*, bestemd voor de prijsvraag van Het Laatste Nieuws, vindt en op onbewogen en daardoor onthullende toon voorleest aan haar zuster Violet en haar moeder Meerke, begint hij te huilen. 'Omdat in Mama's gevoelloze onbeklemtoonde voorlezing zo onherroepelijk duidelijk was geworden dat het talentloze, onwaardige onzin was die zij las.' (p. 679) Zijn proza is nog teveel beïnvloed door de Laatste Nieuws-feuilleton 'Het geheim van het slot Merivale'. De bloedneus die hij krijgt is op een andere manier ook een doorbraak. Niet alleen mag hij, om dat lichamelijk ongemak te verhelpen, even heel dicht bij zijn moeder zijn (het Oedipus-thema is in het hele Claus-oeuvre nadrukkelijk aanwezig), hij heeft aan het leesoptreden van zijn moeder eveneens zijn beslissende schrijfdoorbraak te danken. Hij zet zich aan het schrijven van de tweede versie van *Het verdriet*, de versie die meteen het eerste deel van Claus' *Het verdriet van België* is.

Als Louis zijn eindversie bij Het Laatste Nieuws inlevert, verloochent hij zichzelf en zijn pennevrucht eerst (hij blijft de apostel Petrus spelen). In plaats van een motto heeft hij zijn eigen naam in het typoscript vermeld, wat tegen de regels van de prijsvraag is. Hij speldt de jurysecretaris op de mouw, dat Louis Seynaeve zijn broer is die als verzetsstrijder in het concentratiekamp Neuengamme zou zijn omgekomen. Het verhaal *Het verdriet* zou op een symbolische manier over het kamp gaan. *Het verdriet* kan inderdaad gelezen worden als een verzetsroman: Louis weet aan de drukkende ideologische voorschriften van het roomse flamingantisme in het 'concentratiekamp' (het nonneninternaat te Haarbeke, dat Louis ook wel een gevangenis heeft genoemd) én aan de dwingende schrijfvoorschriften van allerlei aard te ontkomen. Dat hij de jurysecretaris wijsmaakt, dat hij Maurice heet, kan opgevat worden als een hommage aan de gestorven Maurice (deze medeleerling op het jezuïetencollege is met zijn oog in de punt van een ijzeren hek gevallen, p.337). Louis blijft achter als een cycloop in een land van louter blinden: de schrijvende waarnemer die geen detail ongezien en onbeschreven wil laten.

Het motto 'Levet Scone' weigert de secretaris. Het is een laatste flamingantische oprisping van Louis. Ten slotte wordt het een Hebreeuws motto: Kol Nidrei (= alle geloften, in het Aramees gesteld gebedsformulier, voorgedragen bij de aanvang van de synagogale avonddienst van de Grote Verzoendag. Het is een verklaring dat geloften waartoe men zich het afgelopen jaar jegens God heeft verplicht, maar die men zich niet meer herinnert of onmogelijk heeft kunnen nakomen, geannuleerd mogen worden). Het jurylid ziet hem voor een joodse jongen aan. Louis hoort aan het slot van *Het verdriet van België* voorgoed bij de decadenten en de versplinterden. Het is aan de lezer om aan de veelheid van tekstuele splinters, details, scherven, fragmenten en flarden een betekenis te geven en er seinen uit op te vangen.

Het thema van het schrijven, gepersonifieerd in de hoofdfiguur Louis Seynaeve - die de 'orde' inlevert voor de 'wanorde' - wordt weerspiegeld in de *vorm.* Zo bezien

is het potsierlijk *Het verdriet van België* gebrek aan samenhang te verwijten. De fragmentatie is juist het kernthema van het boek.

Het masker van de leugen

Schrijven is een geraffineerde vorm van liegen. Fantaseren en zich dingen verbeelden is een sympathiekere omschrijving van liegen. In het allereerste interview waarin Claus zijn toen nog in de steigers staande roman ter sprake brengt (Avenue, september 1981), neemt hij afstand van de roep om een herkenbare identiteit die de schrijver zou moeten hebben. Claus is inderdaad een goed voorbeeld van een auteur die steeds andere (schrijf)maskers opzet. Hij schrijft als het ware in transformaties. Zijn ego is legio. Hij heeft vele gezichten.

> Je kunt het bestaan van een Belg op zichzelf al een identiteitscrisis noemen, hoewel dat nog niet zo'n onaangename positie hoeft te zijn. Als schrijver is het zelfs beter om helemaal geen identiteit te hebben. Het geschreeuw om identiteit vind ik in vele gevallen zeer kwalijk. Zo'n uitdrukking als *je moet jezelf zijn* is niet aan mij besteed. Ik wil helemaal niet mijzelf zijn. Ik wil iets waarin honderden mensen langskomen en iets achterlaten. Ik ben niet op zoek naar mijzelf, die autobiografische gegevens (...) zijn slechts hulpmiddelen.

Mimetische ‘eerlijkheid’ - de dingen beschrijven zoals ze in werkelijkheid zijn gebeurd - is niet de drijfveer achter Claus' schrijven. Schrijven is verzinnen van wat er nog niet is om zo door te dringen in het nog onbekende, het mythologische, de wensdroom. En als het over de geschiedenis (van Vlaanderen) gaat, is de mythologisch getinte fantasie net zo goed een onderdeel van die historie als de feiten of de jaartallen.

Almanak leugenzak luidt een spreekwoord. Claus heeft dit gezegde als een soort motto voorin zijn dichtbundel *Almanak* (1982), bestaande uit 366 knittelverzen, gezet. Louis, behept met een ongebreidelde fantasie, die vaak niet strookt met de werkelijkheid of de waarheid, wordt door Vlieghe uitgemaakt voor ‘een smeerlap’ en ‘een vieze vuile leugenzak.’ (p. 174) als hij net met veel verve een totaal verzonnen verhaal over de herkomst van een loden bikkel vertelt, die hij uit de asbak steelt van de oude en blinde Zuster Sint Gerolf in het Slot. Daar hebben de Apostelen weten door te dringen. Die bikkel zou een met goud (en lood) omgoten gewrichtje zijn van een gestorven kind van Sint Gerolf. Wellicht is dit verzonnen verhaal van Louis een fantasierijke verwerking van het raadsel van de geboorte, van de voor hem verborgen gehouden zwangerschap van zijn moeder. Het bikkel-verhaal kan ook opgevat worden als prospectief aspect: in het hoofdstuk dat volgt wordt Louis meegedeeld dat zijn moeder bevallen is van een dood kind.

Louis is omringd door leugens en bedrog. Zelf tracht hij zijn onwetendheid en weerloosheid te verbergen achter leugenachtigheid. Hij neemt vele gedaanten en namen aan en doet alsof hij de wereld kent, terwijl hij op het internaat slechts een vaag vermoeden heeft waar de kindertjes vandaan komen. Regelmatig valt hij door de mand en wordt het masker van de leugen van zijn gezicht gerukt. Geen wonder dat een vernederende ontmaskering of straf verzuchtingen oplevert als: ‘Ik moet iemand anders zijn. Ik ben hier niet.’ (p. 119) Hij krijgt vele namen aangemeten: de verloren gewaande prins die uit ballingschap (het Gesticht) is teruggekeerd (p. 86), hertog Louis-de-Schone (p. 235), kruisvaarder Louis-met-de-Bijl (p. 252), Louis, scherprechter van Vlaanderen (p. 285), Louis de ridder (p. 417), Louis de woelzieke en de woelrat (p. 573, elders wordt hij ‘een rat op het dak’ genoemd), Louis, de

alomgezochte sexuele maniak (p. 629) en - als overkoepelende en samenvattende titel - Louis the Imposter (p. 640). Bovendien identificeert hij zich met vele (literaire) helden - onder wie Johan Daisne (p. 639) - en ziet hij zich tijdens de voorstelling van *Het land van de glimlach* als de 'gele tweelingbroer' van Prins Sou-Chong (p. 148). Hij 'opereert' ook als leider van de Apostelen op het nonneninternaat en doet zijn naam Petrus eer aan. Op meer indirecte wijze komt de naam Louis ter sprake op p.27 (Louis d'Or) en 573 (Saint Louis en Louis le Hutin). De naam van de hoofdfiguur zou ook, als hommage, kunnen verwijzen naar een grote Vlaamse schrijver die niet in *Het verdriet van België* optreedt: Louis Paul Boon.

Louis is een gemaskerde onder gemaskerden. Hij wil zich niet laten kennen, wil zich niet blootgeven. Zorro en Konrad zijn figuren die letterlijk een masker dragen. De rest draagt een innerlijk masker. Als kameleons nemen de meeste personages de kleur van hun (politieke) omgeving aan. De opportunistische gedaanteveranderingen zijn niet van de lucht. Door *Het verdriet van België* trekt een bonte stoet gemaskerden: versplinterde ego's in een fragmentarische roman. Het lijkt permanent carnaval. Als Louis aankondigt in het internaat, dat Vlieghe zal worden opgegeten door zijn collega-Apostelen, reageert het slachtoffer met de woorden: 'Maar Seynaeve toch, (...) wanneer gaat gij eens uitscheiden met uw carnaval?'

(p. 281) Carnaval betekent verkleedpartijen, vermommingen, bonte optochten, bal-masqué. Louis hult zich tijdelijk in het NSJV-uniform, doet later lippenstift van zijn moeder op en trekt kleren van haar aan (p. 415) of voert samen met Bekka Cosijns een gekostumeerd toneelstukje op. Bekka speelt een Obergruppenführer, Louis trekt als partizaan weer kleren van zijn moeder aan. Een scène: '"O, gij verdammte leugenkous!" krijste Bekka en sloeg met de platte kant van haar zwaard op de witte hoed. "Au! Au! Ik heb u toch niets misdaan," riep de partizaan die als boerin vermomd was die vermomd was als Louis.' (p. 560-561)

Tot het carnaval behoren ook de optochten (al of niet met vaandels) van de NSJV of de Duitse parades, uiteraard met een middeleeuws tintje.

Op het omslag van *Het verdriet van België* staat een afbeelding van een schilderij van de Belgische schilder James Ensor (1860-1949), getiteld 'Muziek in Vlaanderenstraat' (1891). Claus schildert het kleurrijke leven in Walle (een wijk in Kortrijk) in de jaren 1939-1948. Het Ensor-schilderij toont niet toevallig een optocht. Raymond Joseph Benders schenkt er in zijn recensie van *Het verdriet van België* (Het Parool, 30-3-1983) nadrukkelijk aandacht aan.

> Ook andere schilderijen van Ensor zouden het leven van Walle's burgerij hebben kunnen verbeelden: eenzelfde straat, maar dan met een menigte verwrongen maskerachtige koppen, waarboven een skelet met een zeis *De dood die een mensenkudde achtervolgt* (1896), of het meesterstuk *Intocht van Jezus te Brussel*, een doek en een ets (1888 en 1898) overspoeld door mensen met vaandels, vlaggen en spandoeken met bizarre teksten als: 'Fanfares doctrinaires, toujours réussi (Tirannenmuziek, succes verzekerd), Les charcutiers de Jerusalem (De beenhouwers van Jeruzalem), Salut Jésus, Roi de Bruxelles, Vive la Soviale, Phalange Wagner fracassant (Vermorzelende Wagnerbende)'.

De carnavalsmaskers hebben een functie in het rollenspel van *Het verdriet van België*, waarin iedereen voorwendt iemand anders te zijn. De leugen is een onzichtbaar masker dat Louis niet altijd opmerkt. Toch is hij al vroeg doordrongen van het vluchtige en vloeiende van de menselijke identiteit. 'Iedereen verzint. Wij zijn verschijningen. Wij zijn nooit wat de anderen denken dat wij zijn. Ik leef maar ik leef niet, Jezus leeft in mij.' (p. 35) Louis groeit uit tot een van de meest onbetrouwbare vertellers in de Nederlandstalige literatuur.

Horen liegen doet liegen. Louis' vader, drukker van beroep, is een van de grootste fantasten in de roman (zijn zoon heeft het dus niet alleen van vreemden). Staf Seynaeve liegt of het gedrukt staat en raakt door zijn leugens keer op keer verstrikt en komt er zelfs door in de gevangenis na de oorlog. Zijn leugenachtige praatjes over de nauwe contacten die hij zou onderhouden met de Gestapo en de SD worden door de klanten van kapper Felix - waar vader Seynaeve zijn loslippigheid regelmatig etaleert - niet met een ongelovig hoongelach ontvangen. Het verdrietige is, dat zij onwetend zijn en hem blijkbaar op zijn woord geloven. Ze verraden hem en geven hem zonder meer aan. Het netwerk van leugens roept een netwerk van verklikkerij en verraad op. Staf Seynaeve en zijn zoon doen daar lustig aan mee. Ze weten via de voor de Duitsers vechtende drukkersknecht Raspe (voor Louis tijdelijk een oorlogsheld) de hele ERLA-directie (ERLA was een Vlaams bedrijf waar Duitse vliegtuigmotoren werden gerepareerd) uit te schakelen. Leugens, collaboratie en verraad maken onderdeel uit van de droevige geschiedenis van Vlaanderen. De directie van ERLA, waartoe Lausengier behoort met wie Louis' moeder een verhouding heeft (ze werkt bij de ERLA als secretaresse), zou corrupt zijn.

Als zijn vader in het openingshoofdstuk van Claus' epos zijn zoon op het nonneninternaat komt bezoeken, heeft hij een zakje pralinen voor hem meegenomen. Louis merkt, dat zijn vader er zelf al van gesnoept heeft (de snoeplust van Staf Seynaeve is een substituut voor de seksuele lust die zijn vrouw niet meer beantwoordt). Zuster Adam vraagt of er sterke drank in de pralinen zit. Louis' vader ontkent dit en speelt de leugenachtige rol van ingetogen vrome die zijn zoon wil beschermen tegen de zonde van de alcohol (van die bescherming komt in het boek natuurlijk niets terecht). Zuster Adam beweert, dat de Moeder-Overste op een keer twee met drank gevulde pralinen heeft gegeten en er licht in het hoofd van werd. ‘Het was gelogen. Het was háár, Zuster Adam, overkomen. Met vijf of zeven pralinen. Louis zocht naar sporen van de leugen in het onaantastbaar ovaal dat in de kap geprangd zat.’ (p. 17) De non zet een masker van onbewogenheid op, zoals Louis' Peter dat ook doet nadat hij een ruzie met zijn vrouw (Bomama, Louis' oma) heeft gehad en ze niet meer met elkaar praten: ‘maar tegenover het kil gezicht (het IJzeren Masker) had zij geen verweer.’ (p. 104) Zuster Adam laat niets merken en laat zich niet kennen, net als de Miezers, die een kinderfantasie van Louis zijn. ‘Miezers lachen altijd, wat er ook gebeurt, ook bij het ergste dat je kan bedenken. Onhoorbaar, onzichtbaar, toch weet je dat ze lachen.’ (p. 68) Het masker van de eeuwige lach. Louis wil ook pal staan, van zich afbijten, de duistere taal die tot misverstanden leidt doorzien en er adekwaat op reageren. Hij begrijpt niet, dat de voorbeeldige Zuster Engel hem de waarheid zegt over zijn moeder die hem niet in het internaat kan opzoeken omdat ze zwanger is. ‘Maar de waarheid zeggen, dat is toch eerder iets voor beginnelingen in een Gesticht, novicen, postulanten, niet voor een door de (zwarte) wol geverfde non?’ (p. 71) De waarheid krijgt in *Het verdriet van België* adjectieven mee als ‘stinkend’ (p. 456) en ‘krols’ (p. 752, zie ook Wam de Moors recensie in De Tijd, 1-4-1983).

Het *toujours sourire* van de Miezers krijgt een vervolg als Louis met zijn moeder een bezoek aan de operette *Het land van de glimlach* brengt, die in 1939 onder auspiciën van ‘Het Pakket van de Soldaat’ opgevoerd wordt om de gemobiliseerde Belgische soldaten een hart onder de riem te steken. (Staf Seynaeve speelt de rol van koelie, ‘Vermomd durft hij wel, Papa-koelie.’ p. 151.) Prins Sou-Chong uit het ondoordringbare Oosten (China) heeft geleerd zijn liefdesverdriet en zijn hartzeer te verbergen. Hij toont zijn gevoelens niet maar maskeert ze. (Dat het liefdesverdriet in de familie Seynaeve en Bossuyt gemaskeerd wordt door ontrouw, overspel, leugens en bedrog probeer ik aan te tonen in het hoofdstuk ‘Het verdriet van de familie.’) ‘*Toujours sourire! Le coeur douloureux!* Niets mogen ze merken!’ (p. 148) Ook al verga je van verdriet, handhaaf jouw theater van de lach. De prins wordt het slachtoffer van (zedelijke) onwetendheid, althans in de ogen van verteller Louis. En onwetendheid leidt tot de zonde. Het permanente verdriet van België komt voort uit de hardnekkige onwetendheid van haar bevolking. En Louis zelf? ‘Nog nooit is het voor Louis zo hartverscheurend duidelijk geweest wat er gaande is in het Gesticht, in de Oudenaardse Steenweg (waar Louis met zijn ouders woont -GB), in de hele wereld.’ (p. 149)

Het masker van de glimlach. Vlieghe wordt door de schrijvende Louis met een konijn vergeleken (het konijn-motief wordt met veel nadruk door Carel Peeters aan de orde gesteld in zijn Vrij Nederland-recensie van 26-3-1983): ‘Het konijn heeft van God bij de schepping een glimlach meegekregen en die door onachtzaamheid verloren. Sindsdien zoekt het snuffelend, neusrimpelend vruchteloos naar die weggewaaide glimlach.’ (p. 164, op p.589 - waar tante Nora's ‘konijntje’ (haar vagina) opspeelt - staat bijna letterlijk hetzelfde.) Vlieghe is de doodzonde van Louis. Tussen hen ontwikkelt zich een homoerotische relatie zonder dat beiden het *bewust* weten. Vlieghe is kwetsbaar omdat hij geen beschermende glimlach ter beschikking heeft. Hij wordt neergedrukt door een hypocriete (seksuele) moraal, wordt als een vlieg doodgeslagen door de heersende ideologie. Louis vliegt weg op de wieken der

verbeelding, Vlieghe pleegt zelfmoord door zijn scrotum rigoureus af te snijden en dood te bloeden (met de bikkel in zijn mond die Louis eens als straf in Vlieghes anus had gestopt). Vlieghe weet niet, dat de ziekte die hij bij een bezoek aan een hoer heeft opgelopen een ordinaire geslachtsziekte is. Hij wordt slachtoffer van zijn onwetendheid. Louis krijgt over het graf heen een onthullende brief van Vlieghe.

> Te laat. Nooit geweten. Ik schreef naar de dode Maurice, de dode Vlieghe schrijft naar mij. Dit zinneloos herkauwen, dit verdriet om iets dat er niet was, aangezien dat ik niet wist dat het er was. Nu is het er. (p. 720)

Vlieghe heeft zijn gevoelens voor Louis op de valreep getoond en is in zijn eeuwige afwezigheid toch nog aanwezig. Hij beschikte immers niet over het masker van de glimlach om zich achter te verbergen. Louis doorstaat de seksuele inwijdingen door tante Nora, Bekka en de doktersweduwe Michèle. Hij weet aan het labyrint van de onwetendheid te ontkomen en

hanteert met steeds meer taalkundige verve het masker van het schrijverschap. En Hugo Claus trekt onzichtbaar en zonder moraliserend vingertje aan de vertellerstouwtjes. Louis' verlangens worden vervuld; het lukt hem zijn verwondering over de mensen en dingen om hem heen effectief onder woorden te brengen.

De leugens van de ideologie van kerk, school en gezin

Opmerkelijk in *Het verdriet van België* is, dat er in de veelheid van details en gebeurtenissen die beschreven worden geen enkele hiërarchie te ontdekken valt. Sterker nog, historisch beslissende voorvallen als de plotselinge bezetting van Polen in september 1939 of D-Day in juni 1944 worden gereduceerd tot één van de vele onderdelen van de alledaagse beslommeringen en komen *terloops* ter sprake. De verschrikkingen van de Tweede Wereldoorlog lijken niet echt door te dringen in de Vlaamse koppen. Men blijft aanrommelen en heeft in feite geen notie van politiek, oorlogsontwikkelingen of ideologie. Alles gaat zijn dagelijkse gangetje, of het nu oorlog of vrede is. De Vlamingen passen zich wel aan aan de nieuwe heersers. Dat hebben ze toch altijd al gedaan? Men voegt zich naar de politieke omgeving, vaak van harte, soms niet van harte.

Hugo Claus laat op subtiele wijze zien hoe het gif van de fascistische ideologie van bloed en bodem tussen neus en lippen door verweven raakt met wat de mensen over het algemeen dachten, voelden en deden. Het resultaat is vaak sjoemelen om te kunnen overleven en gevaarlijke kletspraat. Het fascisme hielp de Vlamingen aan een eigen identiteit. De Vlaamse mythe van de glorierijke Middeleeuwen paste naadloos in het Nazi-denken.

Alle gegevens die in *Het verdriet van België* worden gepresenteerd zijn gelijkwaardig. Claus: ‘Voor mij is de manier waarop iemand koffie drinkt net zo belangrijk als de dood van Hitler!’ (interview met De Volkskrant, 4-3-1983) De schrijver met de vele stijlen en maskers varieert deze uitspraak in een ander interview uit dezelfde tijd: ‘De kleur van een schram op de elleboog vind ik even belangrijk als wat Schopenhauer ooit in gebeeldhouwde termen heeft gezegd over de zin van de wereld.’ (interview met de Haagse Post, 12-3-1983) Wat de mensen onthouden uit de gigantisch stroom (nieuws)feiten en gebeurtenissen die op hen af komen stormen is vaak een vervormd detail of een onzinnige trivialiteit. Staf Seynaeve maakt zich na zijn vrijlating uit kasteel Flandria, waar hij als inciviek na de oorlog gevangen wordt gehouden, druk over de kwaliteit van de frieten. Over de detentie zelf maakt hij zich minder druk. Of Hitler één of twee teelballen had, is belangrijker in de gesprekken dan het feit dat hij miljoenen joden laat vermoorden. Claus toont op geraffineerde wijze hoe de Vlaams-nationalistische gedachte, het rooms-katholieke onderwijs en het fascisme elkaar raken en in het dagelijkse leven leiden tot, voor de hand liggende, collaboratie.

In het roomse onderwijs dat Louis ‘geniet’ staan antisemitisme, racisme, anticommunisme, reactionair flamingantisme en verheerlijking van de roomse Middeleeuwen dagelijks op het lesrooster. De seksualiteit leidt een obscuur, heimelijk leven. De repressie van vooral de seksuele gevoelens leidt tot de oprichting van een Apostelgroep onder leiding van Louis, die angstvallig een collectie Verboden Boeken koestert. Onder de Verboden Boeken bevindt zich een levensbeschrijving van ‘de ketter en vrijmetselaar’ Shaw (p. 7). De socialisten, de Walen en de Fransen zijn Vlaamsvijandig en de Franse vaudeville (p. 102, 146) is je reinste viespeukerij. De bron van het verzet hiertegen ligt in de Middeleeuwen. ‘Mama zat op de rand

van de eikehoutentafel van middeleeuws model. Aan zo'n tafel zaten de Vlaamse ridders en beraamden in 1302 de ondergang van het valse Franse rijk. Wat Wals is vals is, sla dood!' (p. 84)

Louis en zijn medeleerlingen krijgen de vooroordelen met de paplepel ingegoten, ook tijdens de vakanties als ze weer even in de schoot van het gezin worden opgenomen.

Het racisme. Dondeyne, een van de Apostelen, wordt op de eerste pagina van *Het verdriet van België* door Louis al geringschattend afgedaan als een hottentot, een uitdrukking voor stommerd. Het staat bijna letterlijk in het aardrijkskundeboek (Louis is erg goed in het oplepelen van geografische feiten, maar dat mag zijn inzicht in het wereldgebeuren voorlopig niet vergroten, p. 225-227). Over de zwarten in Belgisch Kongo wordt bijvoorbeeld geschreven, dat zij

> weinig ontwikkeld zijn en in de sleur van oude gewoonten gevangen blijven, want iets uitvinden of verbeteren kunnen zij niet. Het was een even groot bijgeloof als het ingeworteld bijgeloof der zwarten dat, met hun verderfelijke zeden en wanordelijk leven, de grootste oorzaak vormde voor het verval van het negerras. (p. 59)

En dan te bedenken dat de bijgelovige Louis zelf seksuele ‘zonden’ bedrijft en later de wanorde omhelst!

Voorlopig zit er niets anders op dan de zwarten via de missie te bekeren. ‘Die avond zwoeren zij voor de zoveelste maal dat zij beiden (Vlieghe en Louis -GB) missionaris zouden worden in Kongo waar de Protestanten, met meer geld en meer listen dan de Katholieken, het overwicht konden krijgen.’ (p. 62)

Het antisemitisme. Het reactionaire, rooms-flamingantische onderwijs is niet vrij van jodenhaat, met alle gevolgen vandien voor het denk- en onderscheidingsvermogen van de leerlingen. Louis maakt zijn mede-Apostelen op het internaat wijs, dat er een heel groot Reglementenboek bestaat waarin Zuster Econome - ‘een elektrisch geladen sponsachtig brein dat alles opvangt, opneemt.’ (p. 44) - opschrijft wat de leerlingen doen. Een apart hoofdstuk, zo houdt Louis zijn gehoor voor, gaat over de joden, ‘die moeilijk achterhaalbaar uitzwermen en zich overal nestelen, in Hollywood en in de kelders vol diamanten in Antwerpen. Als neten, zei Papa.’ (p. 43) Van Zuster Sapristi hebben de leerlingen te horen gekregen, dat vroeger eens een joodse jongen in het internaat is opgenomen geweest. Maar deze jongen, die zich voordeed als ‘een normaal iemand’, werd betrapt toen hij de hostie ‘met een onbeschrijflijk van haat gloeiend gezicht met zijn hoektanden vermorzelde.’ Louis doet dat zelf ook een keer. Evenals de jood Jezus (die immers door joden aan het kruis werd genageld..., p. 109) voelt hij zich vernederd en mishandeld.

> Hij slikte de laffe of niet aanwezige Jezus door. Als de joden, dacht hij, als de joden zal ik verjaagd worden over de wereld; Jezus die bestaan heeft en vaak bestaat, zal mij achtervolgen met zijn engelen, laat ze komen. (p. 263)

Het nog onbewuste begin van een identificatie. Hij ontpopt zich als de verloochenende Petrus, zoals zovelen in *Het verdriet van België.*

Als Vlieghe een kus van Louis krijgt, wordt de laatste voor een dwazekloot uitgemaakt. Weer moet Louis aan zijn hardnekkig antisemitische vader denken. ‘Zoiets zou Papa ook zeggen over de vuile Franse en joodse gewoonte van mannen om elkaar te kussen.’ (p. 81) Later zal Louis Vlieghe verloochenen.

Dat er weinig verheffende Franse films in Vlaanderen te zien zijn, uiteraard door de socialisten geïmporteerd, brengt Louis' vader in verband met 'de jood Blum' die regeringsleider is in het Frankrijk van 1939.

Nonkel Firmin, de echtgenoot van Berenice Bossuyt, wordt door de familie Seynaeve en Bossuyt (zie ook het hoofdstuk 'Verdriet in de familie') hardnekkig een jood genoemd. Als de perfecte Duitse oorlogsmachine België in mei 1940 bereikt, maakt Firmin aanstalten te vluchten. Louis, die in Firmin ook een jood ziet 'met zijn geluifelde ogen, zijn kromme neus, zijn volle, natte lippen' (p. 299) lokt hem uit zijn tent door op hypocriete, leugenachtige wijze te constateren, dat het onrechtvaardig is wat de joden wordt aangedaan. Firmin antwoordt, dat Hitler zelf moet weten wat hij met de joden doet. Waarom wil hij vluchten?

> Omdat de Belgen net zulke bekrompen geesten zijn als de Duitsers (...),' zei de schorre al-dan-niet-jood. 'En daarom is het verstandiger voor mensen van mijn soort ook al zijn zij niet joods, om zich zo ver mogelijk van hen te verwijderen in tijden van nood. (p. 299)

Het is de verdrietige waarheid, uitgesproken door iemand die als jood wordt bestempeld. Onder invloed van het lezen van 'decadente' joodse schrijvers groeit bij Louis het gevoel, dat het vervolgen van de joden inderdaad onmenselijk is. Langzaam maar zeker wordt hij minder vatbaar voor antisemitische denkbeelden. 'De joden die overal in de weg zitten, die overal weggejaagd worden, het is onrechtvaardig.' (p. 556) Zijn vader antwoordt, dat er nu eenmaal zondebokken moeten zijn en verklaart, dat je 'de waarheid van een jood altijd met een korrel-

tje zout' (p. 556) moet nemen. Helaas neemt men de praatjes van aartsleugenaar Staf Seynaeve *niet* met een korreltje zout. Zijn sterke verhalen over goede contacten met de Duitse instanties moet hij met verraad bekopen. De onnozele goedgelovigheid als het verdriet van Vlaanderen.

Staf Seynaeve is na de oorlog bang, dat hij door de joden ter dood zal worden veroordeeld (p. 649) Hij speelt de rol van schijnheilige Jezus. Even schijnheilig en antisemitisch zijn de excuses die hij de Amerikaanse soldaat Djeedie (een jood) aanbiedt voor het onrecht dat hij zijn rasgenoten heeft aangedaan. Een dubieus mea culpa. 'Ik zou liever niet aan de joden peinzen (...). Maar ik moet wel. Wij zijn stom geweest in de oorlog, wij zijn ziende blind geweest.' (p. 696) Maar ook na de oorlog blijft hij met blindheid geslagen. Het verdriet van België bestaat eruit, dat de vooroordelen die tot collaboratie hebben geleid welig blijven tieren, dat de onnozele en domme middelmatigheid voortwoekert, dat er nooit iets ten goede verandert. Alles gaat weer zijn corrupte gangetje. Wat zegt Staf Seynaeve? Hij geeft toe, dat Hitler 'lelijke dingen' heeft gedaan. Hij heeft zijn ideaal - waartegen niets bestand was, zoals hij aan het begin van de oorlog zei - 'totaal vermassacreerd door de joden te massacreren, het is onmenselijk, als ge de foto's ziet keert uw hart zich in uw lijf, maar dat er zoveel waren, dat gaat ge mij niet wijsmaken, honderdduizend misschien, neem tweehonderdduizend, ik sla er een slag in, en hoeveel misdadigers waren daar niet tussen en gasten die de Staat omver wilden werpen?' (p. 701) Het goedpraten van de massamoord is weer begonnen. Staf Seynaeve blijft stekeblind. Louis ontwikkelt zich tot een waarnemende en schrijvende cycloop en wil zich opwerken tot koning éénoog in het droevige land der blinden. En welk geluid valt er uit de volksmond op te tekenen na de oorlog?

> De joden kruipen weer samen. Zij gaan lelijk doen. En zij hebben groot gelijk. Hoe zoudt ge zelf zijn als u dat aangedaan werd? En op zo'n schaal! Nu slaat de schaal van de weegschaal terug, dat is maar rechtvaardig. Zij gaan zich wreken op iedereen die niet joods is, hoe zoudt ge zelf zijn? Het is nu aan hun toer om hun ras te beveiligen, en daarvoor moet ge de anderen een kloot aftrekken, het is normaal. Het kan niet gelijk opgaan in de wereld. Het zou te schoon zijn. (p. 723)

Op p.296 vraagt verteller Louis zich hetzelfde af als de Duitsers op alle fronten winnen! De omstandigheden veranderen, dus veranderen de mensen mee. Maar het antisemitisme is terug van nooit weggeweest.

Anti-communisme en anti-socialisme. In het eerste hoofdstuk van *Het verdriet van België* komt zeer terloops het rexisme ter sprake. Op de achterruit van Staf Seynaeves DKW is door Holst een REX-etiket geplakt. Léon Degrelle (1906) werd in 1936 de leider van de fascistische REX-beweging. Het rexisme ontstond toen Degrelle en anderen uit de Katholieke Aktie onder de leuze 'Christus Rex' (= Christus Koning) poogden te komen tot een vernieuwing van de katholieke gedachte. REX won bij de verkiezingen van 1936 21 kamerzetels op basis van een program dat stoelde op totalitaire en corporatieve beginselen. Veel aanhang verwierf ze onder de *Franstalige* middenstand. In 1939, het jaar waarin het eerste deel van *Het verdriet van België* zich grotendeels afspeelt, is de partij alweer ineengeschrompeld. Het rexisme sloeg na 1940 de weg van de collaboratie in. Degrelle vocht met het door hem opgerichte *Waalse* legioen aan het Oostfront en vluchtte na de Duitse nederlaag naar Franco-Spanje.

Even terloops als REX komen - in de oorlog collaborerende - groeperingen als DEVlag ter sprake (Duits-Vlaamse Arbeidsgemeenschap), Verdinaso (Verbond van Dietse nationaal-solidaristen met Joris van Severen als leider, die op 10 mei 1940 door de Belgische Veiligheid werd opgepakt en door een dronken *Franse* officier tien dagen later doodgeschoten), het VNV (Vlaams Nationaal Verbond, onder leiding van Staf de Clercq die in 1942 stierf), de NSJV en andere Hitlerjugendachtige clubs.

Tekenend voor de politiek-religieuze houding van de onderwijsgevende nonnen is de reactie die Zuster Econome ten beste geeft als het REX-etiket op de DKW van Louis' vader is ontdekt: "t Is in ieder geval beter dan een etiket van de socialisten,...' (p. 20) En Zuster Imelda wil niet zover gaan te zeggen dat de atheïstische, godsdienstvervolgende bolsjewisten op het punt staan België binnen te vallen, maar toch... 'Voorlopig gaan die niet komen. Ze mogen zeggen van de Duitsers wat ze willen, en onze kerk heeft het niet gemakkelijk in Duitsland, maar ondertussen zouden zij toch de communisten tegenhouden.' (p. 171) Liever zwart-paars of bruin dan rood. Zuster Kris raakt helemaal opgewonden van de sterke verhalen die ze over de (Spaanse) communisten opdist aan haar leerlingen, die genieten van haar horror stories. De communisten zouden letterlijk het bloed drinken van hun slachtoffers. Eén communiste, La Passionaria, had zelfs de strotten van seminaristen doorgebeten. Gelukkig maar, dat de Spaanse Burgeroorlog door de 'rode moordenaars' was verloren. Het vervelende daarvan is wel geweest, dat ze naar het noorden zijn gevlucht.

> Daar Christus Koning (= REX! -GB) de communisten zwaar had afgestraft zouden zij weerwraak nemen in onze gebieden. Want zij waren verslaafd geraakt aan het afslachten van priesters, het bespotten van Zusters, aan het doden van kinderen met slecht geslepen bajonetten. (p. 54)

De personages in *Het verdriet van België* zijn niet geïnteresseerd in het politieke feit of de politieke analyse, zij zwelgen liever in (mythologische) onzinverhalen die tragischerwijs wél hun (politieke) houding bepalen.

Koning Albert - het Belgische Koningshuis is een regelmatig terugkerend gespreksonderwerp - kwam in 1934 om bij een bergbeklimming. Hij viel in een ravijn. De oorzaak?

> Volgens Peter zijn het de communisten geweest, er zijn er veel in de streek van Namen en de Ardennen, waar Walen en vreemdelingen leven. En bij het onderzoek heeft het parket veel in de doofpot gestopt. Het parket beschermt de Franskiljons en iedereen die tegen de Kerk en tegen de Vlamingen is. (p. 97)

De politieke houding van veel Vlamingen steunt maar al te vaak op roddel en een underdog-gevoel. Louis echter laat zijn oren niet altijd hangen naar de domme, zielige maar o zo gevaarlijke prietpraat. 'Natuurlijk waren het niet de communisten geweest die de riddervorst (alweer die middeleeuwse terminologie -GB) gedood hadden. Peter liegt. Of Peter is een domkop, en dat is niet zo.' (p. 98) Inderdaad, Peter is een uitgekookte opportunist die meewaait met alle winden die zijn handel goedgezind zijn.

Tóch *verzint* Louis, na de overpeinzing dat de communisten geen schuld hebben aan de dood van Koning Albert, hoe een in de Eerste Wereldoorlog door de koning vernederde Vlaming het klimtouw van de slechte, want Frans sprekende koning doorsnijdt. De besmetting vanuit het onderwijs werkt nog steeds. Zuster Adam spreekt er schande van, dat Stalin na zijn verdrag met Hitler (1939) nu gelijk stond met de katholieke koningen en presidenten. Zuster Kris buigt al voor Hitler voordat hij België binnenvalt: 'als Hitler zegt dat hij zelf Duitsland is (moet dat wel waarheid

bevatten) want de Duitsers staan toch allemaal achter hem en daar zijn toch veel Katholieken bij.' (p. 274) De politiek wordt teruggebracht tot een simpel pro- of anti-rooms. De socialist Paul-Henri Spaak (1899-1972), die van 1936 tot 1939 minister van Buitenlandse Zaken was en Hendrik de Man in diens economische planpolitiek steunde én Koning Leopold III in diens los-van-Frankrijk-neutraliteit, wordt door tante Mona beschuldigd van 'bolsjewistische gedachten'. Maar zijn uiterlijk is natuurlijk het belangrijkste. 'Was dat nu een eerste-minister, met zo'n postuur? En dat vet aangezicht? Ge kon er de deugnieterij van schrapen! - Waar gaan we naartoe, waar gaan we naartoe?' (p. 89) Na dit onnadenkende geklets tussen neus en lippen door gaan ze zonder omwegen naar de oorlog. Maar is dat wel zo erg? Is Hitler nu écht zo'n schurk? Zou hij de Vlamingen kunnen helpen aan een, al lang ontbeerde, eigen identiteit?

Het nationaal-socialisme. Er zijn wat twijfels op het nonneninternaat. Hitler is dan wel een anti-communist en hij heeft inderdaad gezworen dat hij België met rust zou laten, maar 'op wat kan een heiden zweren?' (p. 80) vraagt Zuster Kris zich in 1939 af. De houding is ambivalent. De Duitsers zijn aan de ene kant lastig, aan de andere kant zijn het 'harde werkers' en 'patriotten meer dan wij hier in België'. (p. 112) Mussolini haalt het niet bij Hitler, zegt Zuster Sapristi, want hij 'kwelt de katholieken. Maar Hitler heeft een nieuwe godsdienst, hoe ketters en dui-

velachtig die godsdienst ook is.' (p. 180) Eigenlijk is er niet zoveel tegen de racistische, antisemitische, anti-communistische en fascistische Hitler in te brengen. Zolang hij de Roomse Kerk maar met rust laat, want 'wie zich tegen de Kerk keert zal ten onder gaan.' (p. 242) zegt Meerke, Louis' oma van moederskant. Louis' andere oma, Bomama, drukt hem op het hart, dat een goede stoelgang belangrijker is dan de politiek van de grote mensen. 'Al de rest is zottigheid en rottigheid in de hersenen.' (p. 106)

Hugo Claus. Foto: Jan van der Weerd.

Staf Seynaeve zegt in het eerste deel van *Het verdriet van België* per ongeluk de waarheid als hij, een katholieke flamingant, tijdens een bezoek aan zijn moeder uitroept, dat alles politiek is: 'Wij zijn verziekt van de politiek.' (p. 106) Vlaanderen is ideologisch klaar voor de collaboratie in 1940. De kreet 'Belgiekske nikske' komt te pas en te onpas uit de mond van Staf Seynaeve (p. 295, 314, 409). Hugo Claus 'bewijst' de wil tot collaboratie niet door een politiek tractaat in te lassen. Hij strooit onnadrukkelijk gepresenteerde, ideologisch getinte uitspraken - waarvan ik er hiervoor een aantal op een hopelijk overzichtelijke manier heb geordend - door de vele gesprekken. En de meeste personages weten niet, dat hun gedachten en (voor)oordelen ideologisch passen in de nationaal-socialistische leer. De collaborerende Vlamingen denken, dat ze de Duitse bezetters gebruiken om een identiteit te krijgen, terwijl het omgekeerde het geval is.

Als de Blitzkrieg daar is, winden vele Westvlamingen zich meer op over de belabberde Belgische landsverdediging of over de gedragingen van het binnenvallende Franse leger en het terugtrekkende Engelse leger, dan over de Duitse invasie. Want de Duitsers gedragen zich tenminste als correcte *ridders.* Het doet denken aan de Middeleeuwen. 'De Heilige Bloedprocessie in Brugge, elk jaar, optochten in geschiedenisgetrouwe kostuums, ridders, gilden, oriflammes (een heilig banier -GB), het Schrijn?' (p. 374) Eindelijk als Germanen onder elkaar... 'Het was zover, eindelijk. "Eindelijk," fluisterde Louis voor de spiegel in zijn slaapkamer.' (p. 304) Het ligt voor de hand een soepele houding aan te nemen. 'Wij gaan ons moeten schikken'. (p. 312) is de niet meer verbazingwekkende conclusie van Bomama. Constance Seynaeve raakt zelfs seksueel opgewonden door langsmarcherende Duitse, dus galante 'ridders'. 'Haar billen spanden in de zalmkleurige onderjurk.' (p. 320) Ze pleegt op verschillende fronten overspel met de bezetter, die niet als bezetter gezien wordt: ze gaat werken bij de ERLA en ze begint een verhouding met ERLA-directeur Lausengier. En Staf Seynaeve? Tijdens de Blitzkrieg moet hij - verdacht van Duitse sympathieën (hij rijdt in een DKW, heeft Duitse drukmachines

in Leipzig aangeschaft en heeft onder andere een Hitlerpoppetje voor Louis meegebracht) - tijdelijk naar uitgerekend Frankrijk vluchten. In de oorlog vervaardigt hij *naar eigen zeggen* (maar wat is waarheid, wat is fictie?) drukwerk voor DEVlag. En het droevige is, dat de leugenachtige fantast Staf Seynaeve de leugens produceert van de heersende en o zo ordelijke ideologie. Nog erger is, dat hij niet het enige doorgeefluik van het dood en verderf zaaiende Nazi-denken is.

Verdriet in de familie

Het verdriet van België is niet alleen een roman over de verbeelding en het schrijven, of een ontwikkelingsroman waarin Louis zich aan de leugens om hem heen weet te ontworstelen. Het is ook een familieroman. In de families Seynaeve en Bossuyt is het (liefdes)verdriet nooit afwezig.

K.L. Poll klaagde er in zijn recensie van *Het verdriet van België* over, dat de talrijke familieleden 'maar zelden een herkenbare omtrek krijgen.' (NRC-Handelsblad, 18-3-1983) Hij kan de verschillende personages niet of nauwelijks uit elkaar houden, omdat ze vlak en gelijkvormig zouden zijn gehouden. 'Ik heb van geen van allen een duidelijk beeld, ook al heb ik bijna 800 bladzijden lang in hun gezelschap vertoefd.' De oorzaak hiervan zoekt Poll in de vereenzelviging van Claus met zijn protagonist. 'Daardoor komen de anderen niet tot hun recht. Zij blijven belachelijk, verwerpelijk.'

Maar Hugo Claus heeft niet zozeer herkenbare karakters van vlees en bloed willen creëren alswel *modellen*, die stuk voor stuk het verdriet van België zouden kunnen personifiëren. De roep om herkenbare 'round characters' is uit de tijd.

Staf Seynaeve en Constance Bossuyt hebben elkaar voor het eerst ontmoet in de trein van Walle naar Gent (zie p.214 en verder). Louis' vader, zoon van de ex-onderwijzer en vertegen-

woordiger in schoolartikelen Hubert Seynaeve (de Peter van Louis), bezocht de drukkersschool van Gent en zijn moeder, dochter van sasmeester Basiel Bossuyt van Bastegem, zat op de Normaalschool. Snoep brengt ze bij elkaar. ‘Het duurde weken en toen zei Papa: “Gij kijkt zo raar naar mijn Lutti's? Zoudt gij er soms eentje willen?” De eerste woorden van Amor zijn pijlenarsenaal.’ (p. 215) Al gauw is hij een regelmatige bezoeker van het sashuis. Op een gegeven ogenblik wil Constance hem niet meer zien. Ze wil met rust worden gelaten. Staf Seynaeve smeekt en huilt en dreigt met zelfmoord. Onder druk van haar vader trouwt ze uiteindelijk toch met Staf Seynaeve. Een ongelukkige start van een huwelijk dat nooit meer goed zal komen. De gehuwden komen niet meer echt tot elkaar. Als Staf na zijn vlucht in 1940 naar Frankrijk terugkomt, lijkt hij een vreemde te zijn geworden. ‘Toen, na drie weken, kwam een vreemde het huis binnen met een sleutel. Mama stond onwenning in de gang waar het peertje doorgebrand was,...’ (p. 314) De verwijdering heeft een definitief karakter. Louis merkt het ook. Het verdriet sluipt binnen.

> Af en toe, midden in de nacht, een zachte klacht, gepiep. Papa die zuchtte uit de grond van zijn hart. De laatste tijd spraken zij niet meer in bed. Papa lag er allang in, terwijl zij beneden rondscharrelde,... (p. 413)

Niet in de laatste plaats de oorlog heeft Louis' moeder veranderd. Na de Blitzkrieg verwaarloost ze het huishouden meer en meer en roept regelmatig, dat ze haar met rust moeten laten (p. 311). Omdat de drukkerij van haar man weinig geld oplevert, gaat Constance bij het Frontreparaturbetrieb ERLA werken. Ze wordt al snel de Madonna van de ERLA genoemd (elders in de roman krijgt ze eveneens Maria-achtige allures), ook onder invloed van de verhouding die ze met ERLA-directeur Lausengier krijgt. Staf Seynaeve voelt nattigheid. ‘Zeg het, zeg het, aan uw zoon dat gij mij horens zet met de bezetter!’ (p. 456) Door verraad verdwijnt Lausengier van het toneel. Staf Seynaeve is van deze gang van zaken niet geheel vrij te pleiten. Hetzelfde geldt voor Louis. ‘Hij heeft mij klein gekregen.’ (p. 489) vertrouwt Louis' moeder hem toe als die van een Duits uitstapje terugkomt. Ze wil, door zich als verpleegster bij het Rode Kruis te melden, naar Rusland. Niet uit politieke overwegingen, maar ‘het is om hem weer te vinden.’ (p. 498) Maar ze gaat niet, wellicht omdat ze Louis niet in de steek wil laten. (p. 489) Louis denkt er het zijne van. ‘Maar weggaan deed ze niet, want ze was te lui, te bang, te laks om haar ideaal te volgen door weer en wind. En omdat ze niet wegging en ongelukkig was gaf zij haar enige zoon de schuld.’ (p. 498-499) Na de oorlog, als haar man weer is ondergedoken - in een hoeve in de streek van Veurne - om aan gevangenisstraf te ontkomen, verblijft Constance dankzij een in Zuid-Frankrijk vertoevende familie die ‘dankbaar was dat Mama hun zoon Henri tot de laatste dagen van de ERLA beschermd en verzorgd had.’ (p. 621) in een Engels landhuisje. Louis zit een poosje in het ‘Gesticht van de Drukkende Broeders van Waffelgem’ (p. 622) om op instigatie van zijn Peter (opa Seynaeve) het drukkersvak te leren. Maar hij vlucht met de fiets naar tante Mona in Walle (waar ook zijn Peter, vader van Mona, woont) en fietst later samen met zijn moeder naar Bastegem en Meerke, de moeder van Constance. Het kan Louis' moeder niet meer schelen of ze opgepakt wordt of niet. ‘“Zij mogen met mij doen wat ze willen,” zei Mama en dacht aan een Lausengier die door kristallen velden langs ravijnen holde, krijsend: “Constanz, Constanz.”’ (p. 627) Louis verwoordt het (liefdes)verdriet van zijn moeder, die volgens eigen zeggen zo snel mogelijk dood wil. (p. 607)

Het huwelijk van Constance Bossuyt en Staf Seynaeve is louter kommer en kwel. Staf werkt zich voortdurend in de nesten. Hij wedt niet, zoals vele anderen, op twee

(politieke) paarden tegelijk. Zijn persoonlijke leven is een puinhoop. Hij snoept zijn (seksuele) lust weg. En zijn vrouw?

> Heel mijn leven lang heeft zij mij in de koude laten staan. Heel haar leven was het teveel dat ze een beetje genegenheid toonde. Zij weet niet wat een man nodig heeft. Als ge bedenkt wat voor offers ik gebracht heb, geld, cadeaus, niks is mij teveel geweest, aan haar knieën lag ik en wat heb ik teruggekregen? Koude lucht. Dat komt omdat zij bij haar thuis geen genegenheid heeft gehad. (p. 449-450)

Het verdriet van Staf Seynaeve heeft een pathetisch trekje en lijkt op onoprecht zelfbeklag. De schuld ligt voor hem altijd bij *de anderen.* Hij voelt zich bedrogen, maar hij heeft zelf nooit anders gedaan dan liegen en bedriegen. Louis vangt uit het roddelcircuit op, dat zijn vader vlak voor het einde van de oorlog 'dikwijls naar madame Kerskens-van-de-overkant gaat'. (p. 602, zie ook p. 752 waar Martha Kerskens (?) de rol van hevig verwaarloosde echtgenote krijgt toebedeeld.) Overspel of niet? Staf Seynaeve, echtgenoot noch vader.

Alle huwelijken in *Het verdriet van België* lopen vroeger of later stuk. Peter Seynaeve zwijgt al twee jaar lang tegen zijn vrouw (Bomama) en bedriegt haar regelmatig. Als Louis met de trein uit Duitsland terugkomt, krijgt hij een associatie.

> Wij moeten nu op de hoogte van Waregem zijn waar één van Peter's lieven woont, een onderwijzeres die eens afgerammeld werd door tante Mona. Waarom schiet mij dit te binnen? Omdat het, net als bij Mama tegenover mij, met overspel te maken heeft, iets wat je over moet spelen omdat het spel de eerste keer mislukt is. (p. 489)

Alle huwelijken in *Het verdriet van België* mislukken.

Op politiek terrein is Peter Seynaeve slimmer dan zijn zoon, die hij verbiedt om lid te worden van de VNV of andere anti-Belgische bewegingen, omdat dat het (drukkers)bedrijf zou kunnen schaden. Eerst eten op tafel, dan de ethiek. Als het politieke tij keert, verandert Peter van café.

> Peter had de laatste maanden ook geen stap meer in de 'Rotonde' gezet, want daar kwamen teveel zwarten, hij bridgede nu uitsluitend in de 'Patria'. Volgens Nonkel Robert voelde Peter de wind keren. 'Hij is altijd een windvaan geweest,' zei Mama fel. Want Peter kwam ook niet meer in de Oudenaardse Steenweg (het huis van Louis' ouders -GB). (p. 435-436)

Een goede handelaar is per definitie een opportunist. Vergeleken bij zijn vader heeft Staf Seynaeve tenminste nog enkele 'idealen' en 'principes'. Zijn bedrijf floreert dan ook niet zo. Peter heeft zijn zoon een lening van honderdduizend frank gegeven om het bedrijf op gang te helpen. Honderden bladzijden later komt die lening weer ter sprake. Een 'bezorgd besje' beklaagt zich bij Constance Seynaeve-Bossuyt. Bij het nakijken van de papieren van haar doodzieke man, ook een drukker, heeft ze een schuldbekentenis van honderdduizend frank gevonden, ondertekend door *Staf* Seynaeve. De bedrieger bedrogen. Peter heeft de schuldbekentenis met de naam van zijn zoon ondertekend. Waarom? De leugens kronkelen weer. 'Omdat ik liever niet officieel geld leen. En waarvoor had ik dat geld nodig? Precies, om het aan u te geven zodat ge dit huis zoudt kunnen kopen.' (p. 606) Waarop Constance zegt, dat de huur die hij van Staf en haar krijgt hoger is dan de rente die Peter aan de drukker betaalt. Peter besluit het huis te verkopen op de zwarte markt. Handel is handel, bedrog is bedrog.

Het bedrog krijgt wellicht zelfs een incestueus karakter (maar waarheid en fictie lopen in *Het verdriet van België* vaak onontwarbaar door elkaar): Peter verlaat Bomama en gaat bij zijn dochter Mona wonen. (p. 600) Louis gaat zover te beweren dat Cecile (het kind van Mona die door haar man Ward in de steek is gelaten) door Peter verwekt zou kunnen zijn, omdat het kind zo op hem lijkt. Zijn tante Hélène ontkent dat, maar wil het ook niet meteen helemaal uitsluiten. (p. 604)

Aan het eind van zijn leven draaft Peter Seynaeve totaal door. Iedere vrouw die hij ziet (onder wie Bomama) wil hij nemen.

Hélène danst graag en wordt na de oorlog dik van de snoeperij. Bomama denkt, dat ze in verwachting is. 'Zij heeft het ook niet getroffen met die afgelikte boterham van een Erik. Wat is dat toch met mijn dochters? Maar voor Hélène vind ik het triestig, dat kind verdient beter.' (p. 748) Over de relaties die de Seynaeves aangaan zijn louter verdrietige verhalen te vertellen.

Bomama is de invalide moeder van Staf Seynaeve (die ze vaak met lekker eten onthaalt).

> Bomama had zeven kinderen, zoals de zeven kleuren van de regenboog, zoals de zeven plagen van Egypte, zoals de zeven broertjes van Duimpje. Wij rekenen daar de eerste Hélène, liever gezegd Marie-Hélène bij, een kind van twee dagen telt ook mee als genummerde ziel in de registers van Onze Lieve Heer. Het was overigens onverantwoord en Onze Lieve Heer tarten om een kind (Tante Hélène, (...)) dezelfde naam te geven als een afgestorven kind. Alsof Bomama tot God zei: 'Ge hebt u misdragen

> door één Hélène van mij weg te nemen, ik zal dat zelf repareren, ik heb meteen een ander reservewiel klaar, een andere Hélène.' (p. 137)

Ook Bomama heeft haar verdriet. Ze heeft drie zonen (Staf, Florent en Robert) en drie dochters (Hélène, Mona en Nora) overgehouden.

Tegen Louis vertelt Bomama, die op haar dood wacht, over haar droefheid, die niet alleen bestaat uit Peter die geen mond meer tegen haar open doet en later bij Mona intrekt (Bomama doet alsof ze hem haat en speelt met de gedachte hem te elektrocuteren om hem te straffen voor zijn ontrouw en overspel). Haar grootste verdriet heeft ze echter over de dood van haar *zuster* Marie-Hélène. Te laat werd onderkend dat zij tbc had (p. 348-353) Het kan geen toeval zijn, dat uitgerekend Marie-Hélène de naam van het *kind* van Bomama is dat maar een paar dagen mocht leven. Verdriet en schuld. Na de dood van Peter draait Bomama als een blad aan de boom om. Ze draagt een plukje haar van hem - die ze had willen elektrocuteren-in een medaillon op haar borst en bezoekt zijn graf. 'Ik ben er verleden week nog geweest met drie rozen voor de zevenendertig jaar geluk die ik met hem gekend heb, er bestond geen bravere mens op aarde.' (p. 748) Van de doden blijkbaar niets dan goeds. Een verdrietig mens kan rare (gedachten)sprongen maken. Louis neemt zich al vroeg voor om voor haar te zorgen. Hetzelfde voornemen heeft hij met zijn moeder, Simone (de apothekersdochter met wie hij een tijdje 'loopt'), Vlieghe en De Kei. Daar komt niet zoveel van terecht.

De levensverhalen van Florent, Robert, Nora (en haar man Leon) en Mona hebben ook geen vrolijke strekking.

Florent is ongetrouwd en keeper bij de voetbalclub Stade Walle. In 1939 wordt hij gemobiliseerd. (p. 153) Hij weigert, in tegenstelling tot Nora's man Leon, naar Duitsland te vertrekken om daar ingezet te worden in de Arbeidsdienst. (p. 340) Florent neemt het besluit naar Engeland te vluchten, wat hem niet in dank wordt afgenomen door de familie Seynaeve, die anti-Engels is.

> Papa vernam het drie dagen later, zijn broer was verdwenen met vier spelers van Stade Walle. 'Hij is altijd Engelsgezind geweest, met die Engelse sigaretten, en die Engelse liedjes van Aaiaaiaailoffjoe. Ik wil zijn naam niet meer horen in huis. En ik heb het altijd gezegd dat Stade Walle een club was waar dat er geen eer mee te halen was. (p. 345-346)

Staf Seynaeve is hier even 'vergeten', dat hij zijn broer tijdens een voetbalwedstrijd eens vurig heeft aangemoedigd... Na de oorlog ontvangen de Seynaeves een in het Frans getypt bericht waarin gemeld wordt, dat sergeant Florent in 1942 is overleden. (p. 705)

Robert, die een jaar ouder is dan Florent en ook ongetrouwd, weegt meer dan honderd kilo. Hij is één keer verloofd geweest, maar de verkering is uitgegaan omdat zijn meisje op een keer onvindbaar was en achteraf niets wilde uitleggen. De puisten die hij als reactie kreeg, waren tastbare bewijzen van zijn verdriet dat hem bitter heeft gestemd. In 1939 is hij gereduceerd tot een kruiswoordraadsels oplossende dikzak die het huwelijk als een val beschouwt. (p. 141) In het begin van de oorlog volgt hij met succes een slagersopleiding. Hij verlooft zich zelfs weer, maar of het dit keer beter afloopt is de vraag.

> Monique was van een welgestelde boerenfamilie, maar de familie was tegen haar verkering met Nonkel Robert, natuurlijk alleen maar om geen bruidsschat te hoeven meegeven, maar dat zou zijn plooi wel vinden, en

> binnenkort, binnenkort zouden een paar van de twintig koeien en vijftig varkens van Monique's thuis hun weg wel vinden naar de beenhouwerij van Nonkel Robert, als hij zich geïnstalleerd had, want zoals nu kon het niet meer, in een plaatsje een voorschoot groot. Hij had aan Peter om een lening gevraagd maar Peter deed zo bits de laatste tijd, hij praatte alleen maar over deze gevaarlijke tijden. (p. 435)

De twee pond varkensgehakt die hij in de oorlog aan zijn broer Staf meegeeft voor Bomama veroorzaakt de dood van Zuster Sint Gerolf, die dan bij Louis' oma inwoont (zie over dit personage het hoofdstuk ‘De hondsdagen, De verzoeking, De verwondering, Van horen zeggen’). Sint Gerolf eet stiekem van het, blijkbaar bedorven, gehakt. Robert houdt vol, dat het vlees ‘van de éérste kwaliteit’ (p. 480) was. Waarheid of leugen? In ieder geval is er weer een slachtoffer gevallen. Bedrog of geen bedrog.

Mona's huwelijk is ook op de klippen gelopen (haar man Ward nam de benen). Louis introduceert haar als iemand met een leugenachtig gezicht. ‘Zij had uitpuilende ogen omdat haar klieren in de war waren geraakt toen haar man, Nonkel Ward, weggelopen was.’ (p. 89) Bijna alle Seynaeves (ook Louis) reageren lichamelijk op geestelijke ontreddering. Uit het huwelijk is een dochter, Cecile, voortgekomen. Volgens Constance Seynaeve, in gesprek gewikkeld met enkele dames van het Pakket van de Soldaat, de club die ‘Het land van de glimlach’ presenteerde, werkt Mona's schildklier te sterk, ‘met het gevolg dat wij kennen en waar wij beter niet over spreken, 't schijnt dat Mona nu een elektricien aan de hand heeft die tien jaar jonger is dan zij, enfin.’ (p. 202) Het fluistercircuit produceert later het gerucht, ‘dat Tante Mona minstens drie keer werd opgemerkt in de tearoom “Michelangelo” met een piepjonge Gefreiter, die haar jas uit- en aangetrokken had als een volleerde gigolo.’ (p. 340) Die *Gefreiter* heet Ulli. Ze is gelukkig met hem en wordt dik van de liefde. (p. 403) Mona voelt zich een *lustige Witwe*. ‘'t Klinkt onnozel, *Witwe*, maar 't is toch wat dat ik ben, zonder vent. Al staat het niet zo opgeschreven in de Burgerlijke stand.’ (p. 404) Is zij de enige vrolijke weduwe temidden van een groeiend aantal verdrietige weduwen? Helaas, ook dit levensverhaal gaat bergafwaarts. Ulli moet naar het front. Het eerste levensteken dat zij van hem verneemt komt uit Caïro waar hij in een ziekenhuis ligt en aan haar denkt. (p. 499) Maar Ulli komt niet terug en Mona neemt een nieuwe *amant* (p. 601) Haar vader trekt ook bij haar in. Bomama denkt, dat ze hem seksueel bedient.

Nora is ongelukkig getrouwd met Leon, die liever lijkt te dammen dan lief te hebben. Als Nora Louis op het nonneninternaat bezoekt om hem te vertellen, dat zijn moeder van een dood kindje is bevallen, omschrijft Louis haar als de ‘onsmakelijke zuster’ van zijn vader (p. 188) Nora past zich, zoals de meeste personages, aan de omgeving aan. Ze zegt louter en alleen dat het de wil van Onze Lieve Heer is geweest dat Louis geen levend broertje heeft gekregen *omdat* ze zich in de spreekkamer van het klooster bevindt. Net als haar zuster Mona en haar broer Staf kan ze het snoepen niet laten. Eten is belangrijker dan het meeleven met anderen. Nora eet haar verdriet weg. Haar vleselijke lusten worden niet bevredigd. De snoeplust is een substituut. ‘Haar wangen waren rood als de aardbeientaart die achter haar op de schoorsteen stond (van de patisserie aan de overkant van het internaat -GB). Ze heeft mijn moeder helemaal vergeten. Volgens Mama zal zij nooit gelukkig zijn met Nonkel Leon. Nonkel Leon heeft al eens in Het Laatste Nieuws gestaan, als winnaar van een dam-toer-nooi.’ (p. 190) Vlak na de Blitzkrieg vertrekt Leon, met zijn damspel (p. 325), naar Essen. Volgens omstanders heeft ze hem letterlijk in de trein moeten duwen. (p. 340) Als Leon terugkomt uit Duitsland, kijkt hij zijn vrouw ‘en zijn door haar schildklier ontregelde dochter’ (p. 477) amper aan en vertrekt meteen naar zijn damclub, tot grote teleurstelling van Nora. Ze denkt, dat hij haar ontrouw is geweest in Duitsland. Haar zuster Mona en haar schoonzuster

Constance nemen haar onder handen en doen een poging haar uiterlijk op te kalefateren, ‘tot de Verdrietige klaar (is) en met een onwezenlijke kop in de plots amandelvormige ogen naar haar Leon werd gestuurd.’ (p. 477) Ze beantwoordt de vermoede ontrouw van Leon met haar ‘ontrouw’: Louis wordt in een prachtige, langgerekte scène seksueel ingewijd. (p. 576-591) Leon is inmiddels (seksueel) weer afwezig.

> Nonkel Leon had plechtig zijn ring over haar middenvinger geschoven op het station toen hij de laatste keer naar Duitsland vertrok. Zij had gehuild van ontroering, zij, die zich tot op dat moment zo dapper had gehouden. Nu pas, nu het duidelijk was geworden dat Nonkel Leon vrijwillig bleef plakken bij die verre Hannoveriaanse lichtekooi van goeden huize, had zij het gebaar herkend als een misdaad met voorbedachten rade. (p. 584)

Bedrog, ontrouw en overspel zijn schering en inslag in de Seynaeve-familie, die bestaat uit eenzame individuen die geen échte, eerlijke contacten met anderen (kunnen) onderhouden. Dat is hun verdriet. En na de oorlog treedt er geen verandering op. Nora en Leon spreken na de oorlog niet meer tegen elkaar, zoals Nora's ouders dat ook tot het einde toe hebben volgehouden. (p. 749) Er zijn verschillende redenen voor hun

volhardende zwijgen op te noemen, zo vertelt Bomama aan Louis. Nora spaarde achter Leons rug om voor zichzelf (ze wilde een nieuwe schouw kopen). 'Wat verboden is bij de wet, alleen het familiehoofd mag sparen.' (p. 750) Leon lenigde wellicht de seksuele nood van Martha Kerskens, de vrouw die ook van Staf Seynaeve bezoek heeft gehad, als we tenminste in het labyrint van roddels en achterklap, waarin oprechte relaties onherroepelijk doodlopen, enige feitelijkheden en correcte informatie mogen vermoeden (Martha Kerskens heeft uitgerekend van Nora gehoord, dat Leon een enorme hoerenloper zou zijn). Maar de waarheid wordt in *Het verdriet van België* telkenmale om zeep geholpen en verminkt tot fictie met mythische proporties. Men houdt zich met leugens en bedrog op de been en maskeert zo het verdriet van de eenzaamheid. Een belangrijke drijfveer achter dit onbetrouwbare, menselijke, handelen is kronkelige krolsheid.

De 'informatie' van Bomama over Nora en Leon levert de volgende overpeinzing van Louis op:

> Zij zuchtte diep, zijn logge grootmoeder, met jongemeis-jesogen glanzend van de krolse waarheid, haar lippen tussen het web van kloven bij de mondhoeken opgetrokken, grijnzend om de rare sprongen en dansen van het menselijk ras. Ook een soort zang tegen de dood. Een andere zang dan Vlieghe met zijn bebloede banjo in zijn armen. (p. 752)

Tussen schoot en dood heerst louter verlatenheid.

De familie Bossuyt hangt ook van droevigheid aan elkaar. Uit het huwelijk van Basiel Bossuyt en 'Meerke' worden vier dochters (Constance, Violet, Berenice en Mariette) en drie zonen (Amand, Marc en Omer) geboren. De tweeling Marc en Mariette leefde slechts een kwartier. Ze stierven aan pleuris (p. 203 en 240)

Het verhaal van de familiale verhoudingen wordt eentonig. Het huwelijk van Meerke en Basiel Bossuyt was slecht, vernemen we uit de door Louis opgevangen verhalen van Meerke. Op de dag dat sasmeester Basiel Bossuyt een fatale val uit een appelboom maakte, zag Meerke in dat ze haar man zijn leven lang met haar jaloezie op de huid had gezeten. 'Ik was jaloers op zijn schaduw.' (p. 240) Elke stap die haar man zette, registreerde ze. Achter zijn rug om levert ze hem een rotstreek. Ze vervalst een handtekening (net als Peter).

> Als hij dan verplaatst werd hier naar het sas van Bastegem, was het tegen zijn gedacht, want ik had de aanvraag gedaan achter zijn rug en ondertekend: Basiel Bossuyt, sasmeester en dan was het te laat, hij kon zijn oversten niet beledigen door te zeggen dat hij die aanvraag introk, en voor tien frank meer in de maand heb ik hem doen verhuizen hier naar Bastegem waardat hij niemand kende en met niemand kon kaarten, voor die tien frank meer heb ik hem zijn asem afgesneden. (p. 240-241)

Basiel Bossuyt reageert zich niet met geweld op zijn vrouw af, maar geeft zich - evenals de Seynaeves - over aan snoeplust en koestert zijn oudstrijdersuniform. Na zijn dood staat Meerke alleen voor de opvoeding van haar kinderen. Het verdriet slaat toe. 'Het was schreien of kletsen geven in die tijd, en in die tijd kon ik niet schreien, het was lijk dat ik al het verdriet van België over mij liet komen.' (p. 241)

Meerke (die twee kinderen heeft verloren) heeft evenals Bomama (die één kind heeft verloren) het idee, dat haar leven door schuld en straf wordt gedomineerd. Louis luistert en legt vast.

Dat Meerke met Violet zit opgescheept, ziet ze als een straf in wrede tijden. Tante Violet is een dikke, eenzame onderwijzeres die een ongelukkige liefde achter de rug heeft. Niet alleen bevredigt ze regelmatig haar snoeplust, ze is ook geobsedeerd door het doen en laten van pastoor Mertens, 'haar idool en haar beul.' (p. 200) Deze Mertens is er de oorzaak van geweest, dat haar prille verkering met de boerenzoon Maurits Coppenolle in de knop werd gebroken. Violet heeft zich door Maurits laten kussen, biecht dit - door een gevoel van zonde overvallen - aan haar moeder op, die op haar beurt te biecht gaat bij (onder)pastoor Mertens. Mertens denkt, dat er meer is voorgevallen dan wat gekus (fantasie vertekent de realiteit!) en maakt korte metten met de beginnende romance. Violet ondergaat een metamorfose, aldus haar zuster Constance.

> Zij speelde geen piano meer, zij zong 'Violetta' niet meer, zij die nochtans een schone sopraan had, en het enige wat zij nog met goesting deed was bergen boterhammen met spek, borden vol aardappelen met kaantjes eten, maar daarvan is ze niet dikker geworden, wel van de schaamte en de paniek van die nacht die zich op haar schildklier heeft gezet zodat de schildklier niet meer werkte, het tegenovergestelde van Mona... (p. 202)

Schuld en boete. Op een masochistische wijze klampt ze zich aan de pastoor vast door hem te helpen bij de congregatie. Maar de ene metamorfose volgt de andere op. Een paar jaar later, midden in de oorlog, lijkt het verdriet verwerkt te zijn, als we tenminste weer mogen afgaan op Louis' waarnemingen. Tante Violet was aanzienlijk opgewekter dan vroeger, zij zag er ook verzorgder uit, in een muisgrijze deux-pièces.' (p. 513) De oorzaak? Ze houdt het met een witblonde Duitse officier. Net als haar zuster Constance en haar schoonzuster Mona pleegt ze overspel met de bezetter. Pastoor Mertens blijft echter een obsessie. Hij heeft zich inmiddels tegen Violet gekeerd en haar van de congregatie en het zangkoor uitgesloten. Haar moeders reactie: 'Het is uw eigen schuld, Violet. Een Duitser embrasseren waar Madame Vervaeke van de Bond van Liberale Vrouwen bij staat!' (p. 515-516) Tekenend voor de verwarde, op vooroordelen stoelende, politieke 'houding' van zowel pastoor Mertens als Violet is, dat beiden zich aan antisemitisme te buiten gaan. Mertens keert zich tegen de Vlaamse gezindheid van de Bossuyts, maar laat net zo makkelijk in een Rode Kruis-vergadering waarbij veel flaminganten aanwezig zijn het bericht de ronde doen dat Violet met Berenice's man Firmin (door iedereen als jood gezien) *gearmd* op de kermis zou hebben gewandeld. Violet ontkent dit, maar keert zich niet tegen de anti-joodse houding van Mertens, integendeel. '(Meerke) en ik hebben alles in 't werk gesteld om te beletten dat onze Berenice met een jood zou trouwen.' (p. 517) De Vlaamse familie kreunt en kronkelt onder de krolse waarheid. Al is de waarheid nog zo snel, de leugen achterhaalt haar wel. De bron van alle verdriet is de verwrongen waarneming van de Vlaamse personages, die wordt gestuurd door minderwaardigheidscomplexen, schuldgevoelens, confrontaties met ontrouw, bedrog en liefdesverdriet.

Na de oorlog dient een aantal plaatsgenoten van Violet een aanklacht in tegen haar. Ze zou het niet alleen met een Duitser gehouden hebben, maar ook naakt voor jonge Duitse soldaten gedanst hebben. Dit alles volgens de Bastegemse vriend van Louis, Raf de Bock, die zich uitstekend geïnformeerd voordoet. De in Brussel verblijvende commandant Konrad (later blijkt hij onvindbaar te zijn) zou Violet op voorspraak van haar jongste zus Berenice - voor wie Konrad een zwak heeft - de hand boven het hoofd gehouden hebben. Konrad is de geheimzinnige, gemaskerde godsdienstfanaticus (met emblematische proporties) die tijdens de bezetting bij Jules Verdonck (timmerman, kwakzalver, waarzegger) ondergedoken heeft gezeten. Het masker - verband dat zijn brandwonden bedekt - hoeft na een chirurgische ingreep niet meer gedragen te worden. Aldus het, oncontroleerbare, verhaal van

Raf. Maar Violets pogingen om met Konrad in Brussel in contact te komen falen jammerlijk. Konrad hult zich in zijn nieuwe masker van onzichtbaarheid. Hij is een zinnebeeld, personifieert als het ware het thema van de maskerade en de transformatie (de vloeiende identiteit). Evenals Violets zwager Robert is Konrad geteisterd geweest door puisten op zijn kronkelige pad der liefde (de lichamelijke reacties op ellende zijn legio in *Het verdriet van België*)

> (Violet) en Berenice waren er als kippen bij. Peinst een keer, een man die door een vrouw uit liefde vitriool in zijn aangezicht gekregen had en daardoor Onze Lieve Heer had ontdekt! Hoe meer puisten en schilfers hij kreeg, hoe meer dat hij God en zijn Heiligen vereerde! En dan, als hij zijn eigen kerk gesticht heeft, zogezegd van de Hugenoten waar dat hij verre familie van was, dan kon hij natuurlijk op Berenice rekenen, voor wie de katholieken niet goed genoeg zijn natuurlijk. En omdat hij met Berenice aanpapte kon Violet die heel haar leven jaloers geweest van haar zuster, het ook niet laten, zij moest en ze zou de attentie van die puistekop hebben.

(dit alles volgens de krolse waarheid van Meerke) Violet gaat andermaal ten onder in het verdriet van een, niet beantwoorde, liefde. De (inmiddels ex-)onderwijzeres eet haar ver-

driet weg. ‘Zij eet teveel omdat zij geen man kan vinden en zij kan geen man vinden omdat zij teveel eet.’ (p. 675)

Berenice is de jongste dochter en tegen de wil van haar moeder getrouwd met Firmin, ‘een Bulgaarse ketter’. (p. 197), die door Louis de eerste keer dat hij ter sprake komt als Arabier, Egyptenaar en Islamiet wordt omschreven en die later door bijna iedereen voor een jood wordt aangezien. De godsdienst heeft Berenice en Firmin Debeljanow bij elkaar gebracht. In Gent ontmoette zij hem, wanhopig omdat haar vriend weer eens niet was komen opdagen, in een zaaltje waar hij predikte. Ze trouwen en colporteren met allerlei (godsdienstige) naslagwerken om in hun levensonderhoud te voorzien. Ze krijgen een dochtertje - Jeannette - dat sterft. Berenice is de verschoppeling van de familie Bossuyt. Iedereen verloochent haar, die een religieuze gedaanteverandering heeft ondergaan. ‘“Berenice is dezelfde niet meer,” zei Mama. “Ik heb geen zuster meer.”’ (p. 302) Haar wordt de toegang tot het huis - villa ‘Zonnewende’ - ontzegd. Ze mag weer binnenkomen om roddels (van een zekere Morrens, met wie Violet in haar tienertijd bijna verloofd was) als zouden zij en Firmin gescheiden zijn en zij dronken met een andere man zou zijn gesignaleerd te pareren. Die roddel was ook de reden dat Violet zich met Firmin en zijn wettelijke echtgenote op de kermis van Bastegem liet zien.

Als de oorlog uitbreekt, vluchten ze naar Frankrijk. Dat is tenminste het plan. Berenice zou zich in de vrije zone bevinden. (p. 515) Ze keert terug en bezoekt de Seynaeves met de mededeling, dat Firmin in Walle is opgepakt vanwege een vals paspoort en in Luik gevangen zit. (Staf Seynaeve en zijn vader debiteren na deze mededelingen enige vooroordelen over joden, p.593) Met hangende pootjes komt Berenice bij haar moeder terug en vraagt om vergiffenis. (p. 689) Vergiffenis waarvoor? Dat ze getrouwd is met ‘de jood’ Firmin, dat ze een vluchtpoging naar Frankrijk heeft ondernomen? Haar Bulgaar is echter nog steeds verdwenen. (p. 704), ‘Nonkel-Adieu-Firmin’. (p. 744) Echter, weer wordt ze het huis uitgezet. Dit keer omdat ze het hoofd van haar geestelijk in de war zijnde broer Omer op hol zou hebben gebracht. Ze verweert zich niet tegen de aantijgingen (van haar moeder) en vertrekt, ondanks de zwakke protesten van haar zuster Constance. (p. 746) De ongelukkige Omer wordt voor de zoveelste keer in de steek gelaten.

In de mobilisatietijd is Omer, die gestudeerd heeft, in de Kempen bij het Albertkanaal ingekwartierd. Volgens Louis, dan nog een aanhanger van de ‘orde’, komt het door militaire omgangsvormen dat Omer zo gaat vloeken. In één volzin laat Louis/Claus zien hoe flamingantisme, reactionair katholicisme en middeleeuws getinte rituele optochten ineenvloeien.

> De zedenverwildering van onze Vlaamse jongens die in de kazernen samenhokken zonder controle, zonder geestelijk onderricht, had zelfs Nonkel Omer aangetast, hij die verleden jaar nog met een reusachtige vlag met PX er op geborduurd en de letters KSA (= Katholieke Studentenaktie -GB) Gouw Oostvlaanderen voorop in de stoet gelopen had van de Sint Jan Berchmansfeesten, de foto stond op Meerke's nachttafel, Nonkel Omer in pofbroek met schouderriem en halsdoek, een versteende marspas met opgetrokken knie, naast hem droegen koorknapen op een fluwelen kussen het hart zelf van de heilige Jan Berchmans en verderop bevroren in de wind de gewaden en blanke vleugels van de maagden die het beeld van Onze Lieve Vrouw van Diest droegen waarvoor de heilige dagelijks uren geknield lag. (p. 244-245)

Als Omer zijn lievelingszuster Constance opzoekt in Walle, tijdens de oorlog, is hij vermagerd. Zijn oudste broer Armand heeft hem een smerige streek geleverd. 'Nonkel Armand was namelijk achter de rug van zijn broer aan het flikflooien geweest met Thérèse, Nonkel Omer's verloofde.' (p. 375) Geestelijk krijgt Omer een knauw. Ook hij maakt een metamorfose door. Omer is

> een haarloze debiel (...) geworden die een tijd lang door de Bastegemse straten liep met een koeiebel en naar de dorpelingen balkte: 'Ga toch naar de mis, alstublief', waarna het pastoor Mertens zelf was die de veldwachter had gewaarschuwd, zodat de van liefdesverdriet als een rotte tomaat gespleten sukkel nu bij de peperdure Broeders van Liefde van Sint-Vincent verbleef waar hij soms zijn medepatiënten besprong 'als een koe op een koe', zei Nonkel Armand,... (p. 522)

Het geteisterde libido maakt rare bokkesprongen. De omstandigheden tekenen de (Vlaamse) mens. Want ook Violet is in een vloekende maagd met losse handjes veranderd en Armand van vrolijke vrouwendief tot collaborateur (die nog steeds achter de vrouwen aanzit).

Na de oorlog krijgt Omer een plaatsje in de garage, waar hij op een berg stro ligt. In de bevrijdingsroes is hij genezen verklaard en ontslagen uit de ziekenboeg van het Gesticht van de Broeders van Liefde. Tijdens een voetbalwedstrijd had hij ruzie met Alex Morrens (zie ook p.517 en 627) gekregen, die hem een hersenschudding bezorgde. Over de oorzaak van de ruzie bestaan verschillende lezingen. Violet gelooft, dat het een kwestie van geld was ('Gelooft zij? Liegt zijl'. p. 517). In ieder geval, Morrens beweerde, dat Berenice officieel van Firmin af was en dat hij haar in het holst van de nacht met een andere man dronken de 'Cocorico' had zien uitkomen. (p. 517) Louis zelf stelt vast, dat het handgemeen ontstond na een meningsverschil over al of niet buitenspel. (p. 627) Wat is waarheid, wat is fictie? (vragen die de lezer van *Het verdriet van België* zich voortdurend dient te stellen) De lezer zou, aan de hand van wat hij eerder gelezen en onthouden heeft, ook kunnen denken - en Omer hoorde of dacht dat misschien ook - dat niet Berenice en een anonieme dronken man uit de 'Cocorico' kwamen, maar Armand en Omers verloofde Thérèse. 'Zij (Thérèse -GB) was met hem (= Armand -GB) meegeweest, Nonkel Omer telde op zijn vingers, in de "Picardy", de "Cocorico", de "Zes Billekes" ofte "De Zwaan", de "Mirador". Ze was zelfs meegeweest met hem op inspectie bij de boeren.' (p. 375) Mystificaties en leugens belemmeren het zicht op de waarheid, die permament krols is. De zogenaamde ooggetuigenverslagen, opgetekend door de onbetrouwbare verteller Louis, zijn beïnvloed door (liefdes)verdriet, rancune of minderwaardigheidsgevoelens. Liefde, en zeker een ongelukkige liefde, maakt blind. De lezer kan slechts steunen op éénoog Louis.

Of Omer genezen is, valt te betwijfelen.

> Hij at in ieder geval geen drollen meer. Hij mocht naar huis op twee voorwaarden: a. dat hij niet los liep in het dorp, b. dat hij zo weinig mogelijk, liefst nooit, zijn broer Armand zou ontmoeten, want dit kon een zelfde soort schok veroorzaken als die hem in de dollemansinrichting had geleid. (p. 627)

Het blijft kwakkelen met Omer, die zoals vele andere familieleden eigenlijk geen weg weet met zijn libido.

Armand is de oudste zoon van Meerke Bossuyt en haar lieveling. Omer zegt, vóórdat Armand hem bedriegt, dat hij een ro-man-tische ziel is. Louis, dan nog in de ban van het flamingantisme, associeert dit met Romaans en (vuile, Franse) romans en dus met anti-Germaans. Als Armand, die graag drinkt en regelmatig café

‘Picardy’ (een ‘slecht huis’) bezoekt, hem op een keer naar huis brengt met een auto die hij van een van de Picardy-vrouwen heeft geleend, blijkt Louis' prille politieke prognose onjuist te zijn. Armand vindt Hitler minder erg dan de communisten. (p. 253) Sterker nog, hij wil graag meewerken met de ideologen van het Derde Rijk. Hij wordt tijdens de Tweede Wereldoorlog inspecteur bij de opsporing van verboden rookwaren en trekt langs de boeren. (p. 347) Na de affaire met Omers verloofde Thérèse papt de ‘gepatenteerde smeerlap’ (p. 375) aan met de alcoholische weduwe op leeftijd Angelique, een kat in de zak als het ware. De droefheid doordrenkt de dellerige dame, die haar hoofdpijn met een liter jenever per dag bestrijdt. De bedrogen Armand is bedrogen.

> Daarbij hadden Angelique en haar familie gelogen over haar leeftijd. Nu zat haar (= Meerke -GB) lievelingszoon met een oude taart van een dronkelap opgescheept, en bezocht hij nog meer dan tevoren de ‘Picardy’, terwijl zijn echtgenote in haar eentje ‘O, je suis swing, zazou, zazou’ wauwelde. (p. 513)

Tot het allerlaatste blijft Armand zijn controlerende functie voor de bezetters uitoefenen. De bevrijding ‘viert’ hij in ‘Picardy’, maar de notoire overspelige wordt verraden door zijn vriendin, de bazin van ‘Picardy’. ‘Nu zat Armand samen met de andere landverraders van Bastegem opgesloten in de melkfabriek.’ (p. 627) Daar weet hij door omkoperij zijn vrouw Angelique zwanger te maken. ‘Hi, Lew (= Louis -GB), zei het

kind en knipoogde.' (p. 710)

De collaborateur Armand wordt na de oorlog vrolijk verdedigd door Constance, Violet en Meerke. Echter, de roddelmachine dendert verder. Heeft Armand 'met het losbandig leven dat hij geleid heeft' (p. 710) achter Angeliques rug om nog elders huishoudens met kinderen? Voor de zekerheid houden de Belgische autoriteiten hem nog een jaartje vast. Dat is niet in de laatste plaats te danken aan Angelique. Opnieuw wordt iemand in de steek gelaten.

Eenzaamheid, verlatenheid en de afwezigheid van solidariteit, berouw, mededogen of gevoelens van medeleven zijn de kenmerken van de familiale relaties in *Het verdriet van België.* Iedereen laat iedereen op beslissende ogenblikken als een baksteen vallen. Het verhaal over het wel en wee van de families Seynaeve en Bossuyt is het verdrietige relaas over maskerades, leugens en bedrog, onverwachte verschijningen en verdwijningen, zonde, schuld en boete, verraad, ontrouw en overspel. Niemand is te vertrouwen. Iedereen draagt steeds wisselende maskers. De mensen zijn ondoorgrondelijk.

De lezer van *Het verdriet van België* kijkt door een 'vervormde verrekijker van de liefde' (p. 200) en ziet kommer en kwel en opportunisme zonder berouw. Rechtlijnigheid doet Vlamingen immers pijn.

De hondsdagen, De verzoeking, De verwondering, Van horen zeggen

Zuster Sint Gerolf wordt in het vierde hoofdstuk van het eerste deel 'Het verdriet' geïntroduceerd in een verhaal dat Louis zijn mede-Apostelen opdist. Louis mengt in zijn verhaal werkelijkheid en fictie. Wáár is waarschijnlijk, dat de oude Zuster Sint Gerolf in het slot van het internaat te Haarbeke op een kakstoel gekluisterd zit, blind is en lichamelijk gehavend. Volgens Louis zou ze slechts innerlijke gebeden produceren, van adellijke afkomst zijn en verstoten door haar man, een hertog. Haar ogen zou ze 'met een patattemesje' (p. 45) hebben uitgestoken. Deze bewering wordt later als leugen ontmaskerd. (p. 174)

Eén keer weten de Apostelen tot in de kamer van Zuster Sint Gerolf, achter 'de Verboden Deur van het Verdoemde Slot' (p. 172) door te dringen, beschreven in het achttiende hoofdstuk: 'Een gouden bikkel'.

Louis vindt, dat Sint Gerolf op Bomama lijkt 'in het bleke, bloedloze. Een hoofd vol lellen en plooien, dat zij schuin houdt alsof zij water uit haar oor laat lopen.' (p. 174) Na het bombardement van de Geallieerden op Walle, waarbij het Gesticht in een puinhoop verandert, wordt Sint Gerolf bij Bomama gestald: 'twee geblutste oorlogsgodinnen'. (p. 470) Daar blijkt Sint Gerolf te kunnen praten.

> Na veel pramen en knetterende vragen en verbaasde uitroepen, zei Zuster Gerolf dat toen haar vader gestorven was, zij zo geschreid had dat zij er blind van geworden was, maar na jaren devotie en versterving had de Heer Jezus haar de ogen van haar dode vader teruggegeven, zij zag niet veel, maar meer dan genoeg. 'God heeft mij geopereerd.' (p. 468)

Bomama en Sint Gerolf praten louter in egocentrische monologen. Bomama vertelt hardop over haar man Hubert (Peter) Seynaeve, Sint Gerolf bidt hardop tot haar hemelse bruidegom. 'Zoet Hert, maak dat ik u meer en meer beminne.' (p. 480) Dit is de toon van de novelle *De verzoeking*, waarop ik straks nader zal ingaan.

In een eerdere gedaante duikt de oude en gehavende non Gerolf op in Claus' roman *De hondsdagen* (1952). Hoofdpersoon in dit broeierige boek is de onzekere Philip de Vogel, die door een Oedipus-complex in zijn relaties met mannen en vrouwen (onder wie Lou en Bea) geremd is, net als Louis Seynaeve. De mensen zijn ondoorgrondelijk en dragen maskers. Eenzaamheid en twijfel omtrent de identiteit van anderen is het gevolg.

> Hij dacht eraan, dat hij alleen was in elk verband, zelfs als hij met mensen over de verste uithoeken, de diepste bewogenheden van hun en van zijn gevoelens en gedachten sprak en (...) dat hij niets met hen gemeen had, met de sprekende vrienden, de zwijgende onbekenden, Lou met wie hij at en sprak en sliep, vroeger de andere, moederlijke, begrijpende vrouwen,... (p. 40, 17e druk 1983)

Evenals in *Het verdriet van België* wordt het begrip ‘waarheid’ gerelativeerd. De waarheid is tijdgebonden ‘omdat niets waar kan zijn na een ogenblik en dat alles zijn kleur verloor...’. (p. 66-67) Philip zegt tegen zijn vriendin, dat alles wat hij zegt waar is. Zelfs als hij het niet onmiddellijk meent. (p. 117) Iemand kan nooit lang dezelfde zijn, neemt steeds nieuwe identiteiten aan. Gedaanteverwisselingen en leugenachtige maskers maakt ze onherkenbaar en onidentificeerbaar. De menselijke relaties hebben onder de waarheid die vroeger of later leugen wordt te lijden. De vloeiende identiteit is ongrijpbaar.

Philip heeft op een grauwe roomse kostschool gezeten. ‘De zonde is er in honderd vormen, in de schaduw van elke beweging.’ (p. 89) De Moeder-Overste in het nonnenklooster is een blind wrak dat door haar lijden als het ware onsterfelijk is geworden. De verhalen die onder de leerlingen de ronde doen zijn een mengsel van waarheid en fantasie en doen denken aan de sterke verhalen van Louis Seynaeve over Sint Gerolf.

> Zij lag in een kamer van de tweede verdieping van het Slot. Om de week geboden de zusters een speciaal gebed voor haar en de ziekte, die onbekend, ongeneeslijk en gruwelijk moest zijn, want over de aard ervan werd nooit gesproken. Geen van de leerlingen heeft de Overste ooit gezien dan op de tiental meters afstand, die de speelplaats van de binnenkoer van het Slot scheiden. Zij kijkt door een vierkant en betralied raam, zij heeft een gerimpeld gezicht, dat door snokkende tics uiteengehaald wordt. Zij roept schorre kreten in een vreemde taal, Latijns of Grieks. Soms, en dit vertellen de jongens aan mekaar, zinnetjes waarheid en fantasie rijgend tot een onaardse, maar tussen hen levende en zichtbare legende, roept de overste een onder hen, op de geheime manier, waarop de Zusters elkaars aandacht trekken,... (p. 93-94)

De aantrekkingskracht van het onbekende stimuleert de fantasie en de schrijflust. Louis Seynaeve drijft erop in *Het verdriet van België.* Een poging om de Moeder-Overste uit haar Slot te bevrijden wordt in *De hondsdagen* verijdeld door hogere machten.

De verzoeking, in 1980 in België verschenen en in 1981 door de Bezige Bij herdrukt, is blijkens de verhalen die Hugo Claus daarover vertelde in een reeks interviews die het verschijnen van *Het verdriet van België* begeleidde, het prozafragment dat overbleef nadat hij een eerste versie van *Het verdriet van België* had vernietigd. Het was hem te autobiografisch, te psychologisch (teveel personages die stuk voor stuk

werden uitgediept) en te traditioneel. *De verzoeking* is fragmentarisch opgebouwd (zie het eerste hoofdstuk 'Het versplinterde schrijven').

De tekening op het omslag van *De verzoeking* lijkt de (seksuele) verzoeking zelve wel: een door de auteur getekende, jonge en sensuele non die haar vlezigheden niet aan het oog onttrekt. Het woord is vlees geworden.

In *De verzoeking* staat echter de vleselijke ontbinding en aftakeling centraal van de stokoude, blinde non Mechtild die haar brokkelige gedachten laat gaan over de Roomse Kerk van nu en toen, haar aardse geliefde Jozef (in *Het verdriet van België* heeft Gerolf volgens Louis ook een geliefde gehad, die haar een kind schonk) en haar hemelse geliefde Jezus. Seniel is de oude non zeker niet, eerder warrig. Claus gaat het er voornamelijk om via Mechtild - een model - de hypocrisie in de kerk aan de orde te stellen.

In kleine brokjes associatief proza ontrolt zich het met katholicisme en boetedoening doordrenkte (liefdes)leven van zuster Mechtild, die vanwege haar slechte lichamelijke conditie steeds meer als een last wordt beschouwd door haar collegazusters in het klooster. De novelle speelt zich af op een feestdag ter ere van de oude Mechtild, die al meer dan zestig jaar in het klooster vertoeft. Er wordt een receptie gehouden waar allerlei katholieke hoogwaardigheidsbekleders hun felicitaties gepaard doen gaan van voor Mechtild stuitende clichés over gezondheid, genade, deugd, zaligheid en een lang leven. Voor haar is genade toeval.

De innerlijke monologen - wangebeden is misschien een betere term - geeft Claus in zeer korte, van de hak op de tak springende zinnetjes weer. De opbouw doet denken aan het

slot van *Het verdriet van België:* korte blokjes tekst met veel wit daartussen. Mechtilds gedachtenwereld flitst nog wel, niet haar lichaam dat ze zelf vergelijkt met een baal vol dor gras, een piepende zak van water en vet, een lauwe en grauwe grot vol stront of een dor graf. Haar huid is schurftig, verschilfert en sterft af. In haar bloed zit suiker. Haar rug is open, haar haar valt uit. Haar gedachten worden door twee gebeurtenissen bepaald: de modernisering van de kerk en haar miskraam van zestig jaar geleden (denk aan Louis' verhaal over de bikkel van Gerolf die een gewrichtje van haar dode kindje zou zijn!) toen ze met Jozef, haar bruidegom, was en ze nog Madeleine, Madou of Malaise heette. Haar fragmentarische gedachten-stroom staat haaks op wat zij als blinde scherp ‘waarneemt’ in het klooster, waar de zusters nu een kamer hebben in plaats van een cel, de krant mogen lezen en vlees eten. En zelfs de hosties worden elders gebakken. Het verplichte stilzwijgen is allang opgeheven. De boetedoening is vervangen door een frivoler, aardser en materialistischer leven. ‘De zusters kwetteren, kletsen. Ondraaglijk was het in het begin toen het mocht, het spreken. Na al die blije tijd, stille tijd, weer het wennen aan woorden: maand en mand en man en mond.’ (p. 13, 2e druk 1981) En de Moeder-Overste praat over God ‘als over een slagroomtaart. Ik ken die Heer niet.’ (p. 27) Woordspelletjes zijn Mechtild niet vreemd. In de Mercedes op weg naar de receptie - een gedwongen nummer voor de blinde non-denkt ze: ‘Laat mij zo blijven, al stik ik, in mijn donkerheden, in mijn donker heden dat in een Mercedes rijdt, in mijn geur van spuitbus en suikerzieke lijf.’ (p. 28) Jezus is voor haar voldoende.

Als protest tegen de religieuze beloften over de ziel en het eeuwige leven - die voor haar leugens en maskers, rituelen en effecten zijn - laat zij haar urine lopen tijdens de receptie, waar de religieuze ‘feestgangers’ in de waan verkeren, dat Mechtild weer visioenen van engelen ziet als ze enkele malen de naam Jozef laat vallen. Ze wordt naar de WC gemanoeuvreerd, waar ze zich opsluit.

De piasscène kan vergeleken worden met haar vroegere miskraam. In een auto was het kind als het ware uit haar gevallen ‘als een drol’. (p. 27)

Wim Zaal zegt op de achterflap van de 2e druk (Bezige Bij), dat Mechtild (toen nog Madeleine) de miskraam ‘toeschrijft aan de ijverzuchtige bruidegom’ Jozef. Onjuist. In *De verzoeking* staat, dat Jezus, haar bruidegom in de hemel, Mechtild gestraft heeft omdat hij jaloers was. ‘Terecht heeft hij dat kind uit mij losgescheurd, mijn liezen bespat.’ (p. 29) Na de miskraam verlaat Mechtild haar aardse bruidegom om zich als een Hadewych aan die andere te wijden. In haar kloosterleven zit ze tussen verzoening en verzoeking in: de verzoening met de dood (Jezus) en de verzoeking in de vorm van aardse liefde ‘die mij belegert’. (p. 37) Veel personages in *Het verdriet van België*, al of niet gebukt gaande onder miskramen of dode kinderen, kunnen aan die verzoeking niet voorbijgaan, met alle verdriet vandien.

In de anti-klerikale gedichtenbundel *De Wangebeden* (1978, herdrukt in *Gedichten 1969-1978* die een jaar later verscheen) schrijft Hugo Claus in een cyclus over Hecate, de godin van boete en loutering: ‘los van mijn vlezige kooi,/los van mijn aardse ribben’. Aan het slot van *De verzoeking* zegt Mechtild tegen het jongetje dat haar uit de WC wil halen: ‘Er zijn drie dingen. De tijd, het lijf en de veelheid. En alle drie moet ik ze uit mezelf verjagen. Ze wegvegen als stof van een vensterbank.’ (p. 50)

Het verband tussen Hecate en Mechtild lijkt me duidelijk. De non richt zich al boetedoenend op Jezus. Net als de middeleeuwse dichteres Hadewych beschouwt Mechtild de goddelijke liefde als de hoogste vrijheid, de *vriheit der minnen* die alle aardse boeien - waaronder het afgetakelde lichaam - achter zich laat. Maar ondertussen heeft Claus in *De verzoeking* de kerk ontheiligd en Mechtild als ‘slachtoffer’ geportretteerd. *De verzoeking:* innerlijke wangebeden van een oude

Hadewych, die in *Het verdriet van België* (als Sint Gerolf) sterft door het eten van bedorven vlees.

Het verdriet van België heeft ook trekjes van de klassiek gotische (ridder)roman of de horror story, gepersonifieerd in een jonkvrouw, femme fatale, hoer voor de elite aller landen en dame met de witte hoed: Madame Laura. Haar mysterieuze bestaan is tot nog toe in dit essay verzwegen gebleven. Laura Vandenghinste, die op een kasteel in de buurt van Bastegem woont (maar daar niet alleen), heeft het hoofd van Armand, Raf de Bock, de Duitse officier Moritz en Holst op hol gebracht. Madame Laura is de vlees geworden verzoeking. Holst, de machtige beschermengel van Louis die later tot een Beëlzebub uitgroeit en in het tweede deel tot een zielige collaborateur en moordenaar ineenschrompelt, is de jaloerse huisknecht die later met Laura trouwt. De begerenswaardige chique hoer Laura functioneert als de uit het gewone volk opgeklommen vrouw die de 'achtergebleven' Vlamingen hun onderliggende positie des te heftiger doet voelen, Madame Laura 'die de mannen verblindt met heel hare cinema.' (p. 211) Het kasteel is het labyrint van de 'belle dame sans merci.' (p. 531)

Maar ook bij Laura heeft het verdriet sporen achtergelaten. En wie ongelukkig is doet rare dingen. Haar geliefde Moritz, de Duitse officier die haar elke dag bezocht, is letterlijk de lucht ingevlogen toen een tram waarin hij zat ontplofte. (p. 533) Ze zit in feite in dezelfde positie, in dezelfde droevige boot als Constance Bossuyt. Allebei hebben ze hun galante Duitse *ridder* verloren. Ook op een andere manier worden Laura en Constance met elkaar in verband gebracht. Omstanders zouden Madame Laura, die plotseling spoorloos verdwenen is, op de fiets in Bastegem hebben gezien. Maar is dat Constance niet geweest, die samen met Louis vlak na de oorlog op de fiets naar Meerkes huis in Bastegem is gereden?

Holst blijkt haar uiteindelijk op een afschuwelijke manier om het leven te hebben gebracht. Raf de Bock vertelt er in geuren en kleuren over. Overdrijft hij niet? 'Dat doet iedereen,...' (p. 738) zegt Constance. Het verhaal van Raf wordt afgesloten door een nüchter en feitelijk sectierapport. (p. 741) *De verwondering* (1962) is een roman, die qua sfeer op *Het verdriet van België* lijkt. Ook in deze roman klinkt het 'Belgiekske nikske' op (p. 93, 11e druk 1975: vgl. p. 295, 314 en 409 van *Het verdriet van België)*, worden in collaborateurskringen parallellen getrokken tussen de Gulden Sporenslag van 1302 en de even 'noodzakelijke' flamingantische strijd van zeven eeuwen later en tonen de personages vele gezichten. De Tweede Wereldoorlog heeft het beeld van Vlaanderen niet veranderd. De toestand van corruptie en collaboratie is na de oorlog niet verdwenen. Verraad, leugens en bedrog blijven welig tieren. Men past zich aan aan de omgeving, zoals dat ook in de laatste honderd bladzijden van *Het verdriet van België* gebeurt.

> Als u op de landkaart wilt kijken ziet u dat de Noordzee tegen onze provincie (= Westvlaanderen, ook het gebied waarin *Het verdriet van België* zich hoofdzakelijk afspeelt -GB) drukt als een tulband op het profiel van een verweerde visser. Wij klagen niet meer dan nodig is. Omstandigheden zijn meestal, als u ons bezig hoort, het werk van anderen, van de Voorzienigheid, de regering, de vreemdelingen. Wij, wij doen ons best, maar de omstandigheden, nietwaar... (p. 241)

Altijd zijn het de anderen. Dat is het verdriet van Vlaanderen: het gebrek aan berouw, schaamte, zelfkritiek en politiek inzicht, het minderwaardigheidscomplex en het permanente zoeken naar zondebokken.

De hoofdfiguur van *De verwondering* is de schizofrene leraar De Rijckel. Paul Claes, auteur van de belangrijke Clausstudie De *mot zit in de mythe* (1983), heeft in het *Kritisch Literatuur Lexicon* (oktober 1982) getracht globaal de thematiek van

de roman te formuleren. Zijn omschrijving zou achteraf gezien ook op *Het verdriet van België* kunnen slaan, uitgezonderd de opmerking over vaderhaat:

> Moederliefde en vaderhaat vervormen de verhoudingen die hij met de mensen aangaat, zodat hij hen als imaginaire dubbelgangers van zijn ouders tegemoettreedt. Deze familiaal-seksuele thematiek wordt in verband gebracht met een sociaal-politieke, doordat getoond wordt hoe het fascistische wereldbeeld met zijn autoritaire leiderfiguren en tot hun moederrol gereduceerde vrouwen een afspiegeling is van de patriarchale familiestructuren in een Vlaamse maatschappij die zich nauwelijks aan haar agrarisch verleden ontrukt heeft.

Er zijn meer overeenkomsten tussen De *verwondering* en *Het verdriet van België.* Het motief van het lachende konijn en de maskerade bijvoorbeeld. Als De Rijckel in het begin van de

roman een bal-masqué bezoekt, wordt dat een ‘Bal van het Wit Konijn’ genoemd. Dat konijn hangt bij de ingang van de balzaal. De Rijckel zet dan ook een masker op. ‘Hij trok een konijnebek en knabbelde. Vervormde zijn gezicht toen zodanig in een angstgrimas dat het zwart-fluwelen vlies van zijn voorhoofd over zijn ogen gleed en hij niet meer kon zien.’ (p. 19) Het plan wordt geopperd om een volgend jaar de verkleedpartij te koppelen aan het thema ‘De Wereld van James Ensor’. (p. 60, zie het hoofdstuk ‘Het masker van de leugen’) Op het bal ontmoet De Rijckel de vrouw Sandra, die in het Kasteel Almout bij het dorpje Hekegem woont: een broeinest van (ex-) Nazi's. Min of meer aan de hand van de scholier Vezele bezoekt De Rijckel dat kasteel, waar hij voor een Hollander (een Friese nationaal-socialist) wordt aangezien. Geestelijk raakt hij uit zijn toch al labiele evenwicht. Hij wordt opgesloten in een psychiatrische inrichting. Daar werkt hij aan drie geschriften tegelijk (de hoofdpersoon als schrijver!):

1. In de onpersoonlijke derde persoon schrijft hij over zijn belevenissen rond en op het kasteel Almout. Dit is een opdracht van zijn psychiater Korneel.
2. Een dagboek over zijn ervaringen in de inrichting, dat niet voor Korneel is bestemd.
3. Uitvergrotingen van fragmenten uit 1 en 2 in de persoonlijke ik-vorm. Deze teksten zijn ook niet voor Korneel bestemd.

Het wisselen van de hij- en de ik-vorm komt ook in *De hondsdagen* en *Het verdriet van België* voor en kan gerelateerd worden aan het maskerade-motief en het thema van de vloeiende identiteit. De hoofdfiguur van De *verwondering* splitst zich in verschillende personages, of hij wil of niet. ‘Ik die zovele namen heb die ik niet wilde.’ (p. 81) De Rijckel (‘ik de klootloze, de verteller, de voyeur,...’, p.203) identificeert zich - evenals Louis Seynaeve - met de joden (p. 210) en met de collaborateur Crabbe, die na de oorlog verdwenen is uit het leven van Sandra, ‘de juffrouw van het Kasteel.’ (p. 164) De relatie Sandra-Crabbe in De *verwondering* lijkt op die van Madame Laura-Moritz en op die van Constance-Lausengier in *Het verdriet van België.* Sandra wil evenals Constance verpleegster worden om zo achter Crabbes verblijfplaats te komen. (p. 174) Crabbe geloofde op een gegeven ogenblik niet meer in de nieuwe orde (het fascisme), terwijl Lausengier eens opmerkte, dat de totale overwinning haar ongeluk oproept. (p. 490) Lausengier en Moritz waren galante Duitse ridders. Louis ziet een verband tussen zijn moeder en Madame Laura: ‘Mama, die net als Madame Laura verlaten was door een Duitse krijger, die ook met bevroren kaaksbenen haar wanhoop uitriep, als niemand het zag.’ (p. 536) Toujours sourire, niets laten merken, je gevoelens bevriezen. Crabbe in De *verwondering* heeft voor Sandra ‘iets ridderlijks’. (p. 141)

In de tuin van Kasteel Almout staat een reeks beelden, gemaakt door de leugenachtige Spränge die zich als kasteelbeheerder opwerpt. Die beelden moeten Crabbe voorstellen. Maar zijn ego is legio en ongrijpbaar. De beelden falen in hun opzet Crabbes identiteit voorgoed vast te leggen, ‘omdat te veel omstandigheden het zoeken ontsporen wanneer men één definitief beeld van iemand tracht op te roepen vooral als die iemand de ontketende Crabbe is, dus het onthechte ik,...’ (p. 107) De beelden zijn vluchtige momentopnamen en hebben eerder een maskerende dan een onthullende functie. Er is niets dan onbetrouwbaarheid. De vogel Crabbe is gevlogen.

De *verwondering* komt met *Het verdriet van België* ook overeen op anekdotisch niveau. Sandra vertelt De Rijckel over het onderwijs dat zij tijdens de oorlog heeft genoten. Haar vader

schreef ook eens een brief naar het Pensionnat toen ik - om hem te pesten - hem verteld had dat wij meer Franse Geschiedenis te leren kregen dan Vlaamse en dat de non ons wijsgemaakt had dat er bij de Slag van de Gulden Sporen geen of bijna geen Vlamingen aan te pas waren gekomen en dat het de Duitsers en de Friezen waren die er de Fransen verslagen hadden. (p. 122)

Crabbe wil meteen een lezing op het pensionaat houden over de flamingantische versie van de Gulden Sporenslag van 1302. Precies dezelfde *leugen* komt in *Het verdriet van België* uit de mond van Louis. (p. 193) Hier is de leugenaar Staf Seynaeve het goedgelovige slachtoffer.

Een andere situatie die een leugen uitlokt, gaat over De Rijckel.

Ik was goed in opstel. Op een dag schreef ik een opstel over de lente. De leraar schold mij uit voor de hele klas en zei dat ik het uit een boek had overgeschreven. Het was niet waar. En ik, bang, want het was de eerste week in een nieuwe school, knikte: ja.' (p. 133)

Hetzelfde overkomt Louis Seynaeve in *Het verdriet van België* op het jezuïetencollege.

Van horen zeggen (1970) is misschien wel de meest direct-po-litieke gedichtenbundel die Hugo Claus heeft geschreven. De toon is scherper dan in *Het verdriet van België*, maar dat komt vooral omdat in dat boek Louis de schrijver is en Claus hem niet moraliserend voor de voeten wilde lopen. De nostalgie naar een heldhaftig middeleeuws verleden wordt in het gedicht 'Lange Wapper' gehekeld. De kinderen van het verleden worden tot helden opgeblazen en men doet aan volksdansen op Breughel- en *Tirolerfeesten*. Het middeleeuwse verleden wordt kunstmatig in leven gehouden:

De Verzekering draagt het embleem van onze ridders.
Levet Scone heet een limonadetent.
En alom in landouw en in gouw
Is Uilenspiegel een etablissement.
(p. 118 van *Gedichten 1969-1978)*

Het flamingantische 'Levet Scone' wordt in *Het verdriet van België* vaak uitgesproken (p 126, 699, 720 en 757) om smerige leugens te maskeren. Van een 'schoon' leven komt niet veel terecht. Tijl Uilenspiegel wordt 'de geest van Vlaanderen' (p. 426) genoemd. Maar van de Middeleeuwen is louter kolderieke folklore overgebleven.

De Belgen leven in een permanente identiteitscrisis en geloven meer in het vreten dan in de (religieuze) moraal. Men kruipt en slijmt: 'maar het meest vleit dit volk met geld en gebeden/uit vrees voor magere jaren/zijn makke heersers, de makelaars.' (uit het gedicht 'Antropologisch', *Gedichten 19691978*, p.119) In het gedicht 'Het lied van de kleine eigenaar' wordt het huidige verdriet van België verwoord. Men rommelt maar wat aan. De regering is hopeloos en a-cultureel. Maar aan de politieke omstandigheden is niets te veranderen. Het domme eigenbelang maakt blind:

Maar 't zal onzen tijd wel duren
daarvoor gaan we niet verzuren,
voor politiek zijn we te stom,
of 't land recht gaat of krom,
wat brengt het op? - daar gaat het om.
(*Gedichten 1969-1978*, p.123)

Het verdriet wint op alle fronten (slot)

Het verdriet van België neemt verschillende gedaanten aan in Claus' magnum opus. Het familieverdriet is er een van.

Als Meerke na de dood van haar man alleen voor de opvoeding van haar kinderen staat, heeft ze het gevoel, dat al het verdriet van België over haar heen komt. (p. 241) Peter Seynaeve veroorzaakt met zijn seksuele en politieke manoeuvres ook heel wat verdriet. (p. 655) Louis schrijft een verhaal waarin het verdriet van de familie een hoofdrol speelt. Het verhaal over de familie Seynaeve en Bossuyt gaat over ‘ons verdriet’ (p. 669) zegt Louis' moeder. Tante Violet vindt, dat Louis geen verstand heeft van verdriet, omdat hij nog te jong zou zijn. (p. 659) Tegen het einde van de oorlog overleggen de Seynaeves of ze moeten vluchten of niet. ‘De alarmsirene loeide snerpender dan ooit, met een nieuwsoortig verdriet.’ (p. 617) De bevrijding is geen bevrijding. Vrede betekent nieuw verdriet. Zullen ze naar Argentinië vluchten, waar al ‘een heleboel kameraden’ (p. 703) zitten? In België is immers slechts verdriet te verwachten. ‘Het verdriet van België’ (p. 703) verzucht Staf Seynaeve.

Louis is niet alleen een stuk verdriet dat geld steelt van Violet (p. 521, ‘Het verdriet van België, dat zijt gij...’), snoep pikt en stiekem opeet of de mensen anderszins bedriegt, hij heeft zelf ook (liefdes)verdriet, veroorzaakt het en ziet het om zich heen. In de ogen van apothekersdochter Simone, die achter zijn rug om met een andere jongen vrijt, ziet hij ‘al het verdriet van België’ weerspiegeld. (p. 402) Louis is de leerling die De Kei het meeste verdriet heeft bezorgd. (p. 558) Hij hoort van timmerman Jules Verdonck, dat de gemaskerde Konrad slapeloze nachten heeft ‘door het verdriet dat hij heeft om de wereld.’

(p. 523) Herman Polet, die rechten wil gaan studeren in Gent, ziet in de prille pennevruchten van Louis niets, 'er zit geen diepe gedachte in, het is allemaal over verdriet, wie kan het wat schelen dat ge goesting hebt om u op te hangen omdat ge geen lief hebt.' (p. 609) Louis heeft Vlieghe verloochend. Hij was zich niet bewust van zijn liefde. Vlieghes afscheid (van het leven) is een openbaring. Maar alles is nutteloos. 'Dit zinneloos herkauwen, dit verdriet om iets dat er niet was, aangezien dat ik niet wist dat het er was. Nu is het er.' (p. 720)

Het verdriet van het land België is, dat haar inwoners er voor een groot deel geen diepe gedachten op na houden en hun vooroordelen blijven herkauwen. Dat Europa in de oorlog een slachthuis was, is nooit echt doorgedrongen. Men verdringt alles alsof er niets gebeurd is: 'we houden onze ogen op de stroom van het water anders zouden wij heel de voyage bleiren,...' (p. 527) vangt Louis van iemand op.

De verdeeldheid woekert door na de bevrijding. Ruim vier jaar bezetting heeft geen licht of inzicht gebracht. Het reactionaire geklets verstomt geen ogenblik. 'Iedereen verdedigt zijn eigen belang, recht tegenover elkaar. Dat is de miserie in Vlaanderen, wij zitten met de erfenis van al die jaren democratisch gekonkelefoes.' (p. 538) Men is en blijft fout. De identiteitsloze Belg, die woont in een land dat eigenlijk niet bestaat, past zich aan zijn omgeving aan als een kameleon. De schilder Dolf Zeebroeck - de theoreticus van de grote, herkenbare en samenhangende lijn die in de oorlog nog affiches maakte waarop Vlaamse SS'ers het machinegeweer op een 'stinkende want in bunzingvellen gehulde Aziatische tandeloze donkerogige partizaan' (p. 426) richten - maakt na de 'bevrijding' affiches over garnalenvissers, de 'ridders van de zee'. (p. 726) Het fascistische ridderideaal heeft even een lieflijker gezicht gekregen.

Theo van Paemel weet na de oorlog niet eens meer waar zijn sympathieën liggen, bij de SD of de Sûreté Generale. Hij heeft geen eigen gezicht omdat hij meedoet aan de eeuwige maskerade. 'Ik ben tegen iedereen (...) Omdat iedereen mij nodig heeft.' (p. 683) Het gekonkel en gekronkel in het labyrint gaat rustig door. Men stemt op de socialisten omdat die de Vlamingen die in Duitsland zijn gaan werken niet wil vervolgen. (p. 723) Men kankert. Men schuift wat naar links en dan weer wat naar rechts. Er ontstaat andermaal kliekvorming. 'Zij hangen allemaal aan elkaar vast. Syndicaat, delegaat, actionnair, militair.' (p. 724) De Vlaamse Kop Marnix de Puydt - die in de oorlog lustig literair collaboreerde - spreekt een waar woord. De oorlog is geen nachtmerrie geweest omdat de mensen hun ogen gesloten hielden voor de massamoord en de terreur. Alles is verzonnen geweest... 'De mens wordt weer vet (...) Bezie dat toch. Er is met ons helemaal niets, niets, gebeurd. Wij hebben het ons allemaal ingebeeld. Je voudrais que vous raisonassiez de ce que je vous dis là.' (p. 730) Het is een pleidooi voor het denken, het nadenken, het reflecteren. Dat is moeilijk voor het volk 'dat naar men beweert/zich tussen twee polen beweegt,/het vette en het vrome,...' (de beginregels van het gedicht 'Antropologisch', *Gedichten 1969-1978*, p. 119)

Louis Seynaeve is aan het slot van *Het verdriet van België* een schrijver in spé in een nog steeds stekeblind land. Maurice de Potter en Vuile Sef zijn zijn éénogige paladijnen. (p. 730) Bij Louis daagt het heldere inzicht, dat hem bereikt via de duistere en kronkelige paden van het beminde labyrint dat België heet.

Wij gaan zien, zegt Omer (p. 695) als Staf Seynaeve *toch* uit gevangenschap terugkeert vlak na de oorlog en zegt dat hij weg mocht. Wij gaan zien, zegt Omer als Louis hem komt melden dat Berenice hem zal komen opzoeken. (p. 690) Wij

gaan zien, zegt Louis als reactie op de bewering, dat de gevangengenomen Armand wel weer een staatsbetrekking zal krijgen.

Zal het versplinterde België met haar politieke labyrint ooit uit het moeras van corruptie, vreemdelingenhaat en opportunisme kruipen? We zullen zien. Intussen kan België blij zijn met Hugo Claus' indrukwekkende roman *Het verdriet van België.* Toch?

Voor Irma, nog steeds

Gert Jan Hemmink

Beknopte bibliografie van het afzonderlijk verschenen werk van Hugo Claus

Vooraf

De titel geeft het al aan: in deze beknopte bibliografie is uitsluitend het afzonderlijk verschenen werk van Hugo Claus opgenomen, zowel in oorspronkelijk Nederlands als in vertaling. Sommige lezers houden niet van een beknopte bibliografie, zoals bijvoorbeeld Rudi van der Paardt te kennen geeft in zijn beschouwing over *De pen gaat waar het hart niet kan* in Vrij Nederland van 17 mei 1980. Mijn intentie was: een zo leesbaar mogelijk overzicht te geven van het werk van Hugo Claus. Een wetenschappelijke opzet stond mij niet voor ogen. In de ooit eens te verschijnen biografie *Claus & Cie* (samengesteld door Freddy de Vree) zal een wat omvangrijkere bibliografie worden opgenomen. Onder het kopje *Verantwoording* is opgenomen, wat in deze bibliografie niet te vinden zal zijn.

Mocht voor het verschijnen van *Claus & Cie* een jonge geleerde opstaan en alle minuscule publikaties willen beschrijven & een discussie willen aangaan of bij voorbeeld de tekst *West-Vlaanderen* in het vouwblaadje, door de Sportfederatie B.G.J.G. vzw uitgegeven ter gelegenheid van de Nationale Wandeldag Koolkerke-Brugge op zondag 8 april 1979 nu wel of geen afzonderlijke publikatie van Hugo Claus betreft, dan verwijs ik haar of hem bij voorbaat naar de erkende bibliografen.

In het kort mijn wijze van beschrijven: jaar van publikatie/**titel**//uitgever, plaats//genre//gegevens aan het boek ontleend//persoonlijke ontboezemingen. De titels zijn binnen een kalenderjaar alfabetisch opgenomen, het geheel is chronologisch gerangschikt.

Uitsluitend eerste drukken zijn vermeld, tenzij titels onder een gewijzigde titel zijn herdrukt.

De keuze om het gegeven van aantal bladzijden en afmetingen van het boek niet te vermelden, maar wel de oplage van elk boek was eenvoudig. Het leek me echter niet zinvol om oplagen hoger dan vijfhonderd exemplaren te noemen, met uiteraard een enkele uitzondering.

De bibliografie is afgesloten op 31 december 1983, en omvat 121 afzonderlijk verschenen werken en 25 vertalingen.

Aan allen, die mij in de loop van de jaren inlichtingen hebben verschaft ben ik veel dank verschuldigd.

Gert Jan Hemmink
Amersfoort, 1 januari 1984

Verantwoording

Niet opgenomen zijn onder meer:

de tekstboeken van de toneelstukken/toneelbewerkingen, die niet in reguliere boekvorm verschenen zijn (bv. Christopher Logue *Antigone*, bewerkt voor het Rotterdams Toneel en opgevoerd in 1961, en Christian Dietrich Grabbe *Scherts, satire, ironie en diepere betekenis*, bewerkt voor de toenmalige Nederlandse Comedie, die het stuk in het kader van het Holland Festival zou opvoeren in 1964,

hetgeen niet doorging, omdat 'de acteurs van de Nederlandse Comedie geen affiniteit voelden met de h.i. vrije bewerking');

de opera *Reconstructie*, omdat dit het werk van een collectief was, t.w. de tekstdichters Hugo Claus en Harry Mulisch en de componisten Louis Andriessen, Reinbert de Leeuw, Misha Mengelberg, Peter Schat en Jan van Vlijmen;

het scenario voor het klank- en lichtspel *Van de Vikings tot Keizer Karel*, opgevoerd in 1958 in de St-Baafsabdij te Gent;

een aantal tentoonstellingscatalogi voor eenmanstentoon-stellingen van Hugo Claus;

een aantal catalogi voor kunstenaars met teksten van Hugo Claus (zo viel bij voorbeeld de catalogus voor Karel Appel met de schitterende tekst *De wereld van Karel Appel* ter gelegenheid van diens tentoonstelling in het Paleis voor Schone Kunsten te Brussel buiten de boot), evenals een aantal catalogi voor exposities van werk van Roger Raveel;

een aantal werken, waarbij Hugo Claus als beeldend kunstenaar betrokken was (bij voorbeeld E. Rinaka *Loutering*, uitgegeven door Drukkerij Aurora te Moeskroen omstreekt 1947, met daarin een aantal tekeningen van Hugo Claus, evenals een aantal werken waarvoor Hugo Claus het omslag heeft verzorgd, zoals Hugues C. Pernath pp *Mijn tegenstem*, uitgegeven voor Pink Editions & Productions te Antwerpen);

de filmscenario's en draaiboeken (van *Dorp aan de rivier* uit 1958 tot *Menuet*, naar de gelijknamige novelle van Louis Paul Boon);

de grammofoonplaten (zoals *Hugo Claus leest* met medewerking van het trio Pim Jacobs, uitgegeven door Uitgeverij De Bezige Bij/Philips, als Literaire grammofoonplaat 1, of *Het Goudland* - opnamen uit de gelijknamige show naar de roman van Hendrik Conscience, een fonoplaatje, aangeboden door het Gemeentekrediet van België);

werk in tijdschriften, vouwblaadjes, programmaboekjes, enzovoort.

Ook heb ik afgezien van een keuze uit de secundaire literatuur: wel heb ik een aantal werken, afzonderlijk uitgegeven en geheel gewijd aan Hugo Claus of aan zijn werk vermeld.

Afzonderlijk verschenen werk van Hugo Claus:

1947 **Kleine reeks**
Uitgeverij Aurora, Moeskroen

- Gedichten.

: De oplage bedraagt 125 exemplaren, verdeeld in twee edities: 100 exx., ongenummerd en 25 exx. op Filigranépapier, genummerd 1-25 en door de schrijver genaamtekend.

= Tot nu toe heb ik, na meer dan twintig jaar zoeken, geen exemplaren van de luxe editie kunnen traceren. De vraag blijft of deze exemplaren bestaan.

1948 **Registreren**
Uitgaven Carillon, Oostende
- Gedichten
: De oplage bedraagt 150 exemplaren, gedrukt op Metropolepapier.
= Naar alle waarschijnlijkheid bestaan er slechts ongenummerde exemplaren, hoewel het colofon aangeeft dat de exemplaren 1-150 genummerd zijn.
Met een omslag van St. Martens-Leerne=Hugo Claus. Volgens de auteur wijst het pseudoniem op het dorp, waar hij destijds woonachtig was.

1949 **Die Waere Ende Suevere Chronycke van Sgraevensteene**/in prosen ghescreven deur Anatole Ghekiere ende verlucht van diverssche scilderingen deur Geo Frankenhoff ende Faf Zenner
z.u. (= Anatole Ghekiere), z.pl. (= Gent)
- Proza
: Het boek werd uitgegeven ten voordele van het Universitair Sanatorium van België. Elk exemplaar is genummerd, maar een oplage is niet aangegeven.
= Dit boek (met fotobijlage los bijgevoegd) werd geschreven door Hugo Claus.

1950 **De Blijde en Onvoorziene Week**
z.u. (= Eigen beheer), Parijs
- Gedichten
: Zeven gedichten van Hugo Claus, in handschrift met zeven, met de hand ingekleurde tekeningen van Karel Appel. De oplage bedraagt 200 (genummerde) exemplaren. Het boekje vormt het eerste nummer van de Hand-reeks in de COBRA-bibliotheek. Gesigneerd op titel door auteur en kunstenaar.
= In 1979 verschijnt een fac-simile uitgave in een oplage van 750 (ongenummerde) exemplaren bij Uitgeverij Reflex in Utrecht.

1950 **Catalogus Petrus Vlerick**

z.u., z.pl.

- Proza

: Catalogus van de expositie van Petrus Vlerick in de Vlaamse Club van 22 mei tot 8 juni 1950. Naast de tekst van Hugo Claus bevat de catalogus een lijst van tentoongestelde werken.

= NB. In *Soldatenpost* jaargang 5 nummer 47 (van 17 november 1949) publiceerde Hugo Claus de tekst *Bij het werk van drie jonge kunstenaars* (t.w. Jan Burssens, Pierre Vlerick en Roger Raveel).

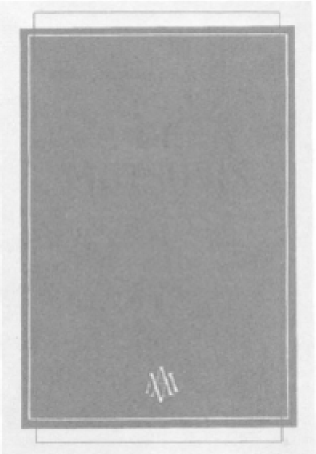
1950 **Zonder Vorm van Proces**

DRAAK, Brussel

- Een pantomime- gedicht in twee delen voor één stem, piano, fluit, gitaar en drums met eem bruitage van vijf stemmen.

: Het omslag is een originele lithografie van Pierre Alechinsky, tevens bevat het boekje twee litho's van dezelfde (beschreven in de oeuvre-catalogus grafiek: Pierre Alechinsky *Les estampes de 1946* à *1972* - nummers 64, 65 en 66.) Volgens het colofon bestaan er buiten de gewone oplage 20 exemplaren, gemerkt A-T (gesigneerd door auteur en kunstenaar) en 100 exemplaren, genummerd 1-100.

= De gehele oplage bedraagt 120 exemplaren. Waarschijnlijk zijn er destijds geen genummerde en geletterde exemplaren vervaardigd: de exemplaren, die geletterd in omloop zijn, zijn duidelijk later en ad hoc geletterd door al dan niet trotse bezitters.



1951 **De Metsiers**

Uitgeversmaatschappij A. Manteau NV, Brussel

- Roman

: Volgens het colofon werd het boek in december 1950 gedrukt, de verspreiding vond in 1951 plaats.

= De eerste druk verscheen zowel gebonden, met stofomslag als ingenaaid. Exemplaren van deze eerste druk werden in 1955 door Uitgeverij De Bezige Bij in de handel gebracht met een nieuwe titelpagina (zogenaamde titeluitgave). Pas in 1958 verschijnt een tweede druk (als Literaire Pocket 13).

1951 **Over het werk van Corneille, gevolgd door een gedicht**

Kunsthandel Martinet en Michels, Amsterdam

- Essay/gedicht

: Met vijf linoleumsneden van Corneille. De oplage bedraagt 200 exemplaren, waarvan 25 exemplaren op Ingres, genummerd 1-25 (gebonden, gesigneerd door auteur en kunstenaar in het colofon) en 175 exemplaren, genummerd 26-200 (ingenaaid).

1951 **De zwarte keizer**
De Vlaamse Gids, z.pl. (= Brussel)

- Verhaal

: Afzonderlijk gepagineerde overdruk uit De Vlaamse Gids

= In 1958 verschijnt onder dezelfde titel een verhalenbundel.

DRIE BLAUWE GEDICHTEN VOOR ELLIE

1952 **Drie blauwe gedichten voor Ellie**

z.u., z.pl.

- Gedichten

: Pirateneditie. Volgens het colofon bestaat de oplage uit tien (genummerde) exemplaren voor de goede vrienden van de auteur.

= Waarschijnlijk is dit boek in de jaren zestig aan de hand van de oertekst in Tijd en Mens gedrukt, in een eigentijds omslag gebonden met als schoonheidsfoutje schutbladen van een papiersoort, dat niet in de handel was in het begin van de jaren vijftig.

1952 **De Hondsdagen**
Uitgeverij De Bezige Bij, Amsterdam

- Roman

: De eerste uitgave van Hugo Claus bij Uitgeverij De Bezige Bij.

1952 **tancredo infrasonic**
A.A.M. Stols, uitgever, 's-Gravenhage

- Gedichten

1953 **Een huis dat tussen nacht en morgen staat**
Uitgeverij De Sikkel, Antwerpen/Daamen NV, 's-Gravenhage

- Gedichten

: Met een portret van de dichter door Jan Cox als frontispice. De oplaag bedraagt 400 exemplaren, genummerd 1-400.

1954 **Natuurgetrouw**
Uitgeverij De Bezige Bij, Amsterdam

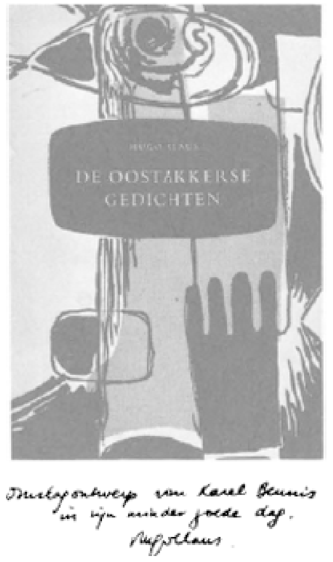
- Schetsen, verhalen, fabels, greguéria's, metamorphoses, dialogen, overwegingen, allegorieën, dagboekbladen, een reisbeschrijving, drie gedichten en een brief.

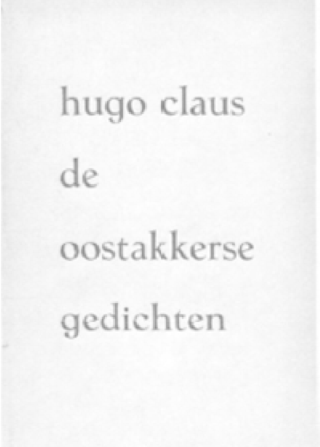
: Dit boek bestaat in drie uitvoeringen: als zesde (en laatste) deel uit de tweede (en laatste) serie Ultimatumreeks, met in het colofon: 500 genummerde exemplaren; als gebonden boek, met stofomslag en als ingenaaid boek (met hetzelfde omslag).

= In de drukproef wordt dit boek nog beschouwd als vijfde deel in de tweede Ultimatumreeks.

1955 **Een bruid in de morgen**
Uitgeverij Ontwikkeling S.M./J.M. Meulenhoff, Amsterdam

- \- Toneel
- : Nieuw Vlaams Tijdschrift Reeks. Met een voorwoord van Herman Teirlinck. Oplage: 700, ongenummerde exemplaren.
- = In 1977 verschijnt bij Academia, Pretoria/Kaapstad/Johannesburg een Zuid-Afrikaanse editie met inleiding en aantekeninge deur André P. Brink. De tekst van Hugo Claus blijft onaangetast, de rest van het boek is in het Zuid-Afrikaans gesteld. (Is dit een vertaling? Nee, dus)





1955 **De Oostakkerse gedichten**
Uitgeverij De Bezige Bij, Amsterdam
- Gedichten
: Gebonden, met een stofomslag, ontworpen door Karel Beunis.
= Dit boek bestaat ook met een door Hugo Claus ontworpen stofomslag, in een oplage van circa honderd exemplaren.

1955 **Paal en Perk**
Uitgeverij Bert Bakker/Daamen, 's-Gravenhage/Uitgeverij De Sikkel, Antwerpen
- Gedichten
: Met tekeningen van Corneille

1956 **De koele minnaar**
Uitgeverij De Bezige Bij, Amsterdam
- Roman

1957 **Het lied van de moordenaar**
Uitgeverij Ontwikkeling, Antwerpen/Uitgeverij De Bezige Bij, Amsterdam
- Toneel
= In 1971 verschijnt bij Uitgeverij Ontwikkeling, Antwerpen een zogenaamde schooluitgave in de Bibliotheek van Vlaamse letteren: de tekst blijft onaangetast, wel zijn aantekeningen van Frans J.B. Janssens toegevoegd.

1957 Dylan Thomas **Onder het melkwoud**
Uitgeverij De Bezige Bij, Amsterdam
- Toneelbewerking
: Oorspronkelijke titel: *Under Milk Wood*

1957 **Roger Raveel**
Kunst- en Letterenkring, Gent
- Gedicht

1958 Dylan Thomas **Als een jonge hond**
Ad. Donker, Rotterdam

- Vertaling

: Oorspronkelijke titel van deze verhalenbundel *Portrait of the artist as a young dog*

1958 Georg Büchner **Dantons dood**
Uitgeverij De Bezige Bij, Amsterdam

- Toneelbewerking

: Oorspronkelijke titel: *Dantons Tod*

1958 **Suiker**
Uitgeverij De Bezige Bij, Amsterdam/Uitgeverij Ontwikkeling, Antwerpen

- Toneel

1958 **De zwarte keizer**

Uitgeverij De Bezige Bij, Amsterdam
- Verhalen
: Met een omslag (lithografie) van Metten Koornstra

1959 **Mama, kijk, zonder handen!**
Uitgeverij De Bezige Bij, Amsterdam
- Toneel

1961 **Een geverfde ruiter**
Uitgeverij De Bezige Bij, Amsterdam/Uitgeverij Ontwikkeling, Antwerpen
- Gedichten

1961 **Het Mes**/voorafgegaan door *Het Mes onder het mes* door H.J. Oolbekkink

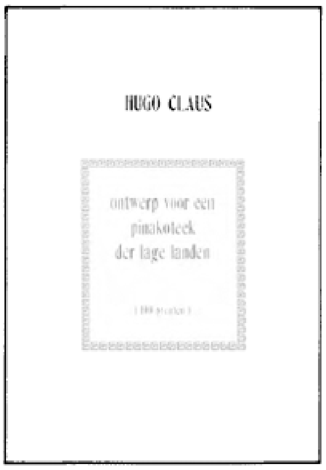
Uitgeverij De Bezige Bij, Amsterdam
- Novelle/Essay
: met foto's uit de film *Het Mes* van Fons Rademakers

1962 **De dans van de reiger**
Uitgeverij De Bezige Bij, Amsterdam/Uitgeverij Ontwikkeling, Antwerpen
- Toneel

1962 **De Verwondering**
Uitgeverij De Bezige Bij, Amsterdam
- Roman
: De roman verschijnt zowel gebonden, met stofomslag als als paperback (Literaire Reuzen Pocket 32)

1963 **De Man van Tollund**
Galerie Delta, Rotterdam
- Gedichten
: Met foto's van Raoul Vandenboom van sculpturen van Serge Vandercam

1963 **Omtrent Deedee**
Uitgeverij De Bezige Bij, Amsterdam/Uitgeverij Ontwikkeling, Antwerpen
- Roman
: De roman verschijnt zowel gebonden, met stofomslag als als paperback (Literaire Reuzen Pocket 50)



1963 **Ontwerp voor een pinakoteek der lage landen**
Galerie Espace, Amsterdam
- Catalogus
: Verschenen ter gelegenheid van een eenmansten-toonstelling bij Galerie Espace van 20 april tot 30 april 1963. Dezelfde werken worden van 25 mei tot 22 juni 1963 bij Galerie 20 te Arnhem geëxposeerd (ter gelegenheid hiervan verschijnt een tweede druk van dit boekje).

1964 **Karel Appel. Schilder**
A.J.G. Strengholt's Uitgeversmaatschappij, Amsterdam
- Essay

1964 **Louis Paul Boon**
Uitgeversmaatschappij A. Manteau NV, Brussel
- Monografie

1964 **Oog om oog**
Uitgeverij De Bezige Bij, Amsterdam
- Gedichten
: Met foto's van Sanne Sannes
Naar gedichten van Macedonios, Asklepiades, Rufinos, Paules Silentarius, Meleager, Amarusàtaka Bhartrhani, Chandidàsa, Jinny Whang, Fujiwara no Okikaza, Herrick, Plato en Carlos Drummond de Andrade.

1965 **Gedichten**
Uitgeverij De Bezige Bij, Amsterdam
- Gedichten
: Gebonden, met stofomslag
= Dit is de luxe editie van *Gedichten 1948-1963*, in een ongenummerde oplage van vijfhonderd exemplaren.

1965 **Gedichten 1948-1963**
Uitgeverij De Bezige Bij, Amsterdam

- Gedichten

: Verzamelbundel, waarin opgenomen: Kleine reeks, Registreren (1947-48), Zonder vorm van proces (1949), De blijde en onvoorziene week (1950), Paal en perk (1951), Een huis dat tussen nacht en morgen staat (1951), Tancredo infrasonic (1952), De Oostakkerse gedichten (1954), Een geverfde ruiter (1961), Bericht aan de bevolking (1962), Onder water met Ava Gardner (1962), De man van Tollund (1962), Negen randgedichten bij l'Inferno (1962), Oog om oog (1963), Het teken van de hamster (1963), Het landschap (1963-64). Literaire Reuzen Pocket 106.

= In bovenstaande opstelling is er duidelijk wat mis, als het om de schrijfwijze van de bundels gaat, evenals m.b.t. de genoemde data (die in ieder geval niet de data van publikatie zijn).

1965 **Het Landschap**
Galerie M.A.S., Deinze

- Gedichten

: Volgens het colofon zijn er tweehonderd (ongenummerde) exemplaren gedrukt, waarvan vijfentwintig door de schilder Maurice Wyckaert werden bijgewerkt en gekleurd. Met tekeningen van Maurice Wyckaert.

= De ingekleurde exemplaren zijn tot op heden niet verschenen.

1965 **De Legende en de heldhaftige, vrolijke en roemrijke avonturen van Uilenspiegel en van Lamme Goedzak in Vlaanderen en elders**
Uitgeverij De Bezige Bij, Amsterdam

- Toneelbewerking

: naar het boek van Charles de Coster

= Naast de handelseditie (Literaire Reuzen Pocket 139) verschijnt een luxe editie in een linnen band, in een ongenummerde oplage van circa vijftig exemplaren ten behoeve van de medewerkers van het Leids Universitaire Toneel Accoord, die het stuk onder regie van Anne Marie Prins op 25 juni 1965 in de open lucht tegen de gevel van het Gravesteen op het Pieterskerkplein in Leiden hebben opgevoerd.

1965 **Nota's voor de tentoonstelling Dagboekbladen van Hugo Claus**
Galerie Kaleidoskoop, Gent

- Catalogus

: Verschenen ter gelegenheid van een eenmansten-toonstelling bij Galerie Kaleidoskoop van 7 tot 20 mei 1965.

1965 **De schilderijen van Roger Raveel**
Galerie Espace, Amsterdam

- Gedichten

: Tien gedichten van Hugo Claus, en een tekst, bij

reprodukties van schilderijen van Roger Raveel.

1966 **Acht toneelstukken**
Uitgeverij De Bezige Bij, Amsterdam/Uitgeverij Contact NV, Antwerpen
- Toneel
: In deze verzamelbundel zijn de volgende stukken opgenomen: De getuigen, Een bruid in de morgen, (M)oratorium, In een haven, Het lied van de moordenaar, Suiker, Mama, kijk, zonder handen!, en Dedans van de reiger.

1966 **De dans van de reiger**
Uitgeverij De Bezige Bij, Amsterdam
- Filmverhaal
: met foto's uit de gelijknamige film van Fons Rademakers.
= Dit boek draagt dezelfde titel als het toneelstuk uit 1962

1966 **Thyestes**
Uitgeverij De Bezige Bij, Amsterdam/Uitgeverij Contact NV, Antwerpen
- Toneelbewerking
: naar de tragedie van Seneca

De auteurs van Belgman, 1967; foto Gerald Dauphin

1967 **De avonturen van Belgman 1**
Standaard Uitgeverij, Antwerpen
- Proza

: met tekeningen van hugOKÉ.
= Tot op heden is het bij dit eerste deel gebleven

1967 **Het Goudland**
Uitgeverij De Bezige Bij, Amsterdam/Uitgeverij Contact NV, Antwerpen
- Toneelbewerking

: Spel naar de roman van Hendrik Conscience.
= Het boek vermeldt als datum: 1966, maar het boek verschijnt in (januari) 1967.

1967 **Relikwie**
Uitgeverij Monas, Antwerpen
- Gedichten

: In groene doos met opgeplakt etiket met vignet van Patrick Conrad bevinden zich: twaalf gedichten van Hugo Claus in het Nederlands, twaalf gedichten van Hugo Claus in het Frans (traduction: Freddy de Vree, en collaboration avec l'auteur) en twaalf reprodukties van tekeningen van Paul Joostens.
Oorspronkelijk zou de oplage uit 32 exemplaren bestaan: 12 exemplaren, gemerkt A-L (voorbehouden aan de uitgever, de auteur en hun vrienden), 10exemplaren, genummerd I-X en tien exemplaren, genummerd 11-20.
= Al dit moois zou als IXe bundel in de Monas-reeks dienen te verschijnen. Officieel is deze bundel nooit verschenen.

1967 **De Vijanden**
Uitgeverij De Bezige Bij, Amsterdam/Uitgeverij Contact NV, Antwerpen
- Cinéroman

: met foto's uit de gelijknamige film van Hugo Claus

1968 Christian Dotremont **J'écris donc je crée**
z.u., Maastricht
- Vertaling

: Deze tekst in het Nederlands beslaat vier van de acht paginaas van de uitgave, die verscheen ter gelegenheid van de tentoonstelling *Schrifttekens* van Christian Dotremont in Maastricht.
= een tweede druk van een gedeelte van de tekst verschijnt in de catalogus voor de tentoonstelling *Logogrammes* van Christian Dotremont in het Paleis voor Schone Kunsten te Brussel in 1972, waarna de tekst integraal herdrukt wordt in *Dotremont*, uitgegeven door Ziggurat, Antwerpen in 1977 in een oplage van 35 exemplaren, gesigneerd door onder meer de vertaler Hugo Claus.

1968 **Masscheroen**
Uitgeverij De Bezige Bij, Amsterdam
- Toneelbewerking

: Een nieuwe versie van het wagenspel, dat opgevoerd wordt in het mirakelspel ‘Mariken van Nieumeghen'.

1968 **Morituri**
Uitgeverij De Bezige Bij, Amsterdam
- Libretto

1968 Cyriel Tourneur **Wrraaak!**
Uitgeverij De Bezige Bij, Amsterdam
- Toneelbewerking
: Oorspronkelijke titel: *The Revenger's Tragedy*

1969 **Genesis**
De heer Arthur Vandekerckhove, z.pl. (= Ingelmunster)
- Gedichten
: Doos (ontworpen en uitgevoerd door Vera Röhm, Darmstadt) met 33 genummerde en gesigneerde lithografieën van Roger Raveel en één beginregel *(In den beginne was het woord)* & 32 gedichten van Hugo Claus, voorafgegaan door een titelblad en blad met motto (uit de Dictionnaire des Arts Divinatoires), en besloten met een blad colofon. De oplage bedraagt 95 exemplaren, tachtig exemplaren genummerd 1-80, vijftien exemplaren geletterd A-O.
= Bovenstaande uitgave is nogal prijzig. Máár alle lithografieën en de beginregel alsmede de 32 gedichten zijn afgebeeld in de catalogus *Roger Raveel ziet... zien...* (Stedelijk Museum, Sint-Niklaas, 1981)

1969 **Natuurgetrouwer**
Uitgeverij De Bezige Bij, Amsterdam
- Proza

1969 **Vrijdag**
Uitgeverij De Bezige Bij, Amsterdam
- Toneel

1970 **Heer Everzwijn**
Uitgeverij De Bezige Bij, Amsterdam
- Gedichten

1970 **Van horen zeggen**
Uitgeverij De Bezige Bij, Amsterdam
- Gedichten

1970 **Het leven en de werken van Leopold II**
Uitgeverij De Bezige Bij, Amsterdam
- Toneel
: 29 taferelen uit de Belgische Oudheid

1970 **De Spaanse Hoer**
Uitgeverij De Bezige Bij, Amsterdam
- Toneelbewerking
: naar *La Celestina* van Fernando de Rojas

1970 **Tand om tand**
Uitgeverij De Bezige Bij, Amsterdam
- Toneel
: Een spiegelgevecht

1971 Jan G. Elburg **Contravormen naar 5 Oostakkerse gedichten van Hugo Claus**
Eliance Pers, Zandvoort
- Gedichten
: Links in deze bundel in cursief de oorspronkelijke gedichten van Hugo Claus (ontleend aan de derde druk van *Gedichten 1948-1963* uit 1968) en rechts de versies van Jan G. Elburg.
De oplaag bedraagt vijftig exemplaren, genummerd 1-50.

1971 **Dag, jij**
Uitgeverij De Bezige Bij, Amsterdam
- Gedichten
: Tweeënzestig Mag Dog Stanzas, traditioneel voorbehouden aan poëzie van dronkelieden en waanzinnigen.
= 62 versjes op 62 kaartjes, met blad colofon en titelkaartje, met een wit lintje in een paars fluwelen doosje, naar een ontwerp van Tessa Fagel.

1971 **Interieur**
Uitgeverij De Bezige Bij, Amsterdam
- Toneel

1971 **Oedipus**
Uitgeverij De Bezige Bij, Amsterdam
- Toneelbewerking
: naar Seneca

1971 Dorothea van Male **Schola Nostra**
Uitgeverij De Bezige Bij, Amsterdam
- Proza, poëzie, tekeningen, e.d.
: Uitgegeven naar de handschriften, toegelicht en ingeleid door Hugo Claus.
  De oplaag bedraagt duizend exemplaren, genummerd 1-1000.
= Het boek werd geheel geschreven door Hugo Claus, terwijl de opgenomen tekeningen ook van zijn hand zijn.

1972 **Gebed om geweld**
Uitgeverij De Bezige Bij, Amsterdam
- Verhalen

1972 **Het jaar van de kreeft**
Uitgeverij De Bezige Bij, Amsterdam
- Roman
= Van de eerste druk bestaan vijf versies: naam auteur ontbreekt op titel/naam auteur ontbreekt op titel, elk exemplaar door de auteur met de hand zijn naam ingevuld op titel/naam auteur ontbreekt op titel, elk exemplaar op titel voorzien van een ingeplakt blad met daarop gedrukt de naam van de auteur/exemplaar met verbeterde, ingeplakte titelpagina/exemplaar, zoals dat er in eerste instantie uit had moeten zien.
  De tweede druk kent twee versies: gebonden, met stofomslag en paperback (Literaire Reuzen Pocket 396) met als binnenwerk een kleurig geheel, gedrukt op vijf verschillende kleuren papier, respectievelijk rose, groen, geel, blauw en wit.
  Voor de volledigheid: In de dummy uit 1972 staat de naam van de auteur wél op de titelpagina.

1972 **Schaamte**
Uitgeverij De Bezige Bij, Amsterdam
- Roman
= In 1966 verscheen een dummy van deze roman (met als imprint: Uitgeverij De Bezige Bij, Amsterdam/Uitgeverij Contact, Antwerpen) met een omslag van Hugo Claus, bedoeld om te verschijnen als Literaire Reuzen Pocket 170. Met dit omslag (een navel van de fotograaf Sam Haskins) was iets mis: bij nadere beschouwing van

de navel (niet van Sam Haskins, maar van het door hem gefotografeerde model) bleek deze op zijn/haar kop te zijn afgebeeld.
Volledigheidshalve: in 1972 verschijnt een nieuwe dummy van dit boek, dat zal verschijnen als Literaire Reuzen Pocket 395.

1972 **De vossejacht**
Amsterdams Toneel, Amsterdam
- Toneelbewerking
: naar *Volpone* van Ben Jonson
= De tweede druk verschijnt als Literaire Reuzen Pocket bij Uitgeverij De Bezige Bij, Amsterdam

1973 **Blauw blauw**
Uitgeverij De Bezige Bij, Amsterdam
- Toneel

1973 **Figuratief**
Uitgeverij De Bezige Bij, Amsterdam
- Gedichten
= Oorspronkelijk zou deze bundel verschijnen onder de titel *AU.*

1973 **In het wilde westen**
Erven Thomas Rap/Uitgeverij De Bezige Bij, Amsterdam
- Verhaal
: De groene ridder, deel 1

1973 **De paladijnen**
Erven Thomas Rap/Uitgeverij De Bezige Bij, Amsterdam
- Verhaal
: De groene ridder, deel 2

1973 **Aan de evenaar**
Erven Thomas Rap/Uitgeverij De Bezige Bij, Amsterdam
- Verhaal
: De groene ridder, deel 7
= nb. De deeltjes 3, 4, 5 en 6 van *De groene ridder* zijn tot op heden niet verschenen.

1973 **Pas de deux**
Uitgeverij De Bezige Bij, Amsterdam
- Toneel

1973 **De Wangebeden**
Pink Editions & Productions, Antwerpen
- Gedichten

: Tien gedichten van Hugo Claus en zes, met de hand bijgekleurde lithografieën van de auteur. Om handel drijven in losse litho's bij voorbaat tegen te gaan werden 5 litho's gemonogrammeerd en 1 litho gesigneerd.

De oplaag bedraagt 75 exemplaren, genummerd 1-75 en 10 exemplaren, genummerd I-X (bestemd voor auteur en uitgever). De lithografieën werden niet genummerd, het colofon werd niet gesigneerd.

= Als 'verpakking' van deze bundel werden drie varianten gehanteerd: in grijs omslag, in rode plexiglasdoos met transparant deksel, in rose map. En uiteraard circuleren er exemplaren waarbij de drie genoemde varianten tot één verweven zijn.
NB. In 1978 verschijnt bij Uitgeverij De Bezige Bij een verzamelbundel gedichten onder dezelfde titel.

1975 **Het Goudland/Uilenspiegel/Masscheroen**
Uitgeverij De Bezige Bij, Amsterdam
- Toneelbewerkingen (verzamelbundel)

1975 **Het Jansenisme**
Pink Editions & Productions, Antwerpen
- Gedichten

: Vijf gedichten van Hugo Claus en vijf geaquarelleerde lithografieën van de auteur. Elke litho is genummerd en gesigneerd.
De oplaag bedraagt 25 exemplaren, genummerd 1-25 en 6 exemplaren, geletterd A-F (voor auteur en uitgever).

1975 **Oedipus/Thyestes**
Uitgeverij De Bezige Bij, Amsterdam
- Toneelbewerkingen (verzamelbundel)

1975 **De Vossejacht/De Spaanse Hoer/Wrraaak!**
Uitgeverij De Bezige Bij, Amsterdam
- Toneelbewerkingen (verzamelbundel)

1975 **Thuis**
Uitgeverij De Bezige Bij, Amsterdam
- Toneel

1976 **Hecate 1**
Vanessa Fonds, z.pl.
- Gedicht

: Op groot formaat gedrukt gedicht. Een latere versie van dit gedicht wordt opgenomen in *De Wangebeden* (Uitgeverij De Bezige Bij, Amsterdam, 1978) als openingsgedicht van de cyclus 'Hecate spreekt'.

1976 **Orestes**

Uitgeverij De Bezige Bij, Amsterdam
- Toneel
: Naar Euripides

1977 **Emblemata**
Uitgeverij Hooft, Aalst
- Gedichten
: Drie gedichten van Hugo Claus bij drie etsen van Camille D'Havé, waarvan één ets met de hand gekleurd werd. Het colofon werd gesigneerd door dichter en kunstenaar. De etsen werden genummerd en gesigneerd. De oplaag bedraagt 50 exemplaren, genummerd 1-50 en 10 exemplaren, genummerd I-X.

1977 **Het graf van Pernath**
Ziggurat, Antwerpen
- Gedicht
: Met zes originele en gemonogrammeerde lichtdrukken van Hugo Claus. Het colofon werd gesigneerd door de dichter. De oplaag bedraagt 100 exemplaren, genummerd 1-100 en 10 exemplaren, geletterd A-J.

1977 **Het Huis van Labdakos**
Uitgeverij De Bezige Bij, Amsterdam
- Toneelbewerking
: naar een scenario van Franz Marijnen

1977 **Jessica!**
Ziggurat, Antwerpen
- Toneel
: Oplage 1000 ongenummerde exemplaren
= Tevens verscheen een luxe editie (losse katernen op luxe papier in blauw linnen omslag in linnen casette, met aquarellen van Hugo Claus), in een oplaag van 26 exemplaren, geletterd A-Z.
Het boek bevat de integrale reproduktie van het handschrift van Hugo Claus.

1977 **Jessica!**
Uitgeverij De Bezige Bij, Amsterdam
- Roman

1977 **De vluchtende Atalanta**
Pink Editions & Productions, Antwerpen
- Verhaal
: Verlucht met zeven koperetsen van Matthäus Merian de Oude.
= De oplaag bedraagt 750 exemplaren, genummerd 1-750, in linnen band en 15 exemplaren op Ingres Arches, genummerd I-XV, in half leer.

1978 **Antiphon**
Galerij S65, Aalst
- Gedichten

: Vier gedichten van Hugo Claus bij vier - ongesigneerde - etsen van Dan Van Severen. Het colofon werd gesigneerd door kunstenaar en dichter. De oplaag bedraagt 50 exemplaren, genummerd 1-50 en 5 exemplaren, genummerd I-V.

1978 **Cobra Revisited**
z.u. (= Eigen beheer), z.pl. (= Antwerpen)
- Proza

: Uitgave verschenen ter gelegenheid van de expositie Cobra Revisited van Hugo Claus in de Printshop België PVBA te Antwerpen op 13 oktober 1978.

1978 **Van de koude grond**
Ziggurat, Antwerpen
- Gedichten

: Zes gedichten - in facsimile van het handschrift - van Hugo Claus en zes lithografieën van zijn hand. Elke litho werd genummerd en gesigneerd. Bovendien werd het colofon gesigneerd. De oplaag bedraagt 100 exemplaren, genummerd 1-100 en 10 exemplaren, geletterd A-J.

1978 **Poetry International**
z.u. (= Poetry International), z.pl. (= Rotterdam)
- Gedichten

: Stencil met gedichten, door Hugo Claus gelezen op woensdag 14 juni 1978 tijdens een avond van Poetry International te Rotterdam. Bevat naast de gedichten een titel en een korte bibliografie.

1978 **Het Verlangen**
Uitgeverij De Bezige Bij, Amsterdam
- Roman

1978 **De Wangebeden**
Uitgeverij De Bezige Bij, Amsterdam
- Gedichten

: Deze verzamelbundel bevat: De Wangebeden, Het Jansenisme, Hecate spreekt, Drie Vlaamse Emblemata, Het graf van Pernath.

1978 Appel & Alechinsky **Zwart**
Uitgeverij Landshoff, Bentveld-Aerdenhout
- Gedichten

: Gedichten van Hugo Claus naast werk van Karel Appel en Pierre Alechinsky. Deze editie bevat de originele gedichten. In *Encres à deux pinceaux* (zie elders) zijn de gedichten in het Frans afgedrukt.

Naast de gewone oplage (ongenummerd) verscheen een luxe editie, elk aangevuld met drie etsen van Karel Appel en Pierre Alechinsky (genummerd en door beide

kunstenaars gesigneerd). Het boek werd in het colofon genummerd en gesigneerd door de dichter.

1979 **Claustrum**
Pink Editions & Productions, Antwerpen
- Gedichten
: 222 knittelverzen
= Volgens het colofon werden 100 luxe exemplaren op Ingres Arches gedrukt, genummerd 1-100. Deze luxe editie is tot op heden niet verschenen. Het boek bevat naast de gedichten tekeningen van Hugo Claus en werd ingenaaid. Deze uitgave is uitsluitend te koop geweest van 30 maart tot 19 april 1979 tijdens de expositie Claustrum ter gelegenheid van de vijftigste geboortedagherdenking van de auteur in het Cultureel Centrum te Hasselt.
In 1980 verschijnt een gebonden editie bij Pink Editions & Productions. Het colofon van die editie vermeldt dat er 25 luxe exemplaren op Ingres Arches gedrukt zijn, genummerd 1-25. Ook deze luxe editie is tot op heden niet verschenen.

1979 **Fuga**
De volle maan, z.pl. (= Hasselt)
- Gedichten
: Cyclus van acht haikoes bij acht lithografieën van Hugo Claus. In een map van Japans lamanapapier. Elke litho werd genummerd en gesigneerd door de kunstenaar. De oplaag bedraagt 300 exemplaren, genummerd 1-300 en 26 exemplaren, geletterd A-Z. Het boek werd in het colofon gesigneerd door de auteur.

1979 **Gedichten 2**
Uitgeverij De Bezige Bij, Amsterdam
- Gedichten
: Gebonden, met stofomslag
= Dit is de luxe editie van *Gedichten 1969-1978.* De oplaag bedraagt 25 exemplaren, genummerd I-XXV en 75 exemplaren, genummerd 26-100. Elk exemplaar werd gesigneerd in het colofon door de auteur.
Bij het nummeren is er klaarblijkelijk iets mis gegaan, omdat er exemplaren circuleren met arabische nummers ‘onder’ de 25.

1979 **Gedichten 1969-1978**
Uitgeverij De Bezige Bij, Amsterdam
- Gedichten
: Verzamelbundel, waarin opgenomen: Heer Everzwijn, Van horen zeggen, Figuratief en De Wangebeden.

1979 **Het Teken van de Hamster**

Lotus, Antwerpen

- Gedicht

: met aquarellen en tekeningen van Jan Vanriet.
Naast de gewone (ongenummerde) editie verscheen een luxe editie in een oplaag van 100 exemplaren, genummerd 1-100 en 12 exemplaren, genummerd I-XII. Elke luxe editie werd voorzien van twee koperetsen van Jan Vanriet (genummerd en gesigneerd) in aparte portefeuille. Boek en portefeuille met etsen werden geborgen in een foedraal. Het boek werd genummerd en gesigneerd door de kunstenaar (en niet door de auteur).

= In 1983 verschijnt bij Manteau een tweede, ingenaaide, druk.

1979 **Treize manières de regarder un fragment d'Alechinsky/Dertien manieren om een fragment van Alechinsky te zien**
Ziggurat, Antwerpen

- Proza

: De oplaag bedraagt 75 exemplaren, genummerd 1-75 en gesigneerd door kunstenaar en auteur, en 10 exemplaren, hors commerce.
Elk exemplaar bevat een ets van Pierre Alechinsky (genummerd, gesigneerd) op koper gegraveerd te Bougival en in sepia op Arches overkleefd met papier uit Taiwan afgedrukt op de persen van de Weduwe Moret te Parijs, en een met de hand ingekleurde lithografie van Hugo Claus (genummerd, gesigneerd). Van lithografie en ets bestaan 20 kunstenaarsexemplaren los van het boek.

= De tekst van Hugo Claus verscheen eerder in de catalogus ter gelegenheid van de tentoonstelling van werken van Pierre Alechinsky in het Stedelijk Van Abbemuseum te Eindhoven in 1963.

1980 **63 Kwatta-rijmen voor gans België**
z.u. (= Paleis voor Schone Kunsten), z.pl. (= Brussel)

- Gedichten

: Uitgegeven ter gelegenheid van Europalia '80 in een oplaag van 60 exemplaren.

1980 **Gans België**
Paleis voor Schone Kunsten, Brussel

- Ganzebord

: Uitgegeven ter gelegenheid van Europalia '80. Tekeningen en samenstelling: Pierre Alechinsky. Commentaar: Hugo Claus.

1980 **Ontmoetingen met Corneille en Karel Appel**
Elsevier Manteau, Antwerpen/Amsterdam

- Essays

: Inleiding en samenstelling Erik Slagter

1980 **De pen gaat waar het hart niet kan**
Loeb & Van der Velden, uitgevers, Amsterdam/Uitgeverij Baart, Borsbeek

- Interviews, teksten en uitspraken

: Samengesteld door Gerd de Ley in samenwerking met Hugo Claus

1980 **Phaedra**
Uitgeverij De Bezige Bij, Amsterdam
- Toneelbewerking
: naar Seneca

1980 **De Verzoeking**
Pink Editions & Productions, Antwerpen
- Novelle
: Met illustraties van Jan Vredeman de Vries (‘Perspective, 1604’)
= Volgens het colofon werden er 15 luxe exemplaren gemaakt, genummerd I-XV. Deze exemplaren zijn tot op heden niet verschenen.
Een tweede druk verscheen in 1981 bij Uitgeverij De Bezige Bij, niet geïllustreerd. In 1974 verscheen een dummy bij Uitgeverij De Bezige Bij (*De Verzoeking* werd op dat moment als een toneelstuk aangekondigd).

1981 **Fiesta**
Ziggurat, Antwerpen
- Gedichten
: Tien gedichten van zowel Hugo Claus als Freddy de Vree met tien unica. Oplage 13 exemplaren, gesigneerd door beide auteurs in het colofon.

1981 **Een Hooglied**
Pink Editions & Productions, Antwerpen
- Gedicht
: Nederlandse bewerking door Hugo Claus. Met illustraties van Ronald Balfour.

1981 **Het gebed van Jan de Lichte**
z.u., z.pl. (= Aalst)
- Gedicht
: Gedicht op afficheformaat (afmetingen: 46×63 cm) met een tekening van Roel D'Haese. Het gedicht werd door Hugo Claus voorgedragen op 5 juni 1981 in Aalst.

1981 **Jan de Lichte**
Ziggurat, Antwerpen
- Gedicht
: Met een (los bijgevoegde) lithografie van Roel D'Haese. De oplaag bedraagt 100 exemplaren, genummerd 1-100 en 10 exemplaren hors commerce, geletterd A-J.
Het colofon werd gesigneerd door Hugo Claus. De litho werd door de kunstenaar genummerd en gesigneerd.

1981 **Hugo Claus in Walrijk**
De Geïllustreerde Pers, Amsterdam
- Proza
: Afzonderlijk gepagineerde bijlage bij Avenue, september 1981
= Voorpublikatie uit *Het verdriet van België*

1981 William Shakespeare **Een winters verhaal**
Uitgeverij De Bezige Bij, Amsterdam
- Toneelbewerking
- Oorspronkelijke titel: *The Winter's Tale*

1982 **Almanak**
Cornamona Pers, Amsterdam
- Gedichten
: De oplaag bedraagt 54 exemplaren, waarvan 44 exemplaren, genummerd 1-44 in linnen band met gemarmerde schutbladen en 10 exemplaren, gemerkt h.c. als ook 6 exemplaren, genummerd I-VI gebonden in een franse band van blauw oasis-leder, met kopgoudsnede, handverguld en gemarmerde schutbladen in cassette. Alle exemplaren werden door auteur en uitgever (G. Lubberhuizen) gesigneerd.
= Van deze 366 knittelverzen verscheen in 1982 als tweede druk een handelseditie bij Uitgeverij De Bezige Bij, Amsterdam.
In 1981 verscheen bij Uitgeverij De Bezige Bij een dummy met ander omslag, maar wel met ondertitel: 366 knittelverzen. Cf. ook de onder de titel *Claustrum* verschenen 222 knittelverzen, door Pink Editions & Productions uitgegeven in 1979.
Almanak bevat een aantal gedichten uit *Claustrum*, maar bevat geen tekeningen van de auteur.

1982 **Het Haar van de Hond**
Pink Editions & Productions, Antwerpen
- Toneel
: Met illustraties van Lucas van Leyden.
= In datzelfde jaar verschijnt bij Uitgeverij De Bezige Bij in de serie BBToneel een tweede druk (met erratumblad).

1982 **Het Hooglied van Salomo**
Snoeck-Ducaju & Zoon, Gent

- Gedicht

: Het lied der liederen. Een nieuwe versie van Hugo Claus. Met houtsneden van Eric Gill. Oplage: 500 genummerde exemplaren, verschenen ter gelegenheid van het tweehonderdjarig bestaan van de uitgeverij.

= De tekst verscheen gedeeltelijk in *Snoecks 83*

1982 Aristophanes **Lysistrata**
Pink Editions & Productions, Antwerpen

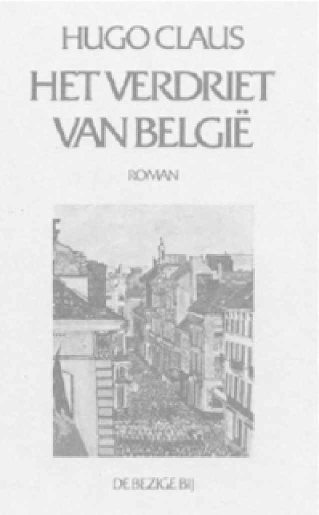
- Toneelbewerking

1983 **Uit mijn dagboek**
Het Kanon, Antwerpen

- Proza

: Oplaag 17 exemplaren, genummerd 1-17. De tekst verscheen eerder in De Morgen van vrijdag 16 februari 1979.

= Pirateneditie.



1983 **Het verdriet van België**
Uitgeverij De Bezige Bij, Amsterdam

- Roman

: Omslag van James Ensor/Leendert Stofbergen.
Van de eerste oplage van dit boek werden tweeëndertig exemplaren gebonden in half rood oasis met platten van Frans handmarmer door Binderij Phoenix te Amsterdam en voorzien van een getekend zelfportret van Hugo Claus (uitgevoerd in vernis-mou; op de plaat geëtst en afgedrukt door Charles Vreuls naar een idee van Joost Veerkamp). Vier romeins genummerde exemplaren werden in heel leer gebonden met gemarmerde schutbladen: elk van deze exemplaren werd op naam van respectievelijk auteur, uitgever, binder en initiatiefnemer gedrukt en in luxe, bijpassende cassette gestoken. Aan deze (vier) exemplaren werd een extra afdruk van het zelfportret op luxe (Japans) papier toegevoegd, gesigneerd door Hugo Claus. Elk exemplaar werd genummerd en door de

auteur in het colofon gesigneerd. De exemplaren, genummerd 1-25 zijn voor de verkoop bestemd, en de exemplaren, genummerd I-X blijven hors commerce (in deze exemplaren werd het frontispice gesigneerd), het zesendertigste exemplaar is bestemd voor het archief van Uitgeverij De Bezige Bij.

= In 1981 verscheen van deze roman een dummy (gebonden, met stofomslag) met een ander omslag (vormgegeven door Frits Stoepman). In 1983 verschijnt een katern van zestien bladzijden (zonder titel, maar met omslag) ten behoeve van onder meer de boekverkoper.

Vertalingen van werk van Hugo Claus, afzonderlijk uitgegeven

1953 **La Chasse aux Canards**
Fasquelle Editeurs, Paris

- Franse versie van *De Metsiers*

: Vertaald door Elly Overzier en Jean Raine.
Naast de gewone editie verschenen tien exemplaren op Pur Fil Johannot Filigrané, genummerd 1-10.

= Foutief staat op de titelpagina vermeld Elly Overziers. Elly Overzier was lange tijd de echtgenote van Hugo Claus.

1954 **Jours de Canicule**
Fasquelle Editeurs, Paris

- Franse versie van *De Hondsdagen*

: Vertaald door Maddy Buysse.
Naast de gewone editie verschenen vijftig exemplaren op Vélin Bouffant Alfa Navarre, genummerd 1-50.

1954 **Cinq lithographies en couleurs**
z.u. (Eigen beheer), Paris

- Franse versie van een Nederlandse tekst van Hugo Claus, die tot dusverre niet getraceerd kon worden.

: Vijf lithografieën van Karel Appel met een tekst van Hugo Claus.
De oplaag bedraagt 12 exemplaren,

genummerd 1-12.
Elke litho werd door de kunstenaar genummerd en gesigneerd.

1955 **The Duck Hunt**
Random House, New York
- Amerikaanse versie van *De Metsiers*
: Vertaald - uit het Frans - door George Libaire.

1956 **Andréa ou La Fiancée du Matin**
Fasquelle Editeurs, Paris
- Franse versie van *Een bruid in de morgen*
: Vertaald door Maddy Buysse.
Naast de gewone editie verschenen vijftig exemplaren op Vélin Bouffant Alfa Navarre, genummerd 1-50.

1956 **Die Reise nach England**
Comedia-Bühnenvertrieb im Verlag Kiepenheuer & Witsch, Köln-Marienburg.
- Duitse versie van *Een bruid in de morgen*
: Vertaald door Elmar Tophoven

1957 **Kamo-ryo**
Murayama Shoten, Tokyo
- Japanse versie van *De Metsiers*
: Vertaald door Thikaye Komaki en Tasuhiko Shibu-sawa uit het Frans

1957 **L'homme aux mains vides**
Fasquelle Editeurs, Paris
- Franse versie van De *koele minnaar*
: Vertaald door Maddy Buysse. Naast de gewone editie verschenen vijftig exemplaren op Vélin Bouffant Alfa Navarre, genummerd 1-50.

1960 **Zucker**
Rowohlt Theater-Verlag, Reinbek bei Hamburg
- Duitse versie van *Suiker*
: Vertaald door Karl Guttmann

1962 Karel **Appel. Painter**
A.J.G. Strengholt, Amsterdam
- Engelse versie van *Karel Appel. Schilder*
: Naast de normale editie, vormgegeven door Wim Crouwel naar aanwijzingen van Hugo Claus en Karel Appel verschijnen 250 exemplaren, genummerd 1-250 gesigneerd door Hugo Claus en Karel Appel met toegevoegd een waardevolle, gesigneerde, originele litho van Karel Appel en 250 exemplaren, genummerd 251-500 gesigneerd door auteur en kunstenaar. Vertaald door Cornelis de Dood. Aan alle edities is toegevoegd een los blad *To the reader* met een tekst van Hugo Claus.
= In dit geval is de vertaling eerder verschenen dan het origineel. Cf. *Karel Appel. Schilder* uit 1964

1962 **Hundedager**
J.W. Cappelens Forlag, Oslo
- Noorse versie van De *Hondsdagen*
: Vertaald door Karna Dannevig. Van dit boek bestaan twee edities: gebonden, met stofomslag en ingenaaid, met hetzelfde omslag.

1963 **Love Song**
Abrams, New York
- Engelse versie van een vijftal gedichten
: Staat bekend als het grootste ooit gemaakte kunstboek (afmetingen: 80 cm. breed bij 210 cm. hoog) en als zodanig vermeld in Norris McWhirter *Het Groot Guinness Record Boek* Editie 1984 (Uitgegeven door Uitgeverij Luitingh, Utrecht, 1983).
Vijf platen plastic, waarvan drie beschilderd door Karel Appel en twee platen plastic (met daarop vijf gedichten van Hugo Claus), met scharnieren aan elkaar gehangen in metalen band, waarop de titel.
= Bij mijn weten bestaan de gedichten in gedrukte vorm uitsluitend in het Engels. Vertaler is tot op heden onbekend, evenals het juiste aantal exemplaren.

1964 **The Erotic Eye**
z.u., z.pl.
- Engelse versie van *Oog om oog*
: Gedichten van Hugo Claus, vertaald door Morton Seif met foto's van Sanne Sannes.
= Er circuleert een exemplaar van dit boek in rood slangeleer gebonden, met een rug van geiteleer.

1965 **Poèmes**
Editions des Artistes, Bruxelles

- Franse versie van een aantal gedichten

: Vertaald door Maddy Buysse, met een woord vooraf van Gaëtan Picon en een nawoord van Jean Weisgerber.

= Tergelijkertijd verschijnt een editie van *Poèmes* bij Mercure de France, Paris. Maar zonder nawoord.

: De Belgische editie bevat een buikband met de tekst 'Un grand poète néerlandais d'aujourd'hui enfin traduit en français', de Franse editie heeft eveneens een buikband, maar nu met de tekst 'Le plus grand poète néerlandais d'aujourd'hui enfin traduit en français'.

1966 **Sister of Earth**
Panther Books Limited, London

- Engelse versie van *De Metsiers*

: Vertaald - uit het Frans - door George Libaire.

= De eerste druk van de vertaling van deze roman verscheen onder de titel *The Duck Hunt* in 1955.
Als pikante bijzonderheid: op de verso van de titelpagina staat vermeld dat het copyright bij De Bezige Dij berust.

1967 **Thyeste**
Gallimard, Paris

: Franse versie van *Thyestes*

: Vertaald door Maddy Buysse. Deze 'tragédie d'après Sénèque' verscheen in de serie 'Le Manteau d'Arlequin'.

1969 **A propos de Dédé**
Gallimard, Paris

- Franse versie van *Omtrent Deedee*

: Vertaald door Maddy Buysse.
Naast de gewone editie verschenen zesentwintig exemplaren op Vélin Pur Fil Lafuma Navarre, genummerd 1-26.

1972 **Friday**
Davis-Poynter Limited, London

- Engelse versie van *Vrijdag*

: Vertaald door Hugo Claus en Christopher Logue

1972 Roel D'Haese **Sculptures en or 1968-1971**
Galerie Claude Bernard, Paris

- Franse versie van een aantal gedichten van Hugo Claus
- : Vertaald door Jean-Clarence Lambert
- = Dit boek bevat naast een aantal afbeeldingen van werk van Roel D'Haese de cyclus *Pour Roel* van Hugo Claus en teksten van Chris Yperman.
- : De originele versie van deze gedichten is niet afzonderlijk verschenen, maar onder de titel ‘Gedichten voor Roel’ opgenomen in De Vlaamse Gids).

1974 **A propo de Dédé**
Edita Univers, Boekarest

- Roemeense versie van *Omtrent Deedee*
- : Vertaald uit het Frans door Radu Boureanu, die ook de inleiding schreef.

1975 **Vendredi, jour de liberté**
Editions Complexe, z.pl. (= Bruxelles)

- Franstalige versie van *Vrijdag*
- : Vertaald door Jean Sigrid, met een woord vooraf door René Kalinsky, uitgegeven in de serie ‘Collection Le Plat Pays’.

1977 **L'étonnement**
Editions Complexe, z.pl. (= Bruxelles)

- Franstalige versie van *De Verwondering*
- : Vertaald door Maddy Buysse, met een woord vooraf door Claude Roy en een nawoord van Jean Weisgerber. Uitgegeven in de serie ‘Collection Le Plat Pays’ onder redactie van Jacques de Decker.

1978 Appel & Alechinsky: **Encres à deux pinceaux et leurs poèmes par Hugo Claus**
Yves Rivière/Arts et Métiers Graphiques, Paris

- Franse versie van *Zwart*
- : Naast de normale editie (met een ‘notice’ van Christian Dotremont en de gedichten van Hugo Claus, vertaald door Freddy de Vree) verschenen vijfenzeventig exemplaren met elk drie etsen van Karel Appel/Pierre Alechinsky (genummerd en door beide kunstenaars gesigneerd). Daarnaast bestaan luxe edities met afwijkende etsen (bij voorbeeld: Galerie de France, Paris gaf dit boek uit met één genummerde en gesigneerde ets).
- = In dit geval is de vertaling eerder verschenen dan het origineel. Cf. *Zwart* uit 1978.

1979 **Die Verwunderung**
Verlag Volk und Welt, Berlin

- Oostduitse versie van *De Verwondering*
- : Vertaald met een nawoord van Udo Birckholz

= In datzelfde jaar verschijnt bij Limes Verlag, Wiesbaden und München de Westduitse versie, met op de titel vermeld dat het boek een voorwoord bevat van de vertaler: dat berust op een misverstand uiteraard.

1980 Appel & Alechinsky **Two-brush paintings**
Yves Rivière, Paris

- Engelse versie van *Zwart*

: Vertaald door Hugo Claus en Christopher Logue uit het Nederlands.

Een selektie van werken, afzonderlijk uitgegeven en geheel gewijd aan Hugo Claus of aan zijn werk

1962 Th. Govaart **Het geclausuleerde beest**
Uitgeverij Paul Brand NV, Hilversum/Antwerpen

: Bevat naast opstellen over het werk van Hugo Claus onder de titel *De krakende makelaar*, teksten over het werk van F. Bordewijk.

1964 Johan de Roey **Hugo Claus**
Lannoo, Tielt/Den Haag

- Met als ondertitel ‘Een poreuze man van steen’, verschenen in de reeks ‘Idolen en Symbolen’.

1970 Prof. Dr. Jean Weisgerber **Hugo Claus**
A.W. Sijthoff, Leiden

- Met als ondertitel ‘Experiment en traditie’.

1971 Gert Jan Hemmink e.a. **Hommage aan Hugo Claus**
Eigen beheer, Amersfoort

- Genummerde overdruk uit de Amersfoortse Courant.

1972 Gert Jan Hemmink **Hugo Claus. Een vluchtige schets**
De Noorder Compagnie, Drachten.

1973 Bert Kooijman **Hugo Claus**
Uitgeverij Orion N.V. Desclée De Brouwer, Brugge

- Verschenen in de reeks ‘Ontmoetingen’. Een bijgewerkte herdruk verschijnt nadien in de reeks ‘Grote Ontmoetingen’.

1973 Georges Wildemeersch **Hugo Claus of Oedipus in het paradijs**
Nijgh & Van Ditmar, 's-Gravenhage/Sonneville, Brugge

- Verschenen in de reeks ‘Diagnose van een mythe’.

1975 Michel Dupuis **Hugo Claus**
Uitgeverij De Nederlandsche Boekhandel, Antwerpen/Amsterdam

- Verschenen in de reeks ‘Monografieën over Vlaamse Letterkunde’.

1975 Omtrent **Suiker** van Hugo Claus.
Manteau, Brussel & Den Haag

- Verschenen in de reeks ‘Omtrent’.

1976 Freddy de Vree **Hugo Claus**
Manteau, Brussel & Den Haag

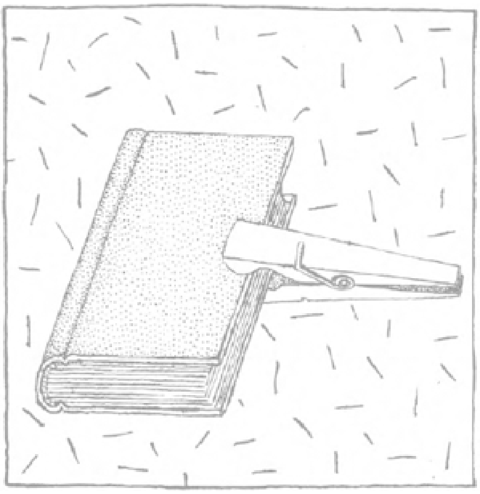
- Verschenen in de Profielreeks.

1979 J. Duytschaever over **De verwondering** van Hugo Claus
Wetenschappelijke Uitgeverij b.v., Amsterdam

- Verschenen in de reeks ‘Synthese’

1980 G.F.H. Raat over **De hondsdagen** van Hugo Claus

- Verschenen in de reeks ‘Synthese’.

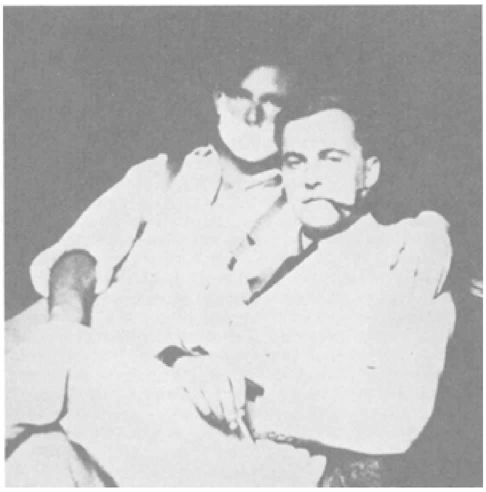


[Nummer 114]

W.H. Auden gefotografeerd door Cecil Beaton in 1930.

Chris van der Heijden
Rood op de graat
Een inleiding tot de Auden-generatie

> It dawns upon the veterans after all
> That what for them were agonies, to us
> Are high-brow thrillers, though historical;
> And all their feats quite strictly fabulous
>
> Donald Davie

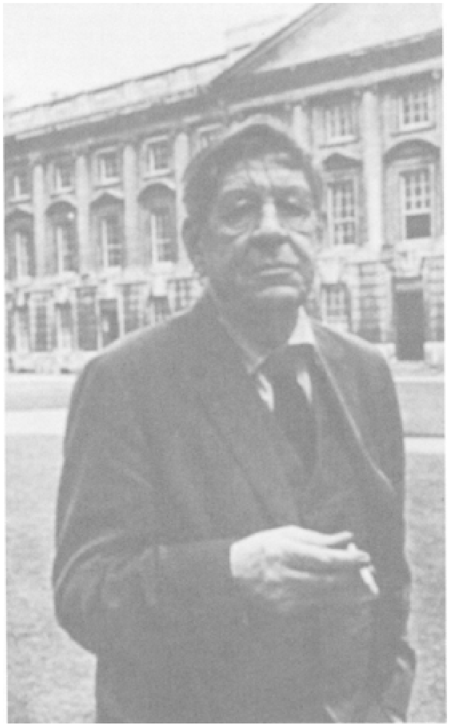


Isherwood en Upward, Berlijn 1932.

Cambridge in het midden van de jaren twintig: Isherwood en Upward fluisterend op een kamertje, giechelend op straat. Weerzin tegen de universitaire wereld: de dons waren slaapverwekkend en dom; ze hoorden niet bij de ‘hearties’ (drank, vrouwen, sport), ze hoorden evenmin bij de ‘poshies’, de snobs; met de studieuze ulletjes wilden ze niets te maken hebben en met de vaders en oudere broers, die de Test (de oorlog) wèl doorstaan hadden, konden ze geen contact krijgen. Twee jongens van rond de twintig, levend in een privé-wereld, in dromerige fantasieën: Rat's Hall... Stoat Grange... Grangemere... Moatpool... Mortpool... Mortmere... ‘Mortmere was het, Mortmere bleef het’. Een dorpje ver van Cambridge, waar alles bizar was; waar de gebouwen konden verdwijnen zonder dat iemand het merkte; waar de inwoners karikaturen waren van Poe, Baudelaire en Whitman; met huizen ingericht als op Dürers Melencolia; en waar

> About the middle of night, a Thing with fins
> Came to reprove the tutor for his sins...

Vreemd was ook de sfeer een flinke honderd kilometer verder, in dat kamertje in Christ College te Oxford, waar Auden (enkele van) zijn studentenjaren doorbracht. De gordijnen gesloten, enkele ongebruikelijke boeken op tafel, tabaksdamp tot over zijn schoenen. Soms enkele medestudenten, maar meestal één. En dan: Auden declameert, uit *Beowulf*, uit *The Waste Land* of uit eigen werk. Een bedremmelde toehoorder, onwennig tegenover zoveel zelfverzekerdheid en schijnbare genialiteit.


Auden later vóór zijn oude College.

'Auden was niet alleen strateeg in het centrum van een literaire kliek, waarin de plaats van iedere schrijver of dichter vastgesteld werd, maar tevens psycho-analyticus op eenzame hoogte en temidden van een groep bedeesde, neurotische patiënten. Wij dus. Hij was niet zozeer een leider als wel een arts onder zieken, van wie ieder een aparte en afzonderlijke behandeling kreeg', vertelt Stephen Spender in *The Thirties and after.* En Rex Warner herinnert zich iets dergelijks: '...Wystan had altijd wel een geneesmiddel of wist wel een kuur - althans dat dacht hij -, vaak gebaseerd op een of andere medische of psycho-analystische theorie. In die jaren waren dergelijke zaken een beetje vreemd en dus opwindend'.

Een handjevol studenten in Oxbridge, de vertegenwoordigers in spe van de zogenaamde Auden-generatie. Een ambiance die anno 1984 moeilijk te vatten is. De afgeslotenheid van de Engelse colleges; de posho's, de hearties, de softies; de hete adem van de ene oorlog in de rug, die van de volgende al spoe-

dig in het gezicht (‘D'you really and truly think so? That there's going to be another war, I mean?... Yes, I'm sure of it, aren't you’, staat ergens in Waughs *Decline and Fall* uit 1928). Engeland in de jaren twintig, 't Engeland dat maar met moeite een pad wist te vinden tussen Victoriaanse benepenheid, Georgiaanse zoetsappigheid en die ‘nieuwe, na-oorlogse’ twintigste eeuw. Daar ergens begon de mythe die nu de ‘Auden-generatie’ heet.

Aan anecdotes geen gebrek, vooral niet waar het Auden betreft. Charles Osborne's biografie - vaak verketterd - staat er vol mee: de bakken thee die hij tot zich nam; de sigaretten; de apodictische uitspraken; 'n logeerpartij, waarbij de gordijnen van de rails getrokken werden om het pak dekens aangenamer te maken; de overeerlijkheid (‘mrs Carritt, this tea is like tepid piss’), enzovoort, enzovoort. Na vijftig bladzijden met dergelijke amusante details geloof je het wel.

Toch is er wel een eenheid te ontdekken in die brij van anecdotes uit het Oxford van het midden van de jaren twintig. Een eenheid, die op de mentaliteit wijst, waaruit de Auden generatie ontstaan is.

In *Lions and shadows* vertelt Isherwood terloops dat er in Cambridge nogal wat studenten waren, die hun hondje Musso noemden. Dat ‘nogal wat’ zal wel overdreven zijn, maar toch. Het is een detail dat je bijblijft omdat het zo scherp in contrast lijkt te staan tot het linkse engagement van deze aankomende intellectuelen in de jaren dertig. En het was ten slotte vooral dat politieke engagement dat hen - in ieder geval voor buitenstaanders en in de historische beschouwingen nog steeds - tot een groep maakte. Maar: Musso=Mussolini; Mussolini = fascisme; fascisme=rechts (zegt men)... Er zou dus ergens iets niet moeten kloppen.

Het klopt wel. Onjuist is de bovenstaande redenering. We kennen de eik (in dit geval het links engagement in de jaren dertig) en zoeken de eikel. Maar vergeten daarbij dat er in de geschiedenis vaak een eik uit een beukenootje groeit.

Auden, Isherwood, Spender, Day Lewis, MacNeice - de ‘politieke’ literatoren van de jaren dertig - waren in het decennium daarvoor *volledig* apolitiek. Met een dergelijke benaming maakten zij dan ook beslist geen politieke keuze: het je hondje Musso noemen was niets anders dan een daad van rebellie. Een tegendraadse stellingname, waaruit precies hetzelfde spreekt wanneer het beest Leni geheten zou hebben. Het was het zacht-Engelse, insulaire equivalent van het Vatermord verlangen van Arnold Bronnen en het contre les vieux van Pierre Drieu la Rochelle, ongeveer vergelijkbaar met Huizinga's pootje haken door Ter Braak. Voor de meeste jonge intellectuelen uit de jaren twintig gold één principe, waar je veel maar ook weinig woorden aan kunt wijden: dat wat is, is verrot; wat is kan en mag niet zijn. Op dat moment was dat geen politieke, maar een mentaliteitskwestie. Een familieruzie in de maatschappelijke huiskamer, een verbreding van het generatieconflict dat door de oorlog en de snelle veranderingen daarna tot een algemene psychose geworden was. Het zou niet moeilijk zijn om Isherwoods *The memorial*, meerdere romans van Evelyn Waugh (Stichwort: bogus) en *Antic hay* van Huxley volgens deze summiere gegevens te interpreteren. En dan zou het woord ‘politiek’ beter achterwege kunnen blijven, al is het natuurlijk evident dat mentaliteit en politiek bij nader inzien niet los van elkaar staan.

Algemene staking 1926.

Nog 'n voorbeeld: in mei 1926 brak in Engeland een grote staking uit. Vele studenten kozen partij: het gros voor de regering, een kleiner aantal (uit Oxford ongeveer vijftig, zegt Carpenter) voor de arbeiders. Tot die laatste groep behoorde Auden. Maar dat was voor hem op dat moment allerminst een politieke keuze. Een daad ‘louter uit recalcitrantie’, zoals hij zelf zei. ‘Inflatie in Duitsland en Oostenrijk, fascisme in Italië - wat die gebeurtenissen ook voor verwachtingen bij de ouderen gewekt mogen hebben -, wij bespeurden er niets van. Vóór 1930 opende ik nooit een krant’. Iemand die nooit een krant opent en toch aan een staking meedoet... Het lijkt onbegrijpelijk en is dan ook alleen te verklaren uit die sfeer van ongerichte rebellie. De mensen die later tot de Auden-generatie gerekend zouden worden, waren overtuigd van de verrotheid van de bestaande situatie. Vandaar bijvoorbeeld de populariteit van Waste Land, een gedicht dat door hen als een in literaire vorm verpakte aanklacht of sombere constatering gelezen werd. Vandaar ook het belang van D.H. Lawrence voor de intellectuele sfeer van de jaren twintig. Maar al wisten deze aankomende schrijvers wat er fout was, ze hadden geen alternatief, geen antwoord, noch op literair, noch op maatschappelijk terrein. Hun enige mogelijkheid bestond in een doelloos schoppen. Tegen de vaders, tegen het na-oorlogse Engeland, tegen de Victoriaanse moraal, tegen de bestaande literatuur, tegen... Tegen alles wat was. Niets nieuws overigens, een steeds terugkerend thema sinds - laten we zeggen - de Sturm und Drang. Maar een thema dat met de schokken van de geschiedenis verhevigt en verflauwt.

Eerste gedichten

In 1926 gaf Auden samen met Charles Plumb het jaarlijks verschijnende deel van Oxford Poetry uit. De inleiding hierbij wordt door Hynes ‘vigorous’ genoemd, al zegt Carpenter dat er een ‘air of compromise’ uit spreekt. ‘In deze selectie’, zo luidt de centrale passage, ‘hebben we geprobeerd om de progressief ingestelde mens met de reactionair te verzoenen, zo niet om beide tevreden te stellen. Maar tot de laatstgenoemde - zonder twijfel behoort hij tot een meerderheid - zouden we willen suggereren, dat poëzie die op geen enkele wijze probeert om aan de tijdsomstandigheden tegemoet te treden misschien wel aardig vakantievoer kan zijn, maar nooit van wezenlijk belang. Iets in de ware zin van het woord *poëtisch* zal dergelijke schrijverij zeker niet zijn! Al is het dan misschien zo dat mensen er van nature toe neigen om een kamer met uitzicht op sprookjesland te bewonen, minstens één raam zou over *The Waste Land* moeten uitzien...’. Een belangrijke passage, ook al was Auden op het moment dat dit geschreven werd pas negentien of twintig jaar. Belangrijk is het (niet politieke) onderscheid tussen progressief en reactionair. Belangrijk is de opmerking dat poëzie aan de tijdsomstandigheden

tegemoet moet komen. En markant is de expliciete gelijkstelling van progressief en het uitzicht over waste land (niet zoals je zou verwachten over het sprookjesland van de toekomst).

'We hebben behoefte aan poëzie, die up to date is. Dat is de meeste huidige poëzie niet. Die moderne, progressieve poëzie dient op zijn minst sterk rekening te houden met de belabberde staat, waarin onze wereld verkeert'. Zo ongeveer zou je deze passage kunnen parafraseren. 'Er is een leegte en behoefte aan iets nieuws', iets dergelijks dacht Auden in deze jaren. Spender vertelt het onomwonden: 'Auden bespotte de meeste dichters van zijn tijd... Hij meende dat de literatuur over het algemeen maar een armzalige aanblik bood. - Het is onmiskenbaar dat ze op iemand wachten, zei hij...'. En Spender voegt dan ironisch toe: '...en hij zei 't zó dat hij ervan uitging dat hij zelf spoedig de centrale positie in zou nemen'. Wat in het voorwoord tot Oxford Poetry impliciet en in Spenders uitspraak expliciet staat, wordt door de biografieën van Osborne

en Carpenter bevestigd. ‘Leegte alom’, was de diagnose; ‘behoefte aan iets nieuws’ de remedie. Veel verder kwam Auden op dat moment nog niet. Hij hing in die tweede helft van de jaren twintig nog te sterk tegen de poëzie van onder meer Eliot aan. Was nog te jong en te weinig bekend, buiten dat minieme groepje dan. En vooral: een aangrijpingspunt, zoals de Eerste Wereldoorlog voor Owen en Sassoon en de naoorlogse chaos voor Eliot, ontbrak! Pas de crisis en politieke verwarring vanaf ongeveer 1932-33 zouden dat leveren. Tot het zover was kwam Auden in poeticis niet veel verder dan het gebruik van wat ongewone woorden en enkele zwartgallige kijkjes op het dorre land van Europa. Dat zijn dan ook de aspecten die opvallen als je de eerste gedichten in Mendel-sons (nieuwe) selectie van Audens poëzie doorkijkt. In de eerste plaats het voorkomen van woorden, die je in een gedicht van Yeats bijvoorbeeld nooit zou aantreffen: tramline en ramshackle (krakkemikkige) engine in gedicht 1; een solitary truck in gedicht 2; rails en station in het derde gedicht, enzovoort. Gedicht 8 - het mooiste uit de reeks en gepubliceerd in de eerste bundel, *Poems* - is een perfecte illustratie van dat raampje, dat uitkijkt op de Europese woestenij:

> So I remember all of those whose death
> Is necessary condition of the season's setting forth,
> Who sorry in this time look only back
> To Christmas intimacy, a winter dialogue
> fading in silence, leaving them in tears.

En dan het begin van het vierde deel van dit gedicht:

> It is time for the destruction of error.
> The chairs are being brought in from the garden,
> The summer talk stopped on that savage coast
> Before the storms, after the guests and birds:
> In sanatoriums they laugh less and less,
> Less certain of cure; and the loud madman
> Sinks now into a more terrible calm.

Het is niet zo verwonderlijk dat deze woorden voor jonge studenten in Oxford en Cambridge klonken als de profetieën van een nieuwe Teiresias. Niet zozeer omdat de inhoud ervan anders was dan in Eliots gedichten als wel omdat het woordgebruik verschilde. En vooral: omdat het poëzie was van een tijdgenoot en ‘dus’ van een mede-rebel in het conflict met de ouders en de dons.

Cecil Day Lewis, die samen met Auden het deel van Oxford Poetry in 1927 uitgaf en in de jaren dertig de meest ‘politieke’ van het stel was, publiceerde als eerste van de groep een lang gedicht. Het oergedicht van de jaren dertig, zoals Hynes zegt: *Transitional Poem*, dat als volgt begint:

> Now I have come to reason
> And cast my schoolboy clout
> Disorder I see is without...

Tweede strofe:

> I felt, in my scorning
> Of common poet's talk
> As arrogant as the hawk
> When he mounts above the morning.

En dan de derde strofe van het tweede gedicht:

The time has gone when we
Could sprawl at ease between
Light and darkness, and deduce
Omnipotence from our Mean.
For us the gregorian
Example of those eyes
That risked hell's bligth and heaven's blinding
But dared not compromise.

Auden.

Zo gaat het door, eveneens met beelden uit de moderne wereld, veel somberheid en - vreemd genoeg - in een traditionele stijl en ritme (Among those pippin princes I could ease/A heart long sick for some Hesperides; of bijvoorbeeld: In the chaotic age/This was enough for me-/Her beauty walked the page/And it was Poetry). Maar de intentie is duidelijk en zeer goed vergelijkbaar met die van de vroege gedichten van Auden. Een intentie die beiden uitdrukten in het voorwoord van Oxford Poetry 1927: 'Als de intelligente lezer weerzin (tegen deze gedichten) voelt, kunnen we hem er alleen maar aan herinneren, dat er noch op politiek, noch op religieus of metafysisch gebied een universeel geheel van waarden aan ons overgedragen is...'. Met andere woorden en opnieuw: leegte alom; behoefte aan iets nieuws. *Transitional poem:* een overgangsfase, waarin de tow-haired poet (Auden) en de hawk-faced man (Warner) een bescheiden, maar niet onbelangrijk rolletje spelen. Niet onbelangrijk vooral, omdat hiermee de mythe van de groep ook naar buiten uitgedragen werd.

Zo niet groots dan toch meeslepend

Het pendant van het gevoel van leegte en het verlangen naar iets 'nieuws' was de behoefte aan een daad, liefst DAAD. Ook een bekend verschijnsel overigens bij die jonge intellectuelen in de jaren twintig. Het vitalisme. Het 'groots en meeslepend wil

ik leven', de schrijvers-activisten genre Malraux, Hemingway, Von Salomon, de vuist van Marinetti en het 'meer sport' uit Het Getij.

Isherwood vertelt ondermeer in *Lions and shadows* uitgebreid over The Test, over The truly strong man and the truly weak: 'The truly strong man reist recht door het brede Amerika van het normale leven en neemt altijd de directe en redelijke weg. Maar "Amerika" is precies datgene, wat the truly weak man, de neurotische held, vreest. Daarom neemt hij liever met reusachtige moed, met oneindig veel meer inspanning, energie en inzet van geld, tijd en lichamelijke en geestelijke krachten, het hoge noordelijke circuit. Liever neemt hij de arbeidsintensieve, schrikaanjagende noord-westelijke doorgang en vermijdt hij het normale leven. En als hij niet terugkeert, vindt hij voor altijd zijn eind in storm en ijs.'

Maar dat verlangen naar de Test kwam niet alleen voort uit een gevoel van onvrede met de bestaande situatie en de wens om daar iets aan te DOEN. Aanvankelijk zelfs in het geheel

niet. Aanvankelijk was dat verlangen het gevolg van een frustratie, van een gevoel van minderwaardigheid tegenover de vaders en oudere broers, die wèl in de oorlog gevochten hadden. En tegenover de 'hearties' die uitblonken in sport en het sociale leven in de universiteitssteden domineerden. Vooral over die eerste vorm van zwakte heeft Isherwood uitgebreid geschreven. 'Ik was geobsedeerd' zegt hij, 'door een complex van angsten en verlangens die met het verschijnsel "oorlog" te maken hadden. En "oorlog" betekende in deze zuiver neurotische vorm De Test. De test van je moed, van je rijpheid, van je seksuele durf. "Ben je werkelijk een man?". Ik geloof dat ik er onbewust naar verlangde om aan deze test onderworpen te worden, maar ook vreesde ik te mislukken. Ik was zo bang dat het fout zou lopen - ik was er zelfs zo van overtuigd dat het fout moest lopen -, dat ik opzettelijk ontkende dat ik de proef wenste te ondergaan. Ik ontkende de allesbeheersende en morbide belangstelling voor het fenomeen oorlog. Ik deed alsof die me koud liet. De oorlog, zo zei ik, was obsceen, zelfs niet spannend, was vervelend, saai'. Een passage die aantoont hoe betrekkelijk de in de meeste boeken voorkomende mening is, dat oorlog sinds 1918 vooral als 'tragisch' gezien werd (The poetry is in the pity).

Dat Isherwood in zijn beschrijving van de Test dergelijke vage symbolen als 'Amerika' en 'The north-west passage' gebruikt, toont aan dat het verlangen naar actie om de actie uitging, dat - zo zou je kunnen zeggen - in het verlengde ligt van ongerichte rebellie. Symbolen waarvoor op dat moment geen andere concretisering te vinden was dan 'de vader' of 'de na-oorlogse samenleving'. En dat dergelijke ongrijpbare vijanden de frustratie versterkten en daarmee het verlangen naar Daad alleen maar sterker maakten, spreekt voor zich. Pas Hitler en Franco zouden daar iets aan doen.

Dit verlangen naar 'een Daad' vormt ook de achtergrond van meerdere regels in de poëzie die Auden in deze jaren schreef. Van gedichtjes zoals dit:

Pick a quarrel, go to war
Leave the hero in the bar
Hunt the lion, climb the peak:
No one guesses you are weak.

Spender.

Overigens is deze fascinatie voor de Test aanleiding geweest tot nogal wat discussies over de mogelijke fascistoïde tendenzen in de vroege geschriften van

mensen als Auden en Isherwood (Auden noemde zijn *Orators* in de jaren zestig het boek van 'iemand op de grens van de waanzin, die in een jaar of twee best wel eens een nazi zou kunnen worden'). Een onzinnige discussie, denk ik: als het waar is dat hun verlangen naar een daad voortkwam uit een onduidelijke onvrede en niets meer betekende dan het verlangen om *iets* te doen, *wat dan ook*, dan heeft dat niets met fascisme of communisme te maken. Het is opnieuw het verhaaltje van de eik en het beukenootje: er zijn meer wegen die naar Rome leiden...

Ook Spender was in deze jaren geobsedeerd door het verschijnsel actie en heroïek. Het duidelijkst is dat waarneembaar in zijn meest bekende gedicht 'I think continually' uit 1931/1933, een 'must' in bloemlezingen uit de moderne Engelse literatuur:

> I think continually of those who are truly great.
> Who, from the womb, remembered the soul's history
> Through corridors of light where the hours are suns
> Endless and singing...
>
> The names of those who in their lives fought for life,
> Who wore at their hearts the fire's centre.
> Born of the sun they travelled a short while toward the sun
> And left the vivid air signed with their honour.

En het vreemdste is dat die 'groten der aarde' in dit gedicht alleen maar 'groot' zijn: in geen enkele richting hebben ze iets specifieks gepresenteerd. Ze zijn helden, 'near the snow, near the sun', maar waarom wordt niet duidelijk.

Nieuw is alleen nieuw als er nieuw op staat...

In de meeste boeken over de Engelse literatuur in de jaren dertig wordt de bloemlezing, die Michael Roberts in 1932 onder de titel *New Signatures* uitgaf, beschreven als het 'manifest' van de nieuwe generatie. Nuchter beschouwd is dat een vreemde kwalificatie voor zo'n veelzijdig boek met vage inleiding. Maar eigenlijk klopt die betiteling wel: de 'nieuwe generatie' wist op dat moment ook nog niet precies in welke richting zij moest zoeken. Dat er echter een aantal jonge schrijvers was, dat zo'n beetje dezelfde vraagtekens bij dezelfde problemen plaatste, voelde Roberts goed aan. En dat hij vaag bleef - de vraagtekens dus niet in uitroeptekens omzette - maakt zijn bloemlezing nog waardevoller als historisch document. Het is vooral de inleiding bij deze bloemlezing, die heel aardig de situatie van dat moment weerspiegelt.

Michael Roberts.

In die inleiding deelt Roberts - onmiskenbaar iemand met historische belangstelling en een constructeur van 'grote lijnen' - de poëzie van de voorgangers in twee stromingen in: de landelijke en de stedelijke. Hij noemt geen voorbeelden, maar het is niet moeilijk om die te bedenken (met Kenneth Allotts

Penquin book of contemporary verse in de hand kom je met zo'n simplistische indeling een heel eind!): De landelijke poëzie is bijvoorbeeld die van Housman of Yeats, van Hardy, Dickinson of Lawrence met beelden als

> Here on a Sunday morning
> my love and I would lie
> and see the coloured counties
> and hear the larks so high
> about us in the sky.

Housmans 'Bredon Hill' is misschien een gemeen voorbeeld, omdat het zo duidelijk is, te duidelijk misschien. Maar het geeft geeft wel goed het cliché aan, waartegen Roberts ageerde. 'A cowardly escape into the past', daarmee worden dergelijke verzen afgedaan. De grote vertegenwoordiger van de 'stedelijke poëzie' (net zo'n vreemde kwalificatie) was voor Roberts zonder twijfel Eliot. 'Het was onvermijdelijk', zegt hij, 'dat de groei van de industrialisatie een "moeilijk" soort poëzie deed ontstaan. Omdat onze beschaving tot nu toe direct van de landbouw afhankelijk is geweest en onze gedachten daarom gebruik hebben gemaakt van plattelandsbeelden, brengt de stedelijke en industriële samenleving ons in een ongemakkelijke en nostalgische situatie'. En dan, de centrale zin: '...urban poetry, the poetry of the machine age, had seemed, even to intelligent and conscientious readers, abrupt, discordant, intellectual'. Abrupt, onsamenhangend, intellectualistisch, begrippen die je zonder al te veel moeite - en zonder negatieve implicatie - met de poëzie van iemand als Eliot of Pound kan associëren.

Zowel de landelijke als de stedelijke dichters zijn volgens Roberts niet 'op de hoogte' van hun tijd, van het Engeland anno 1932. Waarom wordt niet geheel duidelijk, maar dat dit volgens hem het geval is, is onmiskenbaar: '...to be effective, a poem must first be comprehensible'. En dat kun je van de 'stedelijke poëzie' in ieder geval niet zeggen'. Dat geldt echter wèl voor de jonge dichters, die in deze bloemlezing gepresenteerd worden, vervolgt Roberts. Zij - en dat zijn dan vooral Auden, Day Lewis en Spender -, zijn er als eersten in geslaagd om beelden uit het huidige leven te nemen. Beelden, die de 'natuurlijke en spontane expressie van de gedachten en gevoelens van de dichter' zijn. Dit dus in tegenstelling tot het beeldgebruik van iemand als Eliot, dat intellectualistisch en daarom niet spontaan, niet natuurlijk is. In tegenstelling tot hem schrijven de jonge dichters dan ook weer 'popular poetry': poëzie met een ritme dat niet vreemd is aan het alledaagse Engels.

Het is allemaal wat vaag en zou waarschijnlijk nooit tot zoveel discussies aanleiding zijn geweest als de Auden-generatie geen behoefte gehad zou hebben aan apologieën, pamfletten en een nadere omschrijving van de richting, waarin gezocht werd. En als er aan het eind van de inleiding niet de volgende passage gestaan zou hebben: 'Het spreekt voor zich dat de erkenning van het belang van anderen (waarover Roberts het daarvóór heeft) soms zou moeten leiden tot wat de kern van de *communistische* levenshouding lijkt te zijn: de erkenning dat je niet belangrijker bent dan een bloemetje in het veld; dat het goed kan zijn om je eigen welvaart op te offeren, opdat anderen ervan profiteren...'. Het grote woord is gevallen; en ook al lijkt de passage eerder uit Augustinus dan uit Marx te komen, de Auden-generatie was voor het eerst met het communisme geassocieerd.

In hetzelfde jaar dat Roberts *New signatures* publiceerde, verscheen er een literaire studie die eveneens het woord 'new' in de titel droeg. Het is een van de belangrijkste documenten uit de Engelse literatuur van de jaren dertig: *New bearings in poetry* van F.R. Leavis.

In New bearings houdt ook Leavis een pleidooi voor - wat hij noemt - de jongste poëzie. Voor Eliot en Pound met als ‘voorloper’ Hopkins. Hij houdt een pleidooi voor wat wij nu het ‘modernisme’ in de poëzie zouden kunnen noemen en begint met een truc, waarmee iedere apologie voor iets nieuws begint (ook die van Roberts): al veertig of vijftig jaar is er iets mis met de Engelse poëzie; zij is ‘not so much bad as dead’. En dat komt, zegt Leavis, doordat de poëzie voeling verloren heeft met de ‘intelligence of the age’, te vertalen met zoiets als Zeitgeist. Dat is volgens hem al vaker gezegd, maar zonder veel effect. Want zo'n uitspraak zou pas resultaat geboekt hebben, als er een techniek en een vocabulaire in de dichtkunst ontwikkeld zouden zijn, waarin die moderne sensibiliteit uitgedrukt kon worden. Kort en goed: Eliot en (in mindere mate) Pound. Overigens is dit gezichtspunt ook van Eliot afkomstig, die in zijn essay over Pope een ‘change of sensibility’ relateerde aan een ‘change of idiom’.

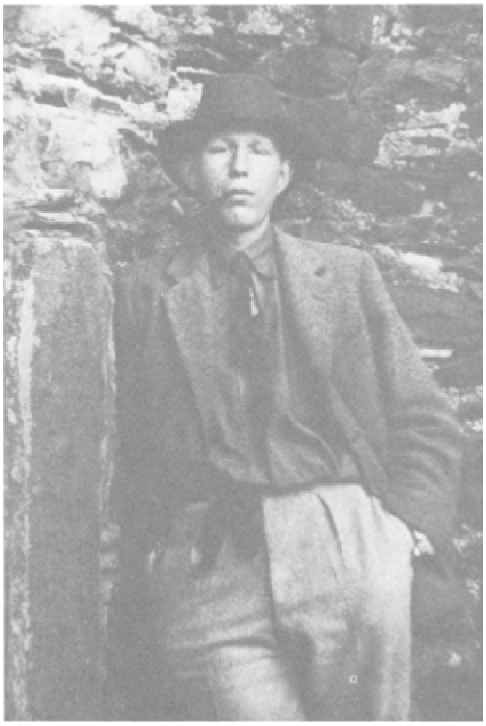
Leavis en Roberts gebruiken bijna dezelfde argumantatie: er is zoiets als de ‘sensibility’ of ‘intelligence’ van een tijdperk; goede poëzie dient daarmee op een of andere manier overeen te stemmen; die overeenstemming vindt natuurlijk plaats in taal en is vooral waarneembaar in het woordgebruik en de technische constructie. Bijna dezelfde argumentatie, maar uiteindelijk sterk verschillende conclusies. Dat wordt niet zo helder uit de inleiding van Roberts bij *New signatures*, waar het betoog te vrijblijvend is. Iets duidelijker wordt dat bijvoorbeeld in een essay, dat hij eveneens in 1932 publiceerde en waarin hij over Eliot schreef: ‘Een schrijver wiens argumenten logisch juist zijn, en wiens uitspraken bijna nooit betwijfeld hoeven te worden, kan niettemin een terminologie of een waardepatroon hanteren, dat niet het onze is en dat, toegepast op de wereld waarin wij leven, voor het onze onderdoet’. In andere bewoordingen overigens precies hetzelfde, wat Edmund Wilson in *Axel's Castle* aan de andere kant van de oceaan betoogde... Maar onmiskenbaar blijken de verschillen uit de langere tekst van Leavis en dan vooral uit diens nawoord bij de herdruk van het boek in 1950. ‘Een reden’, zegt Leavis in die terugblik, ‘waarom mijn boek weinig gunstige kritieken kreeg of nauwelijks vermeld werd, was dat het de herleving (in de poëzie) niet toejuichte en de namen die daarmee geassocieerd werden niet noemde. En dat terwijl zij de personen zouden zijn, die het literaire wereldje in de komende jaren zouden domineren’. Natuurlijk doelt hij op wat wij nu de Auden generatie noemen. Leavis is niet geheel fair in zijn betoog. Zonder duidelijke opgaaf van redenen veroordeelt hij de Auden-groep. Dat wil zeggen: hij verwijst slechts naar een aantal essays, dat in Scrutiny verschenen is en doet de poëzie waar het om gaat af met een woord als ‘undergraduate’ (studentenversjes), een snier naar het lezerspubliek en de gebrekkig functionerende kritiek. Je krijgt de indruk, dat de ‘Leavis’- en ‘Auden-groep’ een ruzie uitvochten, waarbij de tegenstelling en argumenten minder belangrijk waren dan een primair gevoel van weerzin. Weerzin om emotionele redenen, bij Leavis mogelijk ingegeven doordat de Auden-groep de levende ontkenning was van zijn kritisch pleidooi; bij Auden doordat Leavis hun erkenning of populariteit in de weg leek te staan.

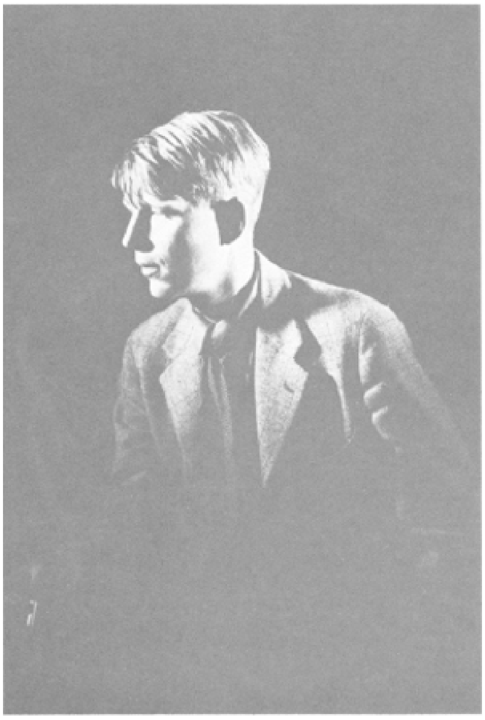
Leavis kreeg op de langere duur het gelijk aan zijn kant. Je vindt dat bevestigd in de handboeken over de Engelse literatuur uit de jaren vijftig, zestig en begin zeventig. Audens werk ‘draws on a very much narrower range of cultural reference, and offers a much narrower range of emotion’ dan Pound, zegt John Holloway bijvoorbeeld in *The Pelican Guide to English Literature.* En even verder: ‘...Empson... has a particularity of apprehension and of language which Auden lacks'. Enzovoort, enzovoort. Maar al had Leavis op de langere duur het gelijk aan zijn kant, Roberts kreeg het voorlopig. Auden en de zijnen waren zonder twijfel de representatieve dichters van de Engelse literatuur in de jaren dertig’.

Dit tegenover elkaar stellen van Leavis en Roberts is, denk ik, om een aantal redenen interessant. In de eerste plaats zegt het iets over de chronologie van de Auden-generatie: Leavis kon de groep in 1932 mede daarom zo gemakkelijk uit zijn

studie weglaten, omdat zij nog geen enkel belang had in de Engelse literatuur. Dat zou pas drie of vier jaar later het geval zijn. In de tweede plaats maakt het oordeel van Leavis - hoe emotioneel dat ook mag zijn - je voorzichtig bij de waardering van de poëzie van Auden, Day Lewis en Spender. Bij de historische waardering wel te verstaan. Leavis was ten slotte een opinievormende persoon in de Engelse literatuur. De derde reden is misschien nog wel de aardigste. Leavis had, zoals gezegd, op de langere duur zonder twijfel het gelijk aan zijn kant. De principes van Scrutiny, *The Great Tradition* en de New bearings zouden lange tijd in de Engelse literatuurkritiek domineren en hun invloed zelfs ver buiten de grenzen van dit eiland uitstrekken. Tot in Nederland toe (Merlyn etc). Impli-

ciet ging daaraan een depreciatie van Auden en de zijnen gepaard. Maar er is zonder twijfel een Auden-revival aan de gang. De jaartallen achter de boeken in de bibliografie aan het eind van dit artikel tonen het; zonder twijfel hebben de principes van Leavis en de zijnen de laatste tien jaar of zo aan belang ingeboet, ook in Nederland. Waar dat precies op wijst of naartoe gaat, weet ik niet. Mogelijk heeft dat te maken met een langzame herwaardering van de ‘geëngageerde literatuur’. En dat zou gezien de ‘toestand in het Westen’ anno 1984 niet verwonderlijk zijn.





Een zelfovertuigende jongeman.

Een jaar nadat Roberts *New signatures* gepubliceerd had, verscheen er een tweede bloemlezing onder zijn redactie. De ondertitel daarvan was *Prose and poetry of the authors of New signatures* en de titel luidde: *New country.* Het is een totaal ander boek, de titel wijst daar al op. Wat in 1932 nog tekenen waren, werd het jaar daarop 'bereikt'; de vaagheden en vraagtekens uit *New signatures* werden uitroeptekens in *New country;* het wat christelijk aandoende woordje 'communisme' uit de eerste bloemlezing werd vervangen door gespierde taal, regelrecht afkomstig uit de marxistische literatuur. 'Het is aan ons om de weg voor een Engelse Lenin te plaveien'. Er staat ons nu maar één levensweg open: het aan de kaak stellen van het kapitalistisch systeem...', woorden uit de inleiding van Roberts, mijlen verwijderd van de vaagheden van een jaar terug. Die concretisering bleek uit nog iets anders: stonden er in *New signatures* alleen gedichten, in *New country* waren eveneens essays opgenomen. En per definitie zijn die - zo zou je kunnen zeggen - eenduidiger dan poëzie.

Een zelfverzekerde jongeman en zijn gevolg

Auden, Day Lewis en Spender, voor het laatst bijeen (1947).

In *World within world* vertelt Spender dat een oom van hem Auden in het midden van de jaren dertig een 'opmerkelijk zelfverzekerde jongeman' noemde. Dat zal wel kloppen, gezien de verhalen die ook Osborne en Carpenter vertellen. Maar dat was hij aan het eind van de jaren twintig ook al. Spender vermeldt elders hoe hij reeds in Oxford 'n clan, *zijn* clan begon te vormen. Natuurlijk zou hij er zelf de ongekroonde Leider en Dichter van zijn; Robert Medley - een schoolvriend die later de ontwerper werd van de theaterstukken van Auden en Isherwood - zou de Schilder zijn; Isherwood de Novelist; en Upward, MacNeice, Cecil Day Lewis en Spender zouden er eveneens toe behoren. De laatste aanvankelijk ook als Dichter ('we don't want to lose you for poetry'), later als chroniqueur. Vage plannen, uitgebroed in een prep-school sfeertje. Een soort Bond van de Zwarte Hand uit Pietje Bell, maar dan op literair gebied en bedacht door een verlate puber in slobber-pak. Auden: een merkwaardig zelfverzekerde jongeman... Zijn jongensdromen werden in de loop van 1932, 1933, 1934 werkelijkheid. Buitenstaanders begonnen inderdaad van een Auden-groep te spreken. 'Communists with an intense love for England' stond in The Listener; Leavis sprak van het communisme van de 'groep'; Roberts verzamelde hun werk in bloemlezingen; Grigson in zijn tijdschrift New Verse, dat op

1 januari 1933 begon te verschijnen. Er zijn talloze voorbeelden. De Auden-groep was een groep, niet zozeer omdat het werkelijk een groep was met manifesten en bijeenkomsten (zoals de Franse Surrealisten bijv.), maar omdat ze als een groep gezien werd. Spender vertelt in *The Thirties and after* dat Auden, Day Lewis en hij pas in 1947 voor het eerst op één kamer bijeen waren. Een opmerking die niet alleen een kreet als ‘de Auden-generatie’ relativeert, maar tevens aantoont dat mythes even sterk en waar kunnen zijn als werkelijkheid.

Audens puberplannetjes slaagden niet alleen naar buiten toe, maar ook binnen de groep. Vanaf 1930 begint hij geregeld in de gedichten van zijn vrienden op te duiken. Als de ‘tow-haired’ poet in *Transitional poem* van Day Lewis. Daarna in dienst *Magnetic mountain:* ‘Look west, Wystan. Lone flyer, birdman, my bully boy!.../Gain altitude, Auden, let the base beware’. En het meest frappante voorbeeld is wel van Charles Madge, in een gedicht dat in Roberts' *New Country* opgenomen is. Auden, de langverwachte profeet:

> But there waited for me in the summer morning
> Auden, fiercely, I read, shuddered and knew
> And all the world's stationary things
> In silence moved to take up new positions...

Het is nogal wat, deze woorden. ‘Ik las, huiverde en wist...’. En dan te bedenken dat Auden op dat moment nog geen 26 jaar oud was en Madge slechts drie jaar jonger. Het zijn de behoeftes die de goeroes maken.

Auden-groep, Auden-generatie, Engeland in de jaren dertig: kreten waar je eigenlijk niet zoveel mee beginnen kunt. Leg maar eens twaalf Engelse gedichten uit de jaren dertig bijeen, waarvan er zes van de zogenaamde Auden-groep afkomstig zijn. En probeer dan maar eens een eenheid in die zes gedichten te ontdekken, die deze onmiskenbaar onderscheidt van de andere zes. Het zal niet lukken. En toch bestond er zoiets als een Auden-groep, zelfs een Auden-generatie. Julian Symons, die die periode van zeer nabij heeft meegemaakt, geeft in zijn boek *The Thirties. A dream revolved* een beeld hoe je je zo'n generatie voor zou kunnen stellen. Een aardig beeld, denk ik. De politiek-artistieke beweging van die jaren laat zich volgens hem beschrijven als een piramide. De brede basis daarvan wordt gevormd door een publiek van een miljoen mensen, toepasselijk The Audience genoemd. Of dat er nu een miljoen zijn of niet, doet niet zoveel terzake. Het is een slag in de lucht en lijkt wat veel, maar dat er een grote groep mensen was, die af en toe de discussies in de kranten en op de radio volgde, is zeer aannemelijk. Na de Audience volgt een middengroep, 't dunnere gedeelte van de piramide. Zo'n vijftigduizend volgens Symons: jonger dan de basis van de piramide en sociaal complex samengesteld. Hier lag het praktisch centrum van de beweging. Hier vooral vond de organisatie en propaganda plaats van datgene wat in het topje van de driehoek bedacht werd. Daar, een duizendtal, zitten de artiesten, bezig met de formele aspecten van kunst en de aandragers van ideeën. Zij formuleren datgene wat door de pragmatisten, de middengroep gepropageerd werd en af en toe de basis doordruppelde. Als je je de Auden-generatie zo plastisch voorstelt wordt zo'n onbruikbare kreet enigszins hanteerbaar. De Auden-groep was 'n deel van die duizend kunstenaars. Zij waren degenen, die in de middengroep - de hogere klassen van de scholen, de colleges - de meeste aanhangers hadden en veel concreter kan je het m.i. niet zeggen.

Symons spreekt in zijn boek van een artistiek-politieke beweging. Zonder twijfel is dat een juiste omschrijving, al zegt die niet zo veel. Maar wanneer je het specifieke, het eigene van de Auden-generatie wil aanwijzen, kom je onvermijdelijk bij de politiek

uit. De literatuur volgt. Het gaat om de literatuur, het bijzondere en interessante aan de Auden-groep is vanzelfsprekend de literatuur, maar het is de politiek die er in de jaren dertig het ritme, de chronologie, het eerste kenmerk aan geeft. Het is dan ook niet voor niets dat het enige boek over de groep als geheel (dat van Hynes) het woordje politiek in de ondertitel heeft en dat je nergens een verhaal over deze literatoren zal vinden, waarin Hitler, de Spaanse Burgeroorlog en München niet voorkomen.

De 'Auden groep' in 1930: Auden, Isherwood en Spender.

Intermezzo: het ideaal van de wanhoop

In januari 1927 besloot een vijftal surrealisten - onder wie Breton, Eluard en Aragon - om zich bij de communistische partij in te schrijven. Hun argument was dat ze er definitief van overtuigd waren geraakt, dat de Hegeliaanse dialectiek de sleutel tot het wereldprobleem was; dat Marx deze dialectiek geactualiseerd had en dat het communisme de enige ideologie was die deze 'waarheid' in praktijk kon brengen. Daar kwam nog bij - al zeiden ze dat niet - dat de PCF voortdurend vervolgd werd door Tardieu en Chiappe en daarom voor hen het symbool was van de politieke rebellie. Aansluiting bij hun artistieke verzet was ook daarom zeer gewenst.

Het bestuur van de partij reageerde sceptisch op dit verzoek, maar stemde toe. Toen echter spoedig bleek dat deze surrealisten ook hun literaire etiket wilden behouden, ontstond de eerste ruzie. Het was onmogelijk - aldus enkele partijleden - om de communistische ideologie aan te hangen en nog surrealist te zijn ook. 'Je kunt geen twee heren dienen...!' Deze ruzie werd niet behoorlijk opgelost, maar de partij kwam wèl met een duidelijke eis: ze zouden pas werkelijk geaccepteerd worden op het moment dat ze zich bij een 'cel' ingeschreven hadden. Zo gebeurde: Breton werd bij de gasfitters op de Rue Lafayette gestationeerd. Maar toen hij spoedig daarop verzocht werd om een rapport te schrijven over deze tak van industrie in Italië, haakte hij af. 'Ik kon het niet opbrengen', schreef hij in het Tweede Surrealistisch Manifest. En in iets andere bewoordingen herhaalde hij een uitspraak van enkele jaren terug: 'Je meurs si je m'attache'. Een korte verbroedering was daarmee gestrand.

Dit verhaaltje is bijzonder illustratief voor dat ingewikkelde en verwaarloosde terrein dat 'literatuur en politiek' heet. Vijf schrijvers besluiten met een filosofisch argument (en wat voor een!) om zich aan een partij te verbinden. Vervolgens ontstaan er problemen over de aard van hun inzet en hun wens om iets 'eigens' te behouden. Ze besluiten na enig heen-en-weer-getrek om iets meer aan de eisen van de praktische politiek tegemoet te komen, ontdekken dan echter dat 'die' politiek weinig

met *hun* ideeën daarover te maken heeft en trekken zich terug (Aragon is natuurlijk een ander geval). Bijna een model, dit verhaal.

Er zijn maar weinig perioden in de moderne geschiedenis waarin (belangrijke) schrijvers zich intensief met de politiek bemoeid hebben. Eigenlijk zijn ze op één hand te tellen: de tijd van de Franse Revolutie en Napoleon (Wordsworth, Goethe, Stendhal e.t.q.), 1848 (Lamartine, Hugo, Marx), de Eerste Wereldoorlog (Mann, Peguy, Sassoon), de Spaanse Burgeroorlog en in mindere mate de jaren zestig. In al deze perioden leek het er op dat de verbeelding aan de macht zou komen, zoals de Parijse studenten zestien jaar geleden op de muur schreven. De uitroepen van schrijvers bij het begin van de Franse Revolutie tonen dit. ‘France standing on the top of golden hours/And human nature seeming born again’, schreef Wordsworth; Goethe sprak van de ‘eerste stralen van de nieuwe zon’, Hegel van een ‘schitterende dageraad’, enzovoort. Prachtige woorden, spiegels van ideeën, idealen, maar niet van de keiharde politiek die er uiteindelijk gevoerd werd. Toen duidelijk werd dat de praktijk er toen wel anders uitzag, trokken deze intellectuelen en schrijvers zich direct mokkend terug. In de andere genoemde perioden waren aanvankelijke en uiteindelijk reacties nauwelijks verschillend.

‘Politiek en literatuur’, zo zou de conclusie uit het bovenstaande kunnen zijn, zijn onverenigbaar. De politiek is het verhaal van de saaie praktijk met aanhoudend dezelfde variaties op één thema; de literatuur houdt zich daarentegen bezig met het unieke, het ideaal, desnoods met een onuitputtelijke reeks varianten op het thema dat la condition humaine heet. De politiek is het spel van de herhalingen, de literatuur van de verrassingen. De politicus is de grijze rekenmeester in treurpak, de literator een kameleon. De literatuur is het terrein van - wat de Duitsers noemen - Geist, de politiek van dat van de Macht. De literator is de opvolger van de ketter, de picaro, de rebel; de politicus hoort in het rijtje paus, koning, staat. Enzovoort. Het is daarom op zijn minst vreemd om te beweren dat een groep als de Auden-generatie vooral op basis van politieke criteria een soort eenheid vormt. Vreemd temeer omdat ik in wat volgt ga beweren dat de leden van de Auden-generatie apolitiek waren en dat ook in de jaren dertig gebleven zijn.

Op een avond in oktober 1934 werden in Marseille de Franse minister van buitenlandse zaken, Barthou en zijn gast vermoord. Het land stond werkelijk op zijn kop. Men luisterde naar de radio, ging de cafés in om vermoedens uit te wisselen, sprak opgewonden. Zo ook de Duitse emigranten van wie er op dat moment heel wat aan de Franse zuidkust woonden. Mogelijk had dit consequenties voor hen; je wist maar nooit... En Ludwig Marcuse, die in zijn autobiografie over die avond vertelt, werd zelfs gearresteerd. Ieder hoorde, sprak, was in verwarring. Iedereen, behalve Feuchtwanger. Die lag in zijn bed en las Plutarchus.

Een aardige anecdote die een uitzondering illustreert. Bijna alte Duitse emigranten bemoeiden zich in de jaren dertig met de politiek. Hoe apolitiek ze ook waren, ze konden er niet omheen. Hun land uitgegooid, moreel of ‘fysiek’ verplicht om het te verlaten; hun bezittingen verbeurd of verwoest; hun familieleden bedreigd. In zo'n situatie ga je niet rustig in bed Plutarchus liggen lezen, tenzij je Feuchtwanger heet.

De bemoeienissen van de Duitse emigranten met de politiek hadden een andere achtergrond dan die van Wordsworth's, Hugo's en Peguy's uit andere perioden. Een andere achtergrond ook dan de politieke activiteiten van de surrealisten in de jaren twintig: al dezen konden zich terugtrekken op het moment dat hun idealen niet langer met de werkelijkheid in overeenstemming waren (nou ja, Peguy niet: die was op het

jubelveld gebleven). Die luxe konden de Duitse emigranten zich eigenlijk niet permitteren: voor hen was de politiek een laatste strohalm; geen ideaal, maar een wanhoopskreet. ‘Als jij je niet met de politiek bemoeit, bemoeit de politiek zich met jou’, heeft Eddy du Perron in die jaren eens geschreven. Een zeer juiste uitspraak die precies aangeeft wat er in de jaren dertig gebeurd is. In extreme mate bij de Duitse emigranten, in mindere mate bij schrijvers uit andere landen: de politiek kwam de huiskamer binnen; je kon er niet langer omheen. Zelfs zaken die uiteindelijk heel weinig met die politiek te maken hadden, zoals de literatuur, moesten mee in het ritme dat door nationale en vooral internationale gebeurtenissen aangegeven werd.

Het lawaal van buiten

Het is een fabeltje dat de intellectuele geschiedenis van de jaren dertig in alle landen van Europa ongeveer op hetzelfde moment door de politiek bewogen werd. In vele overzichtswerken (zoals bij Lichtheim, Mosse en Stromberg) kun je een dergelijke gelijktijdigheid aantreffen. Maar kloppen doet die niet. Er is, denk ik, dan ook een vrij duidelijke chronologie aan te wijzen: de politiek die als vervuilde rivier door Europa kruipt en pas ergens aan het eind van dit decennium overal zijn slijk heeft achtergelaten. Eerst in Italië natuurlijk; daarna in Duitsland en Spanje; dan Frankrijk, vrij precies te dateren en wel in februari 1934, bij het begin van de Stavisky-affaire (zie bijv. Du Perrons *Land van herkomst*, Drieu's *Gilles*); vrij laat komen intellectuelen in landen als Engeland en Nederland in de ban van de politiek. 1936 is hier het jaar dat de balans doorslaat, al waren er natuurlijk voorlopers.

Tot die voorlopers in Engeland behoren de schrijvers van de Auden-generatie. Niet in 1933, maar in het jaar daarop kruipt de politiek, de geschiedenis, Europa onopvallend in hun verhalen en gedichten om steeds meer te gaan domineren en in '37-'38 langzaam weer te verdwijnen. Onmiskenbaar is dit in bijv. ‘Vienna’, een lang gedicht van Spender, dat in 1934 verscheen (en niet in 1935 geschreven werd, zoals Spender in *World within world* zegt). Liefde en persoonlijke ervaringen versmelten hierin met het lawaai van buiten, in dit geval met onderdrukking van de Weense socialisten. Duidelijk is dit doordringen van de politiek ook in Isherwoods *Mr Norris changes trains*, geschreven in 1933-1934 en gepubliceerd in 1935: het is de unheimliche sfeer in het boek, die soms even expliciet gemaakt wordt, maar meestal een dreigende achtergrond vormt, die het verhaal zo bijzonder maakt. Temeer omdat Isherwood, net als in *Goodbye to Berlin*, geen politieke gebeurtenissen beschrijft, maar deze vertaalt in kleine voorvallen en individuele gedragingen.

En om een derde voorbeeld te noemen - er zijn er talloze: Audens 23ste gedicht in de selectie van Mendelson, een bruiloftsvers. Een gedicht met een zoete inzet (Easily, my dear, you move easily your head), maar waarin al de verandering komt na vier regels:

> ...
> Though sombre the sixteen skies of Europe
> And the Danube flood.

Dan volgt een aantal beelden uit dat Europa, vrolijke en minder vrolijke, waarvan sommige onmiskenbaar toespelingen die voor de tijdgenoot direct begrijpelijk waren: ‘..bankrupt countries where they mend the roads' bijvoorbeeld. Na vijf strofen worden de verwijzingen direct, iets te direct misschien. Hitler en Mussolini, Churchill, Roosevelt en Van der Lubbe worden genoemd, wandelend in een stoet van tienduizend wanhopigen. Enzovoort. Dit is geen politiek gedicht, zeker niet. Het gaat

over dezelfde zaken waar liefdesgedichten gewoonlijk over gaan, maar de contemporaine geschiedenis hangt er als een schaduw overheen.

De gevolgen van dit doordringen van de politiek zijn niet onbelangrijk voor de twintigste-eeuwse literatuurgeschiedenis. Tal van schrijvers kwamen in enkele jaren in de ban van het sociaal-realisme. Onder hen ook enkelen die er tevoren niet aan gedacht zouden hebben om deze poetica - een grove vertaling van het achterhaalde negentiende-eeuwse realisme - zelfs maar serieus te nemen. Aragon is natuurlijk het meest markante voorbeeld van deze ontwikkeling. Maar belangrijker is dat er een nieuwe groep schrijvers (en lezers!) naar voren kwam, die in vier à vijf jaren de oude literatuur van Proust tot aan Joyce, van Thomas Mann tot Valéry volledig leek te gaan verdringen. Andere onderwerpen, een andere stijl, een ander publiek leek het motto van deze literatuur, die nu voor een prikkie op het Waterlooplein ligt en een verborgen plekje in de geschiedenisboeken inneemt. Dat een dergelijk lot de schrijvers van de Auden-generatie - afgezien van Upward en in min-

dere mate Day Lewis - niet getroffen heeft, komt omdat ze in deze ontwikkeling niet zijn meegegaan. Weliswaar waren zij een tijdlang ambivalent en draagt hun literatuur daar de sporen van, maar verder dan een combinatie van oud (modernisme) en nieuw (realisme) zijn zij nooit gegaan. Daarmee bleven ze zowel voor de oude als voor de nieuwe generatie lezers tot op grote hoogte aanvaardbaar; daarmee ook redden zij hun literatuur voor de vergetelheid. Je zou zelfs kunnen beweren dat de poëzie van Auden en het proza van Isherwood juist zo bijzonder zijn omdat het door die combinatie van 'oud en nieuw' enigszins afwijkt en daarmee een prachtige variant is van de ontwikkeling die door de 'modernistische' literatuur is ingezet. Dat aan te tonen zou echter een essay op zich zijn.

Spender in protestmars.

Spender was de eerste die deze ambivalentie aangaf. Hij deed dat in een essay dat in Roberts New country gepubliceerd werd en in *The Thirties and after* opnieuw afgedrukt is. Het essay met de titel *Poetry and revolution* zou je als een model van de literatuur van de Auden-generatie kunnen zien.

'Buiten de burgerlijke traditie', zo beweert Spender, 'kan er geen kunst bestaan. Proletarische kunst is niet veel meer dan een aardige kreet, al impliceert dat niet, dat alle burgerlijke kunst contra-revolutionair dient te zijn. Wèl dat het voor een kunstenaar onmogelijk is om zich in de communistische gelederen te voegen. Met andere woorden: combinatie van de onvermijdelijke burgerlijkheid en de gewenste sociale instelling kan maar tot één positie leiden: isolatie'. Tot diezelfde conclusie was Ter Braak in Nederland - die in een iets andere zin hetzelfde ook meerdere malen betoogd heeft - eveneens gekomen. Maar Spender maakt een stap verder, een vaagheid nog, nietszeggend, maar toch: 'But by making clear the causes of our present frustration they (de schrijvers) may prepare the way for a new and better world'.

Poetry and revolution is geen literair essay; je zou het beter 'sociologisch' kunnen noemen. Het beschrijft de kloof die er bestaat tussen 'ons soort mensen' en 'de anderen', dezelfde kloof die Orwell in *The road to Wigan Pier* onderzocht. Naar de literatuur toe vertaald staan 'burgerlijk' en 'communistisch' voor modernistisch en sociaal realisme. De brug tussen die twee, de ambivalentie van mensen als Auden

en sterker nog Spender, wordt aangegeven door het woord ‘frustratie’, een kernbegrip. Dezelfde frustratie, maar dan anders geprojecteerd, die Isherwood en Auden over de Test en de Truly great and truly weak deed schrijven en hen de thematiek voor *The Ascent of F6* in gaf. De frustratie die Auden in A communist to others op de volgende strofe bracht:

> Unhappy poet, you whose only
> Real emotion is feeling lonely
> When suns are setting;
> Who fled in horror from all these
> To islands in private seas
> Where thoughts like castaways find ease
> In endless petting.

Afhankelijk van de situatie kon de balans naar de ene of andere kant doorslaan. Maar duidelijk werden hun positie en literaire opvattingen pas toen de proef op de som werd genomen. En dat gebeurde in de laatste maanden van 1936 en het jaar daarop.

Alle lijnen van de (intellectuele) geschiedenis van de jaren dertig komen in één ‘punt’ samen: de Spaanse Burgeroorlog. Het belang van deze schijnbaar interne aangelegenheid kan men nauwelijks overschatten: hier lag het oefenterrein van de Duitse en Italiaanse vliegtuigen; hier lag het eerste slagveld van de Westerse neutraliteitspolitiek uit die jaren; hier is het eerste open massagraf van het Sovjet-Russisch optimisme te vinden. En hier - het klinkt wat bizar - werd de Westerse intellectuelen een laboratorium geboden, waarin ze desnoods ongestraft alle potjes konden breken.

De Spaanse Burgeroorlog was voor intellectuelen - van Malraux tot Orwell, van Johan Brouwer tot Spender - 'n laatste bastion. Dat in de eerste plaats: een alcazar tegen de fascisten. Maar deze oorlog was meer: een plaats waar de tot dan toe vaag verwoorde ideeën en ‘idealen’ in praktijk gebracht konden worden. De Spaanse Burgeroorlog was bovendien het 1848 van de twintigste eeuw, waarin macht en onmacht van de littérature engagée bleek. Deze oorlog maakte een einde aan ieder gevoel van ‘leegte’; maakte vage rebellie concreet, halfzachte woorden hard en de bezongen Test en Daad tot 'n ervaring. Dat allemaal was de Spaanse Burgeroorlog of beter: dat allemaal had de Spaanse Burgeroorlog kunnen zijn.

In alle boeken over en rond de Auden-generation speelt deze oorlog de centrale rol. Hynes zegt dat het jaar 1936 ‘the peripeteia’ is, ‘the point where action turned’. ‘Most emotional and implicating of all the year's events, the Civil War in Spain began, and gave to the western world a parable-in-history of the struggle between Left an Right’. Julian Symons besteedt in zijn boek aan geen enkel onderwerp zoveel aandacht als aan de Spaanse Burgeroorlog en ook hier is deze oorlog een scharnier. Spender vertelt in *World within world* bijna veertig pagina's over Spanje en ook deze vormen de crux in het boek; in *The thirties and after* hebben vier van de tien door hem gekozen teksten betrekking op de Spaanse Burgeroorlog, inclusief het korte artikel dat hem nog steeds nachtmerries bezorgt, *I join the communist party.* En in de inleiding tot de teksten over de jaren dertig vertelt hij van een conversatie met Auden naar aanleiding van Gides *Retour de l'URSS*, dat bekend werd tijdens het beruchte congres in Madrid in 1937 en schrijft: ‘This conversation remains in my mind as a turning point in our attitudes toward politics in the thirties’. Een van de beroemdste gedichten van Auden uit de jaren dertig is - naast *September 1, 1939 - Spain.* Niet alleen is het één van zijn bekendste, maar ook een van de door hem meest gehate. Marilyn Rosenthal mocht het in haar boek over *Poetry and the Spanish civil war* uit nota bene 1975 niet eens herdrukken... Wat samen met de bekendheid

het belang van het gedicht alleen maar onderstreept. En dit zijn dan nog maar enkele voorbeelden, waarmee de scharnier-functie van de Spaanse Burgeroorlog voor de geschiedenis van de Auden-generatie geïllustreerd wordt. Ze hebben er allemaal over geschreven of zijn er geweest. De teksten die Valentine Cunningham in *Spanish Civil War Verse* verzameld heeft tonen dat. En duidelijker nog wordt dit uit een driedelige publicatie van twee Spanjaarden over het congres dat in de zomermaanden van 1937 in Madrid gehouden werd (zie de bibliografie). Een congres dat in het

vervolg lag van de congressen van Moskou en Parijs (waar Ter Braak sprak): een ware optocht van literaire grootheden!

Een van de eerste Engelsen, die zich naar Spanje begaf, was John Cornford, zoon van een hoogleraar in de klassieke filosofie en achterkleinzoon van Charles Darwin. Hij was twintig jaar toen hij in augustus 1936 - een maand na het uitbreken van de burgeroorlog - het stille front van Aragon bereikte. Daar, niet ver van Huesca, schreef Cornford één van de meer bekende gedichten uit de Spaanse Burgeroorlog. Zoals de titel ook aangeeft moet het in Tierz geschreven zijn, een boerengat dat uitkijkt op het stadje Huesca en tegenwoordig uit enkele tientallen vaalwitte huizen en schapenpoep bestaat. Daar mijmerde Cornford op 'n avond over de strijd en zichzelf. Bergen in de verte, krekels overal, een knoestige boom, die net buiten het dorp over het zandpad hangt... In andere tijden zouden jongens van zijn leeftijd en met poëtische aspiraties natuur- of liefdeslyriek geschreven hebben. Zo niet John Cornford. De volle maan doet hem niet denken aan de huiselijke haard of de warme pels van zijn geliefde, maar ‘will fade in sweat and blood, in pain’; de ruige heuvels rondom brengen zijn gedachten niet op padvinderachtige avonturen, maar op ‘our testing’ en de uitspraken van het Zevende Congres. Alleen daarom al is het een markant gedicht.

Full moon at Tierz: before the storming of Huesca bestaat uit dertien vijf- en zes-regelige strofen, een simpel rijmschema (niet al te consequent volgehouden) en vooral: directe taal. Als zovele gedichten uit de jaren dertig (Spenders *I think continually* en Audens *Spain* bijvoorbeeld) gaat ook dit uiteindelijk over de geschiedenis, over de Tijd. ‘Hier in Tierz’, zo begint Cornford, ‘bereikt de Tijd het einde van zijn schaal, hier ligt het dialectisch punt van omslag’.

> The past, a glacier, gripped the mountain wall,
> And time was inches, dark was all.
> But here it scales the end of the range,
> The dialectic's point of change...

Het heden is een waterval, vervolgt hij. De geschiedenis is kneedbaar, ‘forming in our hands’. ‘We are the future. The last fight let us face’. Dat is het einde van het eerste deel van het gedicht. In het tweede deel volgen enkele relativeringen, vreemd genoeg zelfs van de uitspraken van het zevende Congres (‘Here what the Seventh Congress said if true, *if false*, is live or dead) en vooral van de eigen positie. Want ook al weetje dat je niet alleen staat, zoals Dimitrov destijds, dat Maurice Thorez de fakkel voor je ophoudt, je zal daar maar zitten in de heuvels van Aragon... In het derde deel van het gedicht komt eventjes zelfmedelijden om de hoek kijken, maar

> Then let my private battle with my nerves,
> The fear of pain whose pain survives,
> The love that tears me by the roots,
> The loneliness that claws my guts,
> Fuse in the welded front our fight preserves.

Het wordt gemakkelijker om dergelijke zelfzuchtige gedachten opzij te zetten als je bedenkt wat er elders in de wereld onder deze zelfde nacht gebeurt. In Duitsland bijvoorbeeld, in het concentratiekamp Oranienburg; en zelfs in Engeland. Daarmee komt de inzet van het gedicht terug, de geschiedenis. Engeland is stil onder deze zelfde maan, maar ook daar ligt de vrijheid in de weegschaal.

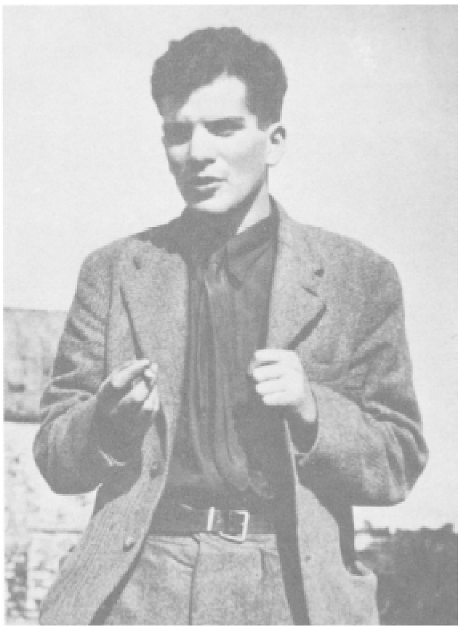
> O understand before too late

Freedom was never held without as fight.

Freedom is an easily spoken word
But facts are stubborn things...

‘Facts’, de geschiedenis laat zich dan wel kneden, maar niet zonder inzet van iedereen (‘the workers of all the world’). Pas als die meedoen, allemaal en de rode vlag hijsen, zal onze strijd gewonnen zijn.

Raise the red flag triumphantly
For communism and for liberty.



John Cornford.

Ik heb dit gedicht niet volledig tot zijn recht laten komen, want eigenlijk is het goed in zijn soort. De meeste verzen uit de jaren dertig van vergelijkbare strekking zijn draken, die de dag na hun publicatie alleen nog maar goed waren om een krop sla in te verpakken. Maar ook al is het goed of redelijk in zijn soort, het behoort tot een genre poëzie dat je in maar weinig bloemlezingen aan zult treffen. Niet alleen omdat het een gelegenheidsgedicht is, vergelijkbaar met Beets' rijmelarijen bij de opening van de Haarlemmermeer, maar ook - en misschien wel vooral - omdat het een ‘boodschap’ bevat. Om die reden ook viel het bij iemand als Stephen Spender uiteindelijk niet goed.

Enkele maanden nadat Cornford deze regels geschreven had werd hij in Andalucia, niet ver van Cordoba, doodgeschoten. Dat gebeurde op de dag van of na zijn 21ste verjaardag. Met zijn dood werd hij vanzelfsprekend een mythe en een veelbelovend dichter. Een soort Byron van de Spaanse Burgeroorlog, in de kiem gesmoord. Iets meer dan een jaar na die vroegtijdige dood verscheen er een boek over Cornford, bestaande uit brieven, gedichten en herinneringen. Spender besprak het in de New Statesman.

Het is een belangrijke recensie, vooral omdat Spender hierin een panorama geeft van de generaties in Engeland tussen de twee wereldoorlogen. Een positiebepaling, 'n terreinafbakening dus. Eerst ‘kwam’ er volgens hem die na-oorlogse generatie, die gevormd werd door degenen die zich in hun puberteitsjaren op het front voorbereid hadden en opeens toch niet hoefden te gaan, ‘...miraculously released to a life which, having expected death, they did not know what to do with’. Dat is de generatie (Spender noemt ze niet) van de personages in Isherwoods *The memorial*,

Huxleys *Antic Hay en* meerdere van Waughs romans. Na hen kwam volgens Spender de 'boom-generation', waar hij zelf toe behoorde. De generatie van zij die pubers waren in de jaren twintig, de jaren van de Volkenbond en de Republiek van Weimar. Uiteindelijk volgt de crisisgeneratie, waar Cornford deel van uitmaakte: '...brought up in an intensely political, revolutionary and counter-revolutionary atmosphere'. Het is een uiterst schematische voorstelling, waar m.i. weinig van klopt. Al is het alleen maar omdat de 'boom-generation' een sombere mentaliteit

had (Eliots *Waste land* ete.) en de crisis-generatie zoveel optimistischer was, zoals het gedicht van Cornford ook aangeeft. Dàt had Spender op zijn minst moeten vermelden. Maar belangrijk is dat niet; het gaat tenslotte om de visie van Spender.

Spender heeft het niet gemakkelijk met zijn beoordeling van Cornford. Hij schippert maar eindigt toch met een negatieve kwalificatie, waarbij de dood dan nog als verzachtende omstandigheid geldt: '...a character so single-minded, so depersonalized, that one thinks of him, as perhaps he would wish to be thought of, as a pattern of the human cause for which he lived, rather than as an individual'. '...(his) poems are violent and insensitive, yet it is these very defects which make them effective'. 'John Cornford was a leader rather than just an original person... the pattern (of life) of this young hero is oversimplified; his vision of life is impatient and violent, it leaves too many questions unanswered, he burns out too quickly, rushing headlong to his death'. Cornford, zo bedoelt Spender, behoort tot een generatie van actie, simplismen en grote lijnen. 'Wij waren of zijn toch wel anders, wij denkers uit de wereld van de nuance en het individu...'.

Tijdens zijn lezing op het Madrileense congres noemde Spender de naam van Cornford ook, maar in een geheel ander verband. Cornford, Fox en enkele anderen, zei hij, zijn 'los dirigentes naturales de nuestro movimiento de sostén a la democracia española', de leiders van *onze* beweging tot behoud van de Spaanse democratie. Zij horen bij ons, wij bij hen; wij zijn de achterhoede, zij lopen vooraan. Maar samen vormen we één kolonne'. Tussen beide gezichtspunten ligt slechts een half jaar, maar een wereld van verschil. En daarbij was het standpunt van Spender in Madrid het oneigelijke: een roesdie hem over eigen nuanceringen en opvattingen deed heenstappen om zich te scharen in de 'broederlijke saamhorigheid tegen het fascisme'. Zijn gedichten bewijzen dat, zijn gedichten bewijzen dat hij mijlenver van iemand als Cornford afstond. Zowel in de zomer als in de winter van 1937.

Wie die gedichten van Spender uit en over de Spaanse Burgeroorlog doorleest, moet wel getroffen worden door de individualistische en vooral tragische inhoud ervan. Geen moment, maar dan ook werkelijk geen moment komt hij tot eenduidige uitspraken, optimismen of 'activismen' als in het gedicht van Cornford. Uit zijn waarschijnlijk meest bekende gedicht uit die periode blijkt dat onmiskenbaar. *Ultima Ratio Regum* heet het. Een wat vreemde titel, mogelijk een ironische toespeling op de schofterige (ultima ratio) politiek van staatshoofden en financiers, die verantwoordelijk zijn voor datgene wat er in het gedicht beschreven wordt: de dood van een jongetje.

> The guns spell money's ultimate reason
> In letters of lead on the Spring hillside.
> But the boy lying dead under the olive trees
> Was too young and too silly
> To have been notable to their important eye.
> He was a better target for a kiss.

Hij ligt daar maar dat jongetje. Onbekend en onbelangrijk. En de dichter vraagt zich af wat hij met die aanblik kan doen.

> Consider his life was valueless
> In terms of employment, hotel ledgers, new files.
> Consider. One bullet in ten thousand kills a man.
> Ask. Was so much expenditure justified
> In the death of one so young, and so silly
> Lying under the olive trees, O world, O death?

Hij doet niets. De dichter constateert en gebruikt zelfs het O-mens pathos uit de expressionistische poëzie. Het pathos dat machteloosheid en wanhoop, onvermogende woede uitdrukt. Bedroefdheid om een jongetje dat daar ligt, zomaar. ‘Verder’ komt Spender in dit gedicht niet.

In een ander, minder bekend gedicht van Spender komt duidelijk zijn individualisme tot uitdrukking. Het lijkt over de dood van anderen te gaan (‘Till Death Completes their Arc’) maar uiteindelijk gaat het over de dichter zelf en zijn kleine wereld, zijn egocentrum:

> The other lives revolve around my sight
> Scratching a distant eyelid like the stars;
> My life, my world, scarcely believes they live;
> They are the mirrors of the foreign masks
> Stamped into shapes, obedient to their laws
> Following their course till death completes their arc.

Een zogenaamd ‘politiek dichter’ die van de doden om hem heen zegt, dat hij nauwelijks in hun bestaan kan geloven? Het is op zijn minst vreemd.

Nu lijkt er ook een andere kant aan het verhaal. In december 1939 voltooide George Orwell een essay dat bij het moment van verschijning eigenlijk al achterhaald was. *Inside the Whale* heet het, een toespeling op de veilige plaats waar de profeet Jonas verbleef nadat de ‘kolken en baren’ over hem heem geslagen waren. Het essay is een pleidooi voor de passiviteit, voor het pessimisme ook. ‘Geef je over aan het wereld-proces’, zegt Orwell letterlijk, ‘vecht er niet langer tegen, laat de pretentie varen dat je er invloed op uit kunt oefenen; aanvaard het nu maar, verdraag het, leg het vast’. Het is een pleidooi voor de boeken van Henry Miller, voor het accepteren van de beschaving en daarmee voor het *verval*, waaraan onze beschaving lijdt. Hiermee is het tevens een aanval op de schrijvers uit de Auden-generatie, die zich volgens Orwell anders opstelden.

Onder de redenen die Orwell opsomt om het communisme van de jonge Engelse intelligentsia te verklaren noemt hij de ‘vriendelijkheid en veiligheid’ van het leven in Engeland. ‘Bijna al de belangrijke dichters van de jaren dertig behoorden tot de “zachtgekookte” en vrijgevochten middenklasse en waren bovendien te jong om diepgaande herinneringen te hebben aan de Eerste Wereldoorlog. Voor dat soort mensen liggen zuiveringen, geheime politie, standrechtelijke executies, gevangenschap zonder vorm van proces enzovoort te ver van hun bed om afschrikwekkend te kunnen zijn. Zij kunnen het totalitarisme slikken precies *omdat ze* alleen maar met het liberalisme ervaring hebben.’ Om dit te illustreren citeert Orwell de gewraakte regel uit Audens Spain:

> To-day te deliberate increase in the chances of death,
> The conscious acceptance of guilt in the necessary murder;

‘Necessary murder’, zegt hij, ‘zoiets zou alleen geschreven kunnen worden door een persoon voor wie “moord” op zijn hoogst een woord is... Dat soort amoralisme waarvoor de heer Auden pleit is alleen mogelijk voormensen die altijd elders zijn als de trekker overgehaald wordt’.

Orwell - die inderdaad wist wat het betekende om aan het front te verkeren - had natuurlijk voor een groot deel het gelijk aan zijn kant. Auden gaf dit later ook toe. Maar volledig gelijk had hij niet, want het gedicht *Spain* is uiteindelijk geen oproep tot ‘moord’ of andere politieke activiteiten. uiteindelijk is het berustend, constaterend. *Spain* gaat over de geschiedenis, net als *Full moon at Tierz* van Cornford. In het

gedicht wordt de tijd in drieën gedeeld: gisteren, vandaag, morgen. ‘Gisteren’ is een bonte verzameling verschijnselen, zonder duidelijke samenhang of eenduidige negatieve connotatie. ‘Gisteren’: van de uitvinding van klokken tot de lezing over het ontstaan van de mens. ‘Vandaag’ is tot een simpeler formulering teruggebracht: de strijd.

> The trial of heretics among the columns of stone;
> Yesterday the theological feuds in the taverns
>   And the miraculous cure at the fountain;
> Yesterday the Sabbath of witches; but to-day the struggle.

Maar die strijd gaat niet tegen een duidelijke vijand of voor een aanwijsbare vriend. Die strijd gaat om ‘het leven’, ‘de geschiedenis’:

> ...Our day is our loss, O show us
>   History the operator, the
> Organiser, Time the refreshing river.

Geschiedenis, leven, tijd gaan als Spanje verkleed, dat vraagt

> What's your proposal? To build the just city? I will.
> I agree. Or is it the suicide pact, the romantic
>   Death? Very well, I accept, for
> I am your choice, your decision. Yes I am Spain.

Velen hebben van dit land gehoord; uit alle uithoeken van de wereld gaan ze er heen, '...walked the passes. All presented their lives'. Door dat te doen maken zij 'morgen' wellicht anders: 'To-morrow, perhaps the future'. Maar het is niet zeker, dat de toekomst er anders uit zal zien, dat 't idyllische plaatje werkelijkheid zal worden:

> To-morrow the rediscovery of romantic love
> The photographing of ravens; all the fun under
>   Liberty's masterful shadow;

Want zelfs als er een aantal jonge dichters ontploft en stomvervelende vergaderingen bezocht worden, blijft de geschiedenis haar grillen houden. En met die sombere constatering eindigt het gedicht:

> The stars are dead. The animals will not look.
> We are left alone with our day, and the time is short, and
>   History to be defeated
> May say Alas but cannot help nor pardon.

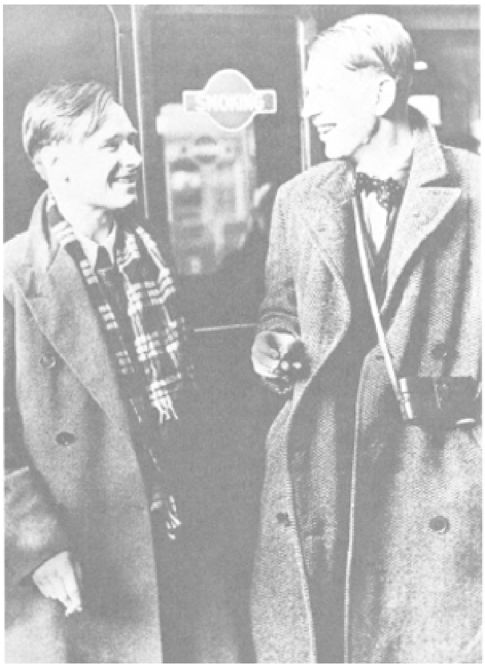
'Spain' is een ambivalent gedicht. Aan de ene kant een pleidooi voor de strijd, voor moord en dergelijke; maar aan de andere kant een simpele constatering: dat het in de geschiedenis verloopt, zoals het verloopt; met doden, vergaderingen, enthousiasme. Maar dat je nooit kunt zeggen wat er het resultaat van zal zijn. Die constaterende berusting was precies hetgeen waarvoor Orwell in *Inside the whale* pleitte. Zijn tirade tegen Auden was met andere woorden gedeeltelijk een tirade tegen zijn eigen verleden. Audens 'Spain' is dus maar gedeeltelijk een politiek gedicht: het geeft geschiedenis in een notedop, beveelt de strijd voor vandaag aan en ontwerpt een blauwdruk voor morgen. Maar duidelijker is het metafysisch van aard, omdat het zich niet met een partij of groep identificeert en vooral: omdat er in algemene termen (life, history) over de politiek gesproken wordt. 'Daar sta je dan als mens' zo eindigt het, 'de tijd is kort, het leven onvoorspelbaar en hoofdschuddend zie je de geschiedenis, het heden en je dromen voorbij trekken'.

Overigens is het beeld dat Auden van morgen geeft een aardig voorbeeld van het 'conservatisme' van zijn toekomstbeeld: niet vrije liefde is het ideaal, maar 'romantic love'; niet een volkswagen voor iedereen, maar 'the exchanging of tips on the breeding of terriers', het ideaal was het verloren paradijs, geen socialistische wereld. Ook daarin vertoonde hij meer overeenkomsten met Orwell dan deze zou willen toegeven.

Orwells tirade tegen Auden en de zijnen was deels een discussie met zijn eigen verleden. Hij had ten slotte in de vuurlinie gestaan en met die keuze 'moord' onvermijdelijk gemaakt. Voor Auden gold dat zeker niet. Zijn Spanje-reis in februari 1937 was een kleine komische operette. Korte tijd dwaalde hij langs de Middellandse Zeekust en maakte een tochtje naar Aragon, waar Orwell op dat moment vocht. Wat hij nu precies deed is niet duidelijk. In meerdere boekjes kun je nog steeds lezen dat hij er brancards sjouwde of een ambulance reed, maar volgens zijn recente

biografen is dat onjuist en gebaseerd op een bericht dat vóór zijn vertrek in The Daily Worker verscheen: *Famous poet to drive ambulance in Spain!* Hiervan kwam niets terecht. Naar eigen zeggen heeft Auden enige tijd voor de radio in Valencia gewerkt, maar of dat nu juist is? Spender vond bij datzelfde radiostation een maand later een gesloten deur en *hij* was uitgenodigd. Volgens Roy Campbell - samen met Stefan Andres een van de weinige schrijvers die ter rechterzijde iets literairs van blijvende waarde presteerde in verband met de Spaanse Burgeroorlog - was de meest gewelddadige actie van Auden in Spanje een spelletje tafeltennis in Tossa del Mar. Mogelijk is dit een anecdote, maar ver bezijden de waarheid zal die niet liggen. Auden heeft een tijdje in Spanje gebivakkeerd, er verbijsterd zijn hoofd geschud over de politieke stupiditeit en de anti-kerkelijkheid in de Republiek en is vervolgens met stille trom vertrokken. Terug in Engeland heeft hij nauwelijks nog over zijn ervaringen gesproken en het gedicht dat hij naderhand schreef is te zien als een laatste daad om de 'goede zaak' te steunen, ook al had hij een andere opvatting van 'goed'. Maar hij verkeerde ten slotte in een omgeving waarin de republikeinse loyaliteit evident was; dat hij er bovendien van overtuigd was dat de omstandigheden in Republikeins Spanje altijd nog beter waren dan onder Franco, spreekt voor zich. Maar zijn twijfels kon en wilde hij niet onder tafel schuiven. En die twijfels vormen de kern van het gedicht 'Spain'.

In tegenstelling tot Auden heeft Spender zich wèl actief met de gebeurtenissen in Spanje bemoeid. Vlak voor zijn vertrek schreef hij een kort artikel voor de Daily Worker, dat hem nu nog hoofdbrekens kost maar uit historische overwegingen toch in *The Thirties and after* opgenomen is. Dit artikel - 'I join the Communist Party' heet 't - betekende niet alleen zijn openlijke toetreding tot de partij, maar was voor het kader tevens reden om hem er meteen weer uit te gooien. Zijn lidmaatschap van 'drie weken' is hiermee een beroemd verhaal geworden, dat in alle boeken over intellectuelen in de jaren dertig herhaald wordt. De gewraakte passage, die zowel de partij als Spender betreurden - al is het om andere redenen - heeft betrekking op de Sovjet-Unie. Spender vertelt in het artikel dat hij in zijn boek *Forward from Liberalism* weliswaar vraagtekens had gezet bij de processen in Moskou, maar er daarna van overtuigd was geraakt dat er 'ongetwijfeld een reusachtig complot tegen de Sovjet-Unie op touw was gezet' en dat de bewijzen die daarvoor geleverd waren, op waarheid berustten. Maar dat het te laat was om veranderingen in zijn boek aan te brengen. Hiermee had hij openlijk toegegeven dat hij de integriteit van Stalin en de zijnen betwijfeld *had:* reden genoeg om hem te royeren. Reden ook voor Spender om zijn naïviteit tot op de dag van vandaag te vervloeken.


Auden en Isherwood, 1938. Een jaar na Auden's Spaanse avontuur.

Maar zover was het nog niet toen hij naar Spanje vertrok. Daar zag hij - dat schreef hij althans - dat er zich in Spanje een revolutie voltrok. Dat de Spanjaarden nu merkten wat vrijheid

was. Daar hield hij die lezing voor een verzameling intellectuelen in Madrid, waaruit hiervoor al een zin geciteerd werd. Enzovoort. In Spanje bemoeide Spender zich enkele weken actief met de politiek en het verslag van die reis in *World within world* - vol ironie en zelfspot - moet dan ook met een korreltje zout genomen worden. Het werd vijftien jaar na dato geschreven en bij het begin van de Koude Oorlog gepubliceerd. Daarvan draagt het in niet geringe mate de sporen. Maar Spenders Spaanse en politieke euforie was van korte duur en bovendien ‘onecht’, tenminste als je aan zijn gedichten meer waarde hecht dan aan deze en dergelijke gelegenheidsstukjes en -optredens. Zijn werkelijke overtuiging was sceptisch, a-politiek en afstandelijk, zoals die poëzie aantoont.

Dat neemt echter niet weg dat hij blijkbaar op twee gedachten hinkte. De verklaring daarvoor is eenvoudig: zoals zovele geëngageerde schrijvers in de jaren dertig had ook Spender (en in mindere mate Auden of Isherwood, of sterker Day Lewis) een Januskop. Met de ene helft van zijn persoon was hij politiek bewogen, met de andere helft wilde hij van dat oninteressante en ‘vulgaire’ bedrijf niets weten. Dat die politiek korte tijd leek te domineren is niet zo verwonderlijk. De intellectuele kringen in Engeland waren een tijdlang in de ban van Spanje. Het was mode om je achter de republiek te scharen, zoals het hier enige tijd mode was/is om met een spandoek voor de vrede te betogen. Het was moeilijk, zo niet onmogelijk om in een groep die door Spanje trekt sceptisch te blijven tegenover de politieke werkzaamheid van die groep. Het was gezien de krachtenverdeling in Spanje bijna onmogelijk om engagement in andere dan (half) communistische termen te beschrijven. Tenminste als je niet, zoals Orwell, in het door de Poumgeleide Aragon zat. En het belangrijkste van alles: zij hadden Spanje misschien nog wel meer nodig dan de Republiek hen. Eindelijk deed de gelegenheid zich voor om ‘iets’ te doen, om de Test te ondergaan en te tonen dat je geen slap intellectueeltje was.

Et par le pouvoir d'un mot
Je recommence ma vie (Eluard)

Op de eerste dagen van september 1939 begonnen drie - en nog wel meer - intellectuelen op drie verschillende plaatsen in Europa een dagboek. Simone de Beauvoir begon het - aldus haar weergave in het tweede deel van *La force de l'age* - aldus: ‘En toen, op een ochtend gebeurde het. In mijn eenzaamheid en angst ben ik begonnen een dagboek bij te houden. Het lijkt me levendiger, juister ook dan het verhaal dat ik ervan zou kunnen maken. Dus ziehier... 1 september: 10 uur's morgens. De krant somt Hitlers eisen op; geen enkel commentaar; de onrustbarendheid van het nieuws wordt niet beklemtoond, er wordt evenmin van hoop gesproken. Ik begeef me naar de Dôme, leeg en onzeker...’. Twee dagen ná haar begon Ter Braak een dagboek: ‘Den Haag, 3 sept. Dag oorlogsverklaring. Voor het eerst in mijn leven voel ik de neiging om een journaal te gaan houden. Iedere lust tot definitief styleren ontbreekt sedert het begin van de chantage die Hitler met Polen heeft ondernomen. Zelfs geen lust in schrijven; typen is minder literair... Voor de toekomst vechten: een leuze, die onzinnig is voor het individu, dat niet weet of het deel zal hebben aan die toekomst. Er is geen enkel compromis mogelijk... De dood is niet het ergste, maar de verminking, physiek en het “individuele drama”, psychisch...’. Op diezelfde dag begon Spender zich op deze manier te uiten: ‘Ik ga maar een dagboek bijhouden want ik kan niet aanvaarden dat ik me zo verpletterd voel dat ik niet meer schrijven kan... Woorden lijken in mijn geest als stokken te breken op het moment dat ik ze op papier zet. Van sommige zie ik niet meer hoe

ze gespeld moeten worden. Het papier komt door de zinnen heen en ik zie werkelijk de lijnen van mijn gedachtengang niet meer, ook al zouden die nieuw moeten zijn...'.

Niets illustreert de gebeurtenissen sinds - zeg maar - het midden van 1937 zo goed als dit wanhopige beginnen van een dagboek. Spanje had mogelijkheden en een vleugje hoop geboden. Maar Spanje had tevens getoond dat het aanbod om te 'vechten' en (daarvoor) de intellectuele grilligheid in te ruilen, een vergissing was. Dat de verwachtingen bovendien ireëel geweest waren: de wereld zou niet veranderen en voorzover dat wel het geval zou zijn, ging dat volgens andere normen en in een andere richting dan mensen als Spender gehoopt hadden. Voor allen bleef slechts 'n wit vel papier en een klein groepje vertrouwden. Voor velen bleef naar hun mening daarnà weinig anders dan de zelfgekozen dood. Voor enkelen slechts, zoals voor Malraux, ging de strijd door. Het is een somber grafschrift bij een periode die al met al voor de tijdgenoot toch niet zo zwart was als de terugblikken ons willen doen geloven. Velen, zoals John Cornford, geloofden werkelijk dat er een nieuwe tijd aan zou breken. Anderen, zoals de mensen van de Auden-generatie, aarzelden aanhoudend. Soms sloeg de balans naar de ene, soms naar de andere kant door. Ter Braaks theoretisch geschipper was voor hen deels praktijk. Mede daarom is het een vorm van zelfverloochening dat ze op 'hun' jaren dertig terugkeken, zoals Auden dat vanuit New York deed:

> I sit in one of the dives
> On Fifty-Second Street
> Uncertain and afraid
> As the clever hopes expire
> of a low dishonest decade:
> Waves of anger and fear
> Circulate over the bright
> And darkened lands of the earth,
> Obsessing our private lives;
> The unmentionable odour of death
> Offends the September night.

Secundaire literatuur

Stephen Spender, *The Thirties and after* (1978).
Samuel Hynes, *The Auden Generation* (1976).
Julian Symons, *Th Thirties. A dream revolved* (1960, 1975).
Charles Osborne, *W.H. Auden. The life of a poet* (1979).
Stephen Spender (ed.), *W.H. Auden. A tribute* (1974).
Humphrey Carpenter, *W.H. Auden. A biography* (1981).
Brian Finney, *Christopher Isherwood. A critical biography* (1979).
John Wain, *Professing poetry* (1977).
Dennis Davison, *W.H. Auden* (1970).
Cyril Connolly, *Enemies of promise* (1938, 1979).
Marilyn Rosenthal, *Poetry of the Spanish Civil War* (1975).
Valentine Cunningham, *Spanish Civil War Verse* (1980, met bloemlezing).
Luis Mario Schneider en Manuel Aznar Soler, *II Congreso Internacional de Escritores Antifascistas*, 1937 (3 din., 1978-79, met teksten van redevoeringen e.d.).
Aldo Garosci, *Los intelectuales y la Guerra de Espana* (Sp. ed. 1981).

James Brockway
Living in the thirties

In mijn leven tijdens de jaren dertig - dat tijdperk van 'crisis and dismay' - waren er twee duidelijk te onderscheiden perioden. En dan vooral waar het om de literatuur van die dagen ging. Tot juli 1935 was ik nog een schooljongen, leerling aan een HBS in Birmingham, Engelands tweede stad. Gedurende de tijd dat ik daar mijn opvoeding ontving, heerste buiten de school de economische crisis die in 1929 was begonnen en waarover iedereen het steeds had, hoewel het leven vrij normaal doorging - voor ons tenminste, maar niet voor het groeiende aantal werklozen. Het spookte bijna van die grijze, grauwe massa. In 1935 veranderde nagenoeg alles in mijn leven. In september van dat jaar moest ik plotseling man worden en op m'n eentje gaan wonen, en wel in de hoofdstad, die in die dagen het centrum van de wereld, ja, het centrum van het heelal, leek. Wij noemden Londen toen in ieder geval 'the metropolis'.

Hoewel dit een omwenteling in mijn leven betekende, kwam de revolutie, voor zover het het *lezen* en de 'Auden Generation' betrof, wat later, namelijk in de lente van 1936. Daar was een bijzondere reden in de vorm van een ontmoeting voor, zoals ik later zal uitleggen.

Tot die lente hield men mij voor een vrij conservatieve jongen die niet door de oorspronkelijkheid van zijn denken en zijn doen en laten opviel maar omdat hij - through no fault of his own - goed bleek te kunnen studeren en steeds de hoogste cijfers in de klas haalde, en die verder, op een ander gebied-amateur toneel - bekendheid genoot als 'leading lady' van de school. Met uitzondering van een stuk van George Bernard Shaw waren de stukken waarin ik optrad echter steeds behoudend en historisch van aard.

Toen ik in september 1935 naar Londen vertrok, had ik hoogstwaarschijnlijk nooit van Auden, Isherwood of Spender gehoord - wat voor de lezer van een boek als *The Auden Generation* van Samuel Hynes nauwelijks te geloven en op zijn minst achterlijk zal lijken, zo niet laakbaar voor een tamelijk intelligente jongen van achttien in een tijdperk dat zich modern voelde en modern noemde. Toch was het zo en er zijn redenen (en excuses) in overvloed voor te vinden.

Deze redenen waren van sociale, economische, socio-economische, pedagogische, psychologische en zelfs van geografische aard. Zij waren ook ten nauwste verbonden met de wijze waarop alles in die jaren aan elkaar zat. Laten wij de laatste en eenvoudigste reden eerst nemen. Net als er twee Frankrijken bestaan - Parijs en de rest van Frankrijk, zo zijn er twee Engelanden - Londen en de rest van Engeland - een feit dat nog steeds, vooral op literair terrein, heel zwaar weegt. In die dagen waren Londen en Birmingham 'worlds apart' en het is zelfs waarschijnlijk, dat in 1935 maar heel weinig bewoners van mijn industriële geboortestad van het bestaan van Auden *cum suis* hadden gehoord.

Het boek *The Auden Generation* van Hynes is een goed, degelijk werk. Het beweert natuurlijk niet een historisch overzicht van de jaren dertig in Groot-Brittannië te geven, maar beperkt zich tot de nieuwe, links-georiënteerde denkers en schrijvers uit die dagen. Niettemin moet ik onderstrepen dat dit terrein maar een heel klein deel van het geheel vertegenwoordigde en dat de meeste mensen in die dagen in Engeland andere auteurs aan het lezen waren: Arnold Bennett (nog), John Galsworthy (nog), H.G. Wells (nog), J.B. Priestley, Hugh Walpole, Aldous Huxley, en de boeken van talloze thans vergeten auteurs wier naam toen 'household names' waren. Met dit soort leesgewoonten ben ik grootgebracht en toen ik naar Londen vertrok had ik wel boeken van zulke auteurs gelezen, maar meer ook niet. Wat de

pedagogische redenen betreft, had men op mijn school pas in mijn laatste jaar een paar uur vrijgemaakt voor interessen die buiten het verplichte curriculum vielen. Ik geloof dat de enige moderne roman waarop men toen mijn aandacht richtte *Brave New World* (1932) van Aldous Huxley was. Als prijzen op school ontving ik natuurlijk niet *Poems* van Auden of *The Memorial van* Christopher Isherwood, maar *The Forsyte Saga* (1922) van John Galsworthy en (als een concessie aan het modernisme) *The Good Companions* (1929) van J.B. Priestley. Boeken als *The Old Wives' Tale* (1908) van Arnold Bennett en een roman in de trant van Conrad, *The Bird of Dawning* (1933) van de dichter Laureate John Masefield, had ik al gelezen toen ik in 1935, conservatief geschoold, mijn geboortestad verliet.

James Brockway ±1939.

Maar toen ik die stap deed, was van Cecil Day Lewis zijn baanbrekende gedicht, *Transitional Poem* al verschenen, dat in 1933 door zijn *The Magnetic Mountain* werd gevolgd; de eerste bundel van Auden *Poems* was in 1930 gepubliceerd en in 1932 door *The Orators* gevolgd; de eerste bundel van Spender (ook *Poems*) volgde in 1933 met daarna zijn sterk politiek gerichte gedicht *Vienna*, in 1934. Louis MacNeice, die - mij totaal onbekend - tijdens mijn schooljaren niet veraf aan de Universiteit van Birmingham doceerde, had zijn eerste bundel, *Blind Fireworks*, al in 1929 zien verschijnen, en ook *All the Conspirators, The Memorial* en zelfs *Mr. Norris changes trains* (1935) van Christopher Isherwood lagen allang in de boekhandel. Verder was in 1931 van de drukpers van Virgina Woolf en haar man, Leonard, de bloemlezing *New Signatures* gerold, die volgens Woolf een 'generation's Manifesto' voorstelde. In 1933 was door Geoffrey Grigson *New Verse* gesticht, waarin de jonge dichters, met Auden voorop, een belangrijk podium hadden gevonden. In 1932 was *New Signatures*, dat door

Michael Roberts en John Lehmann werd samengesteld, door Roberts' *New Country* gevolgd, waarin nog meer nadruk op de politiek was gelegd dan tevoren. (Michael Roberts was een sleutelfiguur wat het presenteren van ‘the new poetry’ betrof en zijn *The Faber Book of Modern Verse* van 1936 wordt hedentendage nog steeds herdrukt.) Bovendien was in 1932 het thans beroemde essay, *Letter to a Young Poet*, van Virginia Woolf verschenen - een kritische benadering die niettemin toch het idee van het bestaan van een groep dichters - ‘The Thirties Poets’ - hielp propageren. In mijn onwetendheid over dit alles zou na mijn aankomst in Londen een revolutionaire verandering komen, wat ook voor een groot deel, maar niet helemaal, te maken had met wat ik de ‘literaire aardrijkskunde’ van het Engeland van toen (en van nu nog?) zou kunnen noemen.

De interessantste en diepstgaande redenen voor mijn onwetendheid hadden echter met *de sociale* samenstelling van de Britse natie te maken. Er heerste namelijk in die dagen (die wij voor ‘democratisch’ durfden aan te zien) in een samenleving zoals die van de stad Birmingham, de overtuiging dat de literatuur, en bij uitstek de literatuur van nieuwe, baanbrekende ideeën en inzichten, zelfs of vooral op politiek gebied, een zaak was voor de intelligentsia, en de intelligentsia bestond uit de rijke en bevoordeelde heren uit Oxford en Cambridge, die, als ze later niet aan die universiteiten doceerden toch wel funkties in de hoofdstad, bijvoorbeeld bij de regering of de belangrijkste uitgeverijen, uitoefenden. Er bestond een klasse-barrière. Deze bestaat nog steeds, in verzwakte vorm dan, zoals blijkt uit de *curriculae vitae* (‘educated at Oxford/Cambridge’) van menig hedendaags auteur en redakteur. Het was niet alleen een kwestie van meer geld en betere kansen hebben - er was hier ook een machtig psychologisch element aan het werk. Voor velen die minder bevoordeeld waren, bleek maar al te vaak dat op de deuren van de moderne literatuur - van de redaktie van *New Verse* en John Lehmann's *Folios of New Writing* - een bord hing met de leuze: ‘Verboden toegang voor onbevoegden’.

Zo'n belemmerende toestand - belemmerend ook voor de verspreiding van de boodschap van deze nieuwe schrijvers - was voor een deel aan hun eigen houding te wijten. Want zelfs als studenten hebben Auden, Spender enz. bewust een eigen exclusief clubje gevormd, waartoe men slechts door persoonlijke introductie kon toetreden. Later hadden zij ook de gewoonte hun boeken aan elkaar op te dragen, wat de kliekvorming nog verder verstevigde en onderstreepte.

Er was inderdaad sprake van de vorming van een *exclusieve élite*, wat trouwens vrijwel automatisch geschiedde, want was het niet juist de bedoeling van Engelands public schools met hun verlengstukken de universiteiten van Oxford en Cambridge zo'n elite te kweken? Maar in het geval van de schrijvers van de ‘Auden Generation’ was deze clubvorming in flagrante tegenstelling tot hun leer en hun doelstellingen, dat wil zeggen, het propageren van de ‘brotherhood of man’ door een sociale en politieke omwenteling, die een eind aan het kapitalisme zou moeten brengen. In zijn inleiding tot *New Country* had Michael Roberts immers geschreven: ‘It is for us to prepare the way for an English Lenin.’

Hoe belemmerend het bestaan van zulke sociale en psychologische barrières werkte, wordt, waar het mijn geboortestad Birmingham aanging, zeer treffend geïllustreerd door het feit dat er juist in deze jaren een ‘Birmingham Group’ bestond. Het was inderdaad een zeer losse groep, maar zelfs van deze schrijvers - Leslie Halward, John Hampson, Walter Brierley en de later bekend geworden criticus Walter Allen - had ik nooit gehoord. Zulke (weinig bekende) schrijvers waren veel beter op de hoogte van de werkelijke toestand onder ‘het volk’ dan Day Lewis, Auden, Spender en andere links georiënteerde Produkten van de dure public schools als de prozaïsten en zeer actieve propagandisten Brian Howard of John Strachey.

Zeer kenmerkend voor de 'literaire aardrijkskunde' van Engeland is ook het feit dat bijna niemand tegenwoordig van het bestaan van deze Birmingham-schrijvers iets afweet (hoewel John Lehmann in latere jaren bij herhaling werk van Allen in *Penguin New Writing* afdrukte). Met betrekking tot de onbekendheid van deze auteurs schreef Andy Croft onlangs in *London Magazine* dat zij 'never sentimentalized or glorified (their) origins; (they) wrote about their bit of provincial England *in a way that did not defer to London literary culture*, nor seek to make a generalized statement of it' (Mijn cursivering. J.B.). Waaraan ik toevoeg: hun territorium lag buiten de Oxbridge-Londen axis van de literaire elite. (Toen dichter Louis MacNeice in Birmingham doceerde onderhield hij maar een vaag contact met deze schrijvers en keerde Birmingham verder de rug toe.)

De socio-economische redenen voor mijn pre-1935 onschuld en onwetendheid hadden zowel met een persoonlijke als met de algemene situatie te maken. Mijn vader had een leidende funktie, maar wel op een heel beperkt en sociaal onbelangrijk gebied. Hij was manager van een fabriek waar men snoep maakte. Als baas was hij conservatief. Al was hij een vriendelijke man en werkgever, de algemene staking van 1926 zag hij als misdaad. (Als studenten hebben de leden van de 'Auden Generation' ook een handje mee geholpen om die staking te breken.) Birmingham was dus een omgeving waar men niet veel verder zag dan zijn neus lang was. Thuis maakten we veel muziek, maar we lazen maar weinig en literaire en intellectuele contacten waren er gewoon niet. Alleen een excentrieke buurvrouw merkte mijn belangstelling voor lezen en liet mij urenlang in de boekenkast van haar man, een leraar tekenkunde, snuffelen. Zij kende wel een dichter, maar deze man bleek alleen zoete, lieve gedichten over feeën en de maanden van het jaar (iedere maand een fee) te schrijven. Ik moest dus steeds prijzen op school winnen om mijn voorraad boeken te kunnen uitbreiden.

Deze situatie verergerde na de vroegtijdige dood van mijn vader, toen ik net zeventien was geworden, en daarna werd het zaak als een bezetene te studeren, me op het eindexamen te concentreren en een baan te zoeken. In 1933 was het aantal werklozen nog steeds aan het stijgen en thuis ontdekten wij dat de kas leeg was.

Leslie Halward (±1930) lid van de zogenaamde 'Birmingham Group'.

Dit brengt mij op het algemene sociaal-economische - èn politieke - klimaat van die dagen. Zoals de dichters van de 'Auden Generation' het zeiden, en zoals Samuel Hynes in zijn boek over hen en Martin Green in zijn boek *Children of the Sun*

schreven, leefden wij toen tussen twee wereldoorlogen in. De schaduw van de Eerste Wereldoorlog was over mijn vroege kinderjaren gevallen en tijdens de jaren dertig leefden wij vrij-

wel altijd in een overspannen sfeer van bedreiging. Dit kwam in het begin door de grote economische malaise en later, na de opkomst van Hitler en zijn greep naar de macht in 1933, door het Nazi-gevaar. In 1930 had Hollywood Remarque's epische roman *Im Westen nichts neues* over de Eerste Wereldoorlog verfilmd (als ik dit schrijf is deze oude film weer op de televisie te zien) maar tegen het eind van het decennium was Hollywood al begonnen met films te maken waarin de hoofdthema's nu de vlucht voor de Nazi-terreur en een nieuwe oorlog waren.

Als vandaag jonge mensen aan The Thirties' denken als het vrolijke tijdperk van film-musicals zoals die met Fred Astaire en Ginger Rogers, zien zij het fout. Zulke films - in Engeland tenminste - betekenden al te dikwijls een vlucht uit de werkelijkheid of een vlucht voor een naderend gevaar, vooral naarmate de Nazi's brutaler werden - een vlucht, die een Westerse wereld die op Hitler geen antwoord wist, nodig had. Reeds in *Vile Bodies*, Waugh's *komische* roman van 1930 over onze frivoliteit, laat hij dat iemand zeggen - en, zoals ik al schreef, datum is niet 1938 maar 1930:

> We long for peace, and fill our newspapers with conferences about disarmament and arbitration, but there is a radical instability in our whole world-order, and soon we shall all be walking into the jaws of destruction again, protesting our pacific intentions...

Het was inderdaad zo dat wij ons, als het ware, gebiologeerd voelden door de economische crisis en het Nazisme. Na het fiasco van München in 1938 (toen geen intelligent mens enige waarde hechtte aan Chamberlains bewering dat hij ‘Peace in Our Time’ verzekerd had) luidde de boodschap aan het Britse volk van het hoofd van de Anglicaanse kerk: ‘We must hope for the best and prepare for the worst’. Men had dezelfde woorden kunnen preken tegen een bos vol konijnen, die door slangen belaagd werden. Maar is de boodschap in 1983 eigenlijk niet nog steeds precies zo?

Als ik dus naar Londen vertrok zonder op de hoogte te zijn van het werk van de ‘Auden Generation’, was ik me toen wel zeer bewust van de problemen waarmee deze auteurs zich bezighielden. Misschien was ik hier gevoeliger voor dan de meeste jongeren van mijn leeftijd, omdat ik tijdens 1934/5 als ‘minister van buitenlandse zaken’ in ons schoolparlement had moeten optreden. (Hiervoor moest ik me als achttienjarige steeds op de hoogte houden van de wereldpolitiek - in tegenstelling tot W.H. Auden, die in 1965 schreef dat hij vóór 1930, toen hij 23 jaar was, nooit een krant had opengeslagen.)

Kort na mijn vertrek naar Londen veranderde de politieke situatie in Europa op drastische wijze: het Nazisme en het Fascisme gingen tot de aanval over. Wat tot dusver alleen als dreigement was gevoeld, veranderde in politiek en militair geweld. Mussolini viel Abessinië binnen. Hitler stuurde zijn troepen het hem verboden Rijnland binnen. Het Westen deed niets en de in 1919 gestichte Volkenbond bleef - zoals iedereen van mijn leeftijd verwacht had - machteloos toezien. De Italianen bleven in Abessinië en ook Albanië werd aangevallen. In Spanje kwamen de fascisten onder Generaal Franco in opstand tegen de linkse regering. Later werd Tsjechoslowakije door Hitler binnengevallen en geännexeerd. Oostenrijk was al opgeslokt. In die dagen, 1938/9, zag men op de voorpagina van onze dagbladen een kaart van Europa waarop Duitsland en de door Hitler geännexeerde gebieden in het zwart waren gedrukt en de vorm van een wolvekop hadden, waarvan de bek bezig was zich resoluut te sluiten. Pas toen het duidelijk werd dat het volgende slachtoffer Polen zou worden (en daarna Frankrijk, Engeland enz.), hebben we een

vergeefse poging gedaan om Hitler te stoppen door de onschendbaarheid van Polen te garanderen. Het hielp niet. Het was al veel te laat.

Toch was dit niet de eigenlijke oorzaak waardoor ik met het werk van de 'Auden Generation' kennismaakte maar door een toevallige ontmoeting en kennismaking met iemand die ik hier van plan ben te schetsen, omdat deze man *het* type was van de linkse strijder tegen het Nazisme, *die uit het gewone volk voort-kwam* - een soort George Orwell in het klein, hoewel Orwell juist niet uit het gewone volk kwam - iets dat hem steeds dwarszat.

Deze vriend van mij heette Leslie Foster. Zoals ik kwam hij uit 'the Midlands', maar uit een veel kleinere stad, Dudley, waarop wij in Birmingham gewoon waren neer te kijken. In tegenstelling tot mezelf was hij een toegewijde en actieve revolutionair. Hoewel ambtenaar - dat was ik ook inmiddels zeer tegen mijn zin geworden - was Leslie lid van een politieke partij, de zeer linkse Independent Labour Party, of ILP. Drie leden van deze piepkleine partij - Jimmy Maxton, Fenner Brockway en een zekere Campbell - zorgden bij herhaling voor oproer in het Lagerhuis. Als ambtenaar mocht je geen lid van een politieke partij zijn, een voorschrift dat Leslie aan zijn laars lapte, wat voor hem kenmerkend was. Zaterdags stond hij op de hoek van de straat het partijblad The New Leader te verkopen. Een agitator was hij wel, maar geen fanatiekeling - daarvoor had hij teveel gevoel voor humor en was ook teveel belezen.

De eerste keer dat ik zijn kleine kamer op de vijfde verdieping van ons pension binnenstapte, zag ik een man die aan een onafgeruimde tafel in *The Testament of Youth* van de feministe Vera Brittain zat te lezen. Hij zat er door boeken en rommel omringd - een onvergetelijk beeld. Binnen korte tijd maakte hij mij tot zijn leerling en discipel. Bij zijn leer hoorden de werken van G.B. Shaw, Ibsen, Strindberg, Tsjechow en Wilde. We gingen veel naar het theater en weigerden (als revolutionairen) op te staan toen het orkest *God Save the King* speelde. Men siste, gromde en spuwde tegen ons... tenminste in conventionele zalen.

Zo zorgde Leslie ervoor dat wij opvoeringen bijwoonden van *The Dog beneath the skin* en later *The Ascent of F6* van Auden en Isherwood. Vooral bij het tweede, in het kleine Mercurytheater, zetel van het avantgardistische 'Group Theatre' heerste een sfeer van uitdaging en revolutie. Het scheen je toe dat je aanwezigheid al op zichzelf een politieke geste was... d.w.z. tegen de reaktionaire politiek van de Britse conservatieven. Wij waren opstandelingen!

In de zomer van 1937 hebben Leslie en ik Auden en Isherwood nagedaan door naar Duitsland te vertrekken. Berlijn was ons te duur, maar met onze fietsen hebben wij een flink stuk van de Rijn en de Moezel afgereisd. Onze ervaringen aldaar met Nazi-*Gauleiter* en de Hitler-Jugend waren echter dusdanig onplezierig (en bespottelijk hysterisch) dat we naar Frankrijk en Parijs uitweken. (Tussen twee haakjes, over de mores van die dagen: toen wij met bloot bovenlijf langs de Rijn fietsten, kregen we het bevel onze overhemden aan te trekken.)

Leslie Foster ±1938.

Geld voor het aanschaffen van de dichtbundels van de

Auden Generation was er niet, maar als deel van mijn opvoeding ontving ik in 1936 van Leslie een exemplaar van het baanbrekende boek *The Faber Book of Modern Verse* met de belangrijke inleiding door de samensteller, Michael Roberts. Later kreeg ik de tekst van *The Ascent of F6*, ook van Leslie.

Leslie introduceerde mij in de wereld van Freud en de psycho-analyse en toen Alfred Adler naar Londen kwam, gingen wij samen naar de lezingen die deze discipel van Freud hield. Leslie maakte mij ook meer dan ooit tevoren bewust van het Hitlergevaar en een ander deel van mijn opleiding was zeker dat hij mij aanmoedigde met de werken van de grote Russische auteurs, o.a. Gogol, Gonsjarow, Dostojevski kennis te maken, maar, vreemd genoeg, niet met die van Tolstoi en ook niet van Turgenev.

Lid van zijn partij kon hij mij niet maken, daarvoor was mijn achtergrond te koppig conservatief en... bourgeois. Maar het kwam niet alleen dáárdoor: ik had steeds het gevoel dat er meer in het leven zat dan de urgente politieke strijd, en de concentratie hierop in de verzen van de ‘Auden Generation’ ervoer ik soms als een tekort. Wij woonden ook een opvoering bij van Spenders *Trial of a Judge.* Een pessimistisch stuk over de ondergang van liberale principes in Europa. Maar naast het geëngageerde toneel ging ik met vriendinnen af en toe naar de zoete musicals van Ivor Novello en de weinig politiek-getinte ‘revues’ van Chariot, èn, op m'n eentje, naar de opera. (Altijd, echter, met het gevoel dat zoiets in die dagen eigenlijk niet politiek verantwoord was.)

Wat de ‘Auden Generation’ betrof, voelde ik mij meer thuis bij de niet sterke, veel subjectievere gedichten van Spender (ik las ook zijn prozawerken: *The Burnt Cactus* en *The Backward Child*) en bij Isherwood, met zijn belangstelling voor het eigenaardige, het decadente en mislukte in de mens. Louis MacNeice las ik ook graag.

Nooit ging Leslie Foster met mij mee naar de opera of naar concerten, maar op een ander gebied, waar hij ook niet kwam, was ik toch beslist op zijn geliefd en gekozen territoir: ik ging 's avonds na mijn werk aan de universiteit van Londen studeren en wel aan de London School of Economics. In die dagen was de LSE een berucht broeinest van subversieve, linkse ideeën. Daar was een van mijn professoren de befaamde ‘red’, Harold Laski. Deze was ook aktief als auteur, o.a. van boeken die in de Left Book Club van Victor Gollancz verschenen - Gollancz kwam ook bij ons lezingen houden - en Laski prees het werk van zowel Spender *Forward from Liberalism* als van George Orwell *The Road to Wigan Pier* aan.

De LSE, de Left Book Club (met de snel beroemd geworden uitgaven met óf zachte oranjekleurige kaften óf in ‘hardback’ met stofomslagen in fel geel, rood en zwart), het linkse weekblad *The New Statesman and Nation* onder leiding van Kingsley Martin, en *The New Leader* van Leslie's ‘linkser dan links’ partij, dit alles vormde mijn progressieve milieu in de jaren dertig. Plus deelname aan een paar demonstraties, zoals een ‘Aid for Spain’-optocht in 1938... toen het al te laat was, en het tijdens de laatste jaren lid worden van de Pacifistische Beweging onder leiding van mijn naamgenoot, Fenner Brockway, die in deze ‘topsy-turvy’ wereld later ‘Lord Brockway’ is geworden... maar dan een heel lieve, linkse Lord.

Dat lid worden van de Pacifistische Beweging is interessant, omdat het een tendens in het gehele land weerspiegelde, maar vooral onder de eens vurige schrijvers van de ‘Auden and Company’ groep. Een tendens tot defaitisme, van de hoop opgeven en maar wachten op het uitbreken van de oorlog. Auden en Isherwood waren al in januari 1939 naar Amerika vertrokken. Maar lid worden van de Pacifisten was ook een *protestgebaar* in de zin van demonstreren dat je geen vertrouwen meer had in degenen die uiteindelijk (maar ook veel en veel te laat) het Nazisme wilden

bestrijden. Wij geloofden niet meer dat hun bedoelingen eerlijk waren en wisten toch dat oorlog het wreedste en domste middel was, waartoe onze leiders hun toevlucht zouden nemen na jarenlang niet naar de waarschuwingen van de 'Auden Generation' te hebben willen luisteren.

Mijn politiek aktivisme was in die jaren maar een heel 'passief' aktivisme in tegenstelling tot dat van een man als Leslie Foster, die een overtuigd voorvechter was van hetzelfde soort sociale en politieke vernieuwing als die waarvoor Auden en Company steeds hadden gepleit... in het begin met verve en veel bravoure, later in een stemming van angst en wanhoop. Leslie was steeds optimist, nooit gedeprimeerd. Maar ja, hij was ook een bewonderaar van George Bernard Shaw en sloeg de dwaasheden van de mens gade met een glimlach om zijn lippen. Zijn politieke geloof leek mij ook veel *echter* dan dat van de bekende dichters, misschien omdat hij, in tegenstelling tot hen, uit de arbeidende klasse afkomstig was... of in ieder geval uit dezelfde groep in de bevolking als de leden van de 'Birmingham Group'. Hij wist hoe het volk leefde en dacht. Hij voelde ook verachting voor hun apathie en onwetendheid. Zijn echtheid als revolutionair sproot echter uit goede aarde voort: een liefde voor het leven en zijn visie van hoeveel beter het leven op aarde zou kunnen zijn als men maar bereid was om te *denken.* Zijn verachting ten spijt, identificeerde hij zich met gewone mensen. Wij kochten samen een motorfiets - een volksvehikel - en Leslie kleedde zich ook heel eenvoudig, zelfs een tikje 'shabby'.

Robert Medley

Rupert Doone

W.H. Auden
die aan het oprichten van het Group Theatre (1932-1939) samenwerkten.

Ik was eigenlijk geen goede leerling van hem. Door in 1940 militair te worden heb ik misschien verraad gepleegd. Hij was standvastiger dan ik - een revolutionaire denker uit een nogal eenvoudig milieu en tegelijkertijd, op zijn manier, een gentleman. Deze eerlijke vechter voor een betere wereld werd tijdens een luchtbombardement op Londen in de winter van 1940 door een van Hitlers domme bommen gedood. Een voltreffer. Ik, militair, bleef inmiddels op een veilig vliegveld in Noord-Engeland ongedeerd.

De dood van deze toegewijde socialist uit de jaren dertig betekende voor mij het einde van een tijdperk dat slechts gedeeltelijk door de schrijvers van de ‘Auden Generation’ in beeld was gebracht. Maar het eind van de jaren dertig viel eigenlijk op 3 september, 1939, toen wij aan Hitler de oorlog verklaarden. Van dat ogenblik af werd alles anders. Maar voor mijzelf (en mogelijk voor vele anderen) was het allerbelangrijkste ogenblik, die dag waarop Neville Chamberlain met dat stupide stuk papier in zijn hand (Peace in Our Time) uit München terug kwam na het Tsjechische volk te hebben verraden. Op weg naar huis die avond stapte ik de kerk van St. Martin-in-the-Fields binnen en daar heb ik in het donker en de stilte gebeden. Tot wie ik heb gebeden, weet ik niet. Ik wist alleen dat ik bidden *moest*, want nu was het wel een zaak van ‘crisis and dismay’. Nu waren wij zeer zeker op weg naar Armageddon.

In 1938 heb ik een kans om Auden te ontmoeten voorbij laten gaan. Ik woonde toen in het huis van John Layard, de antropoloog, die Auden in Berlijn had leren kennen. Er kwamen vele bekendheden op bezoek en Layard nodigde ons soms uit om aanwezig te zijn als zij er waren. Maar wat had Auden tegen mij, die negen jaar jonger was, te zeggen? En ik tegen hem? Het was misschien beter van niet. Bovendien had ik het in die dagen te druk; ik werkte overdag, studeerde 's avonds, las in m'n vrije tijd en... deelde in die zomer van 1938 gasmaskers onder de bewoners van Hampstead uit. De oorlog - the end of it all - was toen trouwens eigenlijk al begonnen.

Henk Romijn Meyer
W.H. Auden: a minor atlantic Goethe

Dat soort Goethe wilde hij graag worden, zoals hij half spottend bekende in ‘The Cave of Making’, het gedicht dat hij opdroeg aan de nagedachtenis van Louis NacNeice wiens vriend hij was ‘by personal choice’: een *minor atlantic Goethe* ‘with a passion for weather and stones but without his silliness/re the Cross...’ Het was niet een onredelijk verlangen.

Tegen Audens poezie is door de jaren een kil vooroordeel blijven bestaan. Al was hij de meest veelzijdige en invloedrijke dichter van zijn generatie, zijn poëzie geldt nog steeds als tamelijk schraal in de zin van arm aan emotie. Knap betekent bijna altijd té knap en het betuttelende ‘gevoelsarm’ heeft zich in ernst aan zijn werk geklit. Hoevelen voelen zich daardoor niet ontslagen van de plicht om van zijn poëzie kennis te nemen, de poëzie die behoorde tot ‘this unpopular art which cannot be turned into/background noise for study...’?

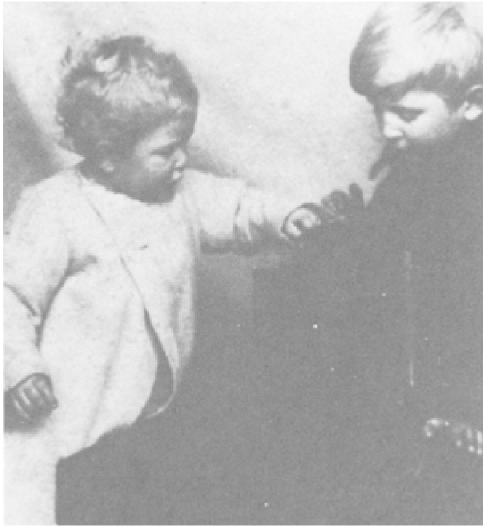
Een vooroordeel leeft doorgaans lang en gelukkig, maar is 1984 geen geschikt jaar om een correctie aan te brengen? Tien jaar geleden stierf Wystan Hugh Auden en zijn werk ligt voor ons in een monumentale *Collected Poems* van bijna zevenhonderd bladzijden, aangevuld met *The English Auden* waarin, afgezien van allerlei kritisch en journalistiek werk, de oorspronkelijke versies staan van gedichten die Auden later, in zijn verlangen om zijn vroege poëzie aan latere inzichten aan te passen, soms danig verminkt had. En er zijn twee dikke bundels essays voorhanden, *The Dyer's Hand* en *Forewords and Afterwords*, en twee biografieën, een van Charles Osborne en een van Humphrey Carpenter, waarin zijn groot talent alle eer aangedaan wordt en zijn goede en slechte gewoontes gelijkelijk aan bod komen.

Natuurlijk is de ‘ijzige intellectueel’ niet uit de lucht komen vallen. In zijn jonge jaren heeft Auden vlijtig meegebouwd aan het beeld. Zijn medestudenten in Oxford erkenden zijn ‘exceptional intelligence’ en lieten zich door de hooghartige, vlasharige despoot graag de wet voorschrijven. Hij bezat een bijna fotografisch geheugen voor het vele dat hij las en doorspekte zijn pontificale uitspraken bij voorkeur met het psychologische en filosofische jargon dat opgang deed in die dagen. De romantiek had voorgoed afgedaan. Alleen ‘klassieke’ dichters hadden eventueel nog enig belang en Auden verklaarde zijn werk dan ook al gauw tot ‘klassiek’. Bij zijn stellige standpunten hield hij zich overigens het recht voor om te allen tijde geheel van gedachten te veranderen.

Kennelijk hadden de ideeën waarmee hij zijn medestudenten imponeerde over het algemeen niets van het gewicht dat ze bij een Joyce al vroeg kregen. Ze vervingen geen verloren religie. Het theoretiseren was belangrijker dan de theorie en verhulde op een grandioze manier de beperkingen waarover Auden zich later openhartig uitsprak: zijn gebrekkige opmerkingsgave, zijn betrekkelijke blindheid voor zijn omgeving, het feit dat geen van zijn zintuigen erg hoog was ontwikkeld. Schrijven is van vele noden een deugd maken en de beperkingen kwamen hem goed van pas bij het scheppen van een poëzie die beantwoordde aan de eis van de tijd:

> Tramlines and shagheaps, pieces of machinery
> That was, and still is, my ideal scenery...

schreef hij in de *Letter to Lord Byron* de twee rijmwoorden lenend van de geadresseerde.



Wystan Hugh Auden (links) en zijn broer John, circa 1910.

Wystan (rechts) en John Auden.

Over de vraag hoe het mogelijk was dat de briljante student W.H. Auden niet meer dan een Third Class kreeg als resultaat van zijn afsluitend examen zijn de meningen verdeeld. Cum Laude zou niemand hebben verbaasd, of een zo slechte beoordeling dat er een duidelijke minachting voor examens uit sprak, maar zoiets grauws als een Third was alleen voor de dommen. Audens eigen verklaring, achteraf, dat hij niets uitgevoerd had, klinkt niet erg overtuigend. Carpenter haalt in zijn biografie een brief aan van een medestudent waarin een

geloofwaardiger uitleg voorkomt. Audens docent, de later door onder andere zijn Chaucer-vertalingen beroemd geworden Nevill Coghill, deed niet veel aan het op examens africhten van zijn begaafde studenten en bovendien had Wystan, hoe intelligent en vroegrijp hij ook was, ‘nothing of the true scholar in his composition’.

Dit sluit heel wat beter aan bij wat Auden over zichzelf schreef in zijn *Letter:*

In setting up my brass plate as a critic
I make no claim to certain diagnosis,
I'm more intuitive than analytic,
I offer thought in homeoepathic doses...

De *Letter* die Auden in 1938, een jaar voor zijn vertrek naar Amerika, voltooide lijkt er in zijn geheel op te wijzen dat hij zich niet erg lang gelukkig gevoeld heeft in zijn rol van het ‘brein’ van zijn generatie. Waarom zou hij anders de geest van Byron hebben opgeroepen, de grote romanticus, de bepaald-niet-zo-intellectuele spotvogel van *Don Juan* waarop de *Letter* naar vorm en inhoud een variatie is?

De *Letter to Lord Byron* is een erg aantrekkelijk gedicht, licht van toon, virtuoos en grappig en vol zelfspot. Er spreekt ironie uit ten aanzien van de rede, het ijskoude verstand dat Auden zo'n jaar of tien tevoren nog min of meer als alleen zaligmakend aanprees. Hij had de vorm gevonden die hij zocht:

...a form that's large enough to swim in,
And talk on any subject that I choose,
From natural scenery to men and women,
Myself, the arts, the European news...

Het ‘ottava rima’ van Byrons *Don Juan* is voor hem te moeilijk, zegt Auden, en dus bedient hij zich van de niet minder veeleisende zevenregelige ‘rhyme-royal’ strofen met het gemak van de jazzmusicus voor wie geen enkele akkoordenreeks een obstakel is. Dat Auden een van zijn meest persoonlijke gedichten als ‘light verse’ presenteerde wijst misschien op een behoefte om zichzelf te kastijden voor zijn voormalige arrogantie.

Tegenover de strenge vorm staat de informele toon van het gedicht waarvan hij, waarschijnlijk naar waarheid, beweert: ‘I'm writing this in pencil on my knee,/using the other hand to stop me yawning...’ Aan het studentikoze ‘afwijzen’ van de romantiek geeft hij een menselijker inhoud: zelfs verheven poëzie heeft hechte banden met het dagelijkse leven:

Professor Housman was I think the first
To say in print how very stimulating
The little ills by which mankind is cursed,
The colds, the aches, the pains are to creating;
Indeed one hardly goes too far in stating
That many a flawless lyric may be due
Not to a lover's broken heart, but 'flu.

Het is de poëzie die een paar toontjes lager zingt en de barokke praal van bijvoorbeeld *Paid on Both Sides* voor helderheid heeft ingeruild. Of Audens bekende lyrische gedicht:

Lay your sleeping head, my love,
Human on my faithless arm...

door verkoudheid of griep is ingegeven weet ik niet. In ieder geval is het ‘klassiek’: het lyrische gevoel is sceptisch getemperd door aardse gedachten. Het is cynisch, niet gedesillusioneerd. Het is lyriek van het mogelijke, de ontboezeming van een dichter die niet meer dan een zekere mate van geluk van het leven verwacht of verlangt en daarom nooit diep ongelukkig is.

> ...I don't know whether
> You will agree, but novel writing is
> A higher art than poetry altogether
> In my opinion...

vertelt Auden, als om Rudy Kousbroek te plezieren, en zo verklaart hij zich nader:

> The average poet by comparison
> Is unobservant, immature, and lazy.
> You must admit, when all is said and done,
> His sense of other people's very hazy,
> His moral judgements are too often crazy,
> A slick and easy generalization
> Appeal too well to his imagination.

Wat er ook aan algemeens waar is van deze woorden, Audens verwijt is heel wat minder van toepassing op hemzelf dan op velen van zijn collega's.

Uit het vierde deel van de *Letter* waarin Auden over zijn gelukkige jeugd vertelt en over zijn liberale ouders die hem een sterk besef van vrijheid in het leven meegaven, blijkt overigens overduidelijk dat hij geen lans breekt voor wat door de doorsnee mens als ‘normaal’ wordt bezongen. Zijn heftigste woorden bewaart Auden voor wat het uitzonderlijke in het gareel wil spannen:

> Goddess of bossy underlings, Normality!
> What murders are committed in thy name!
> Totalitarian is thy state Reality,
> Reeking of antiseptics and the shame
> Of faces that all look and feel the same...

Wie A.E. Housman kent en zijn *A Shropshire Lad* vindt het misschien vreemd om hem met goedkeuring vermeld te zien, eerder dan bijvoorbeeld Gerald Manley Hopkins. Maar van Auden wordt wel eens vergeten dat een van de eerste invloeden niet bijvoorbeeld John Donne was, maar Thomas Hardy, de Hardy die door T.S. Eliot terechtgewezen werd vanwege zijn ‘extreme emotialism’ en van wie de strenge F.R. Leavis in zijn ‘*New Bearings in Englisch Poetry*’ schreef: ‘...there was little in his technique that could be taken up by younger poets, and developed in the solution of their own problems.’ Voorspellen in de kunst blijft een hachelijke zaak, want hoe weinig onzinnig Leavis' oordeel ook klinkt, de praktijk wees uit dat hij onzin beweerd had.

Auden, 1928.

Auden is Hardy's invloed altijd blijven erkennen. In zijn inaugurele rede bij het aanvaarden van zijn professoraat in Oxford in 1956 noemde hij Hardy uitvoerig:

> Mijn eerste Meester was Thomas Hardy en ik geloof dat het een erg gelukkige keus was. Hij was een goede, misschien zelfs een groot dichter, maar hij was niet te goed. Hoeveel ik ook van hem hield, zelfs ik besefte dat zijn dictie vaak onhandig en geforceerd was en dat veel van zijn gedichten ronduit slecht waren. Waar een perfecte dichter me misschien tot wanhoop zou hebben gebracht, gaf Hardy me hoop. Hij was modern zonder al tè modern te zijn. Zijn ervaringswereld was voldoende aan de mijne verwant - merkwaardig genoeg leek zijn gezicht opvallend veel op dat van mijn vader - zodat ik mijzelf in mijn Hardy imitaties eerder vond dan verloor. Ik keek misschien nog door zijn bril, maar wist in elk geval dat ik zodoende mijn ogen vermoeide. En ten slotte bleken zijn metrische verscheidenheid en zijn voorkeur voor ingewikkelde versvormen van onschatbare waarde te zijn voor wie het vak wilde leren...

Auden was een weinig wraakgierig schrijver en op Leavis' verhitte verwerpen van vrijwel alles dat Auden gemaakt had staat in zijn ‘Last Will and Testament’ uit *Letters from Iceland*, dat hij samen met Louis MacNeice schreef, niet meer dan een nonchalant weerwoord:

> Our powers of parrot memory we offer to assist
> Examinees. Our humour, all we think is funny,
> To Dr. Leavis and almost every psycho-analyst.

Al had Auden totaal geen oog voor de natuur waarmee Hardy zo vertrouwd was, zijn poëzie heeft met die van Hardy een afstandelijkheid gemeen die in de literatuur al gauw als intellectualistisch en koud afgedaan wordt en die onder andere geëngageerde gedichten als ‘Spain 1937’ en ‘September 1, 1939’ ver boven de berijmde journalistiek deden uitsteken. En uit het laatste gedicht spreekt wel degelijk een hevige emotie:

> Waves of anger and fear
> Circulate over the bright
> And darkened lands of the earth,
> Obsessing our private lives...

In 1940 schreef Auden nog dat hij in Hardy's werk zijn ‘hawk's vision’ het meest bewonderde, de manier waarop Hardy het leven bezag ‘from a very great height’. In verscheidene van Audens gedichten is deze bewondering terug te vinden. ‘Consider’ begint:

> Consider this and in our time
> As the hawk sees it or the helmeted airman...

De ‘hawk's vision’ staat prachtig verwoord in een van Audens bekendste gedichten, ‘Musée des Beaux Arts’ dat in de vertaling van Jan Emmens begint:

> Wat lijden betreft, waren zij feilloos,
> de oude meesters, zij begrepen volkomen
> de menselijke staat, hoe het plaats vindt
> terwijl een ander eet, een raam openzet, of alleen maar
> domweg voorbij loopt...

Zij kenden de wijsheid de oude meesters,

> Zij verloren nooit uit het oog dat het gruwelijk
> lot van de martelaar, hoe dan ook,
> voltrokken wordt in een uithoek...

Niet een belevenis op straat zette Audens verbeelding aan het werk, maar het kijken naar een schilderij dat op zijn beurt een mythe verbeeldt en betrekt in een groter geheel:

> Op Brueghel's *Icarus* bijvoorbeeld keert alles zich op zijn dode gemak
> af van de ramp, de ploeger zou
> de plons kunnen hebben gehoord, de verzaakte schreeuw, maar voor hem
> is het een mislukking van geen enkel belang...

Het intellect krijgt geen voetstuk in het gedicht. Auden schreef geen 'geschiedenis ener intelligentie', zoals Ter Braak in zijn *Politicus zonder partij:* hij was wel wijzer. In zijn 'Commentary' op de prachtige reeks van zevenentwintig sonnetten *In Time of War* was zijn oordeel vernietigend:

> Never before was the Intelligence so fertile
> The heart more stunted...

De sonnetten komen voor in *Journey to a War* waarin Auden en Isherwood hun reis naar China tijdens de Chinees-Japanse oorlog in 1938 vastlegden. Veel van de strijd kregen de vrienden niet te zien. Isherwood versloeg wat er direct was te verslaan en Auden schreef wat Samuel Hynes in *The Auden Generation* 'a parable of the moral condition of man at this moment in his history' noemde: abstraherende, sobere poëzie die aansloot bij zijn 'Spain 1937', bewogen bespiegelingen over de loop van de geschiedenis, over 'oorlog'.

Het is niet moeilijk om Thomas Hardy terug te vinden in deze gedichten, de ontgoochelde Hardy van bijvoorbeeld 'And There Was a Great Calm', geschreven naar aanleiding van de wapenstilstand van 1918. Evenmin als Auden trok Hardy partij:

> Foes distraught
> Pierced the thin peoples in a brute-like blindness,
> Philosophies that sages long had taught,
> And Selflessness, were as an unknown trought...

Het begin van de laatste strofe:

> Calm fell. From Heaven distilled a clemency;
> There was peace on earth, and silence in the sky...

zou, in zijn afstandelijke droge precisie, het gerekte ritme waardoor wordt ondersteept dat 'peace' geen wapperende vlag is, maar een tijdelijke vermoeide streep onder een rekening die niet is vereffend, niet misstaan in het werk dat Auden twintig jaar na Hardy's gedicht aan de oorlog wijdde. Het betrekkelijk strijdlustige refrein uit Audens 'Spain 1937': 'But to-day the struggle', heeft in *In Time of War* het veld geruimd voor de lakonieke constatering van het veertiende sonnet waarin de verschrikkingen van de gaandeen komende oorlog, van welke oorlog dan ook, voelbaar worden gemaakt:

> Yes, we are going to suffer now; the sky
> Throbs like a feveral forehead; pain is real;
> The groping searchlights suddenly reveal
> The little natures that will make us cry,

Who never quite believed they could exist,
Not where we were...

Dat Auden het thema van oorlog, dreiging, angst ook een barokke, komisch-heroïsche vorm geven kon heeft hij onder andere laten zien in *The Age of Anxiety.* Dit lange 'herdersgedicht' dat zich afspeelt in een bar aan Third Avenue, New York, is Auden door lang niet iedereen in dank afgenomen. Er staan, ondanks de 'vernietigende kritiek' waardoor het bij zijn verschijnen werd getroffen, prachtige stukken in, vooral waar Rosetta, de joodse inkoopster van een groot warenhuis en één van de vier personages, aan het woord komt:

ROSETTA said:
Lies and lethargies police the world
In its periods of peace. What pain taught
Is soon forgotten; we celebrate
What ought to happen as if it were done,
Are blinded by our boasts. Then back they come,
The fears that we fear...

Niet alleen koud intellectualisme is Auden bij herhaling verweten, maar ook, in direct verband daarmee, gebrek aan ernst, de

ernst bijvoorbeeld van een T.S. Eliot over wie Auden schreef:

> ...it was you
> who, not speechless from shock but finding the right
> language for thirst and fear, did much to
> prevent a panic...

Of de ernst van de mens in Marianne Moore's gedicht over de geschubde miereneter, ‘The Pangolin’:

> the being we call human, writing-
> master to this world, griffons a dark
>
> 'Like does not like like that is obnoxious’; and
> writes error with four
> r's.

Dit gedicht van de Amerikaanse dichteres over wie Auden als een van de weinige Engelsen met zo veel waardering schrijven kon lijkt hier en daar over hem persoonlijk te gaan. Auden had iets weg van het dier dat Marianne Moore inspireerde tot de gedachte:

> Among animals, *one* has a sense of humor.
> Humor saves a few steps, it saves years. Unignorant,
> modest and unemotional, and all emotion,
> he has everlasting vigor,
> power to grow...

‘Unemotional, and all emotion...’ Het is de meest nauwkeurige karakterisering die men zich van Auden wensen kan. Vanuit zijn ‘everlasting vigor’ bleef hij zijn virtuoze, cabaretachtige grapjes maken, ook na zijn bekering, onder andere over het christelijk geloof dat hij ernstig nam, en vanuit die ernst over de moderne vervlakking. In ‘Sons of the Devil’ herinnert de duivel zich tijden waarin hij een duivelse formule als ‘Sin the more/That Grace may abound’ moest aanwenden om de halsstarrigen aan zich te binden. In onze tijd ligt dat eenvoudiger:

> Since Social Psychology replaced Theology
> The process goes twice as quick.
> If a conscience is tender and loth to surrender
> I have only to wisper: ‘You're sick!’

In 1963 of '64 heb ik Auden zijn *About the House* horen voorlezen. In Yale University was dat, en hij was toen al aardig in verval geraakt. De Tijd had hem zijn doorploegde hoofd al bezorgd dat hij zelf eens beschreef als een ‘bruiloftstaart die in de regen is blijven staan’. Aan het begin van elk gedicht wierp hij een vluchtige blik op zijn papier en zei het dan op uit zijn hoofd, tamelijk zielloos en pauzes makend waar geen ritme of betekenis om vroeg. Hij kondigde de gedichten even houterig aan als hij ze voordroeg, in zijn stem iets van het tinkelen van een mechanische piano, zijn Oxford accent vrijwel ongeschonden onder een vliesdun laagje Amerikaans en voorzien van een licht lispelen dat eerder aan zijn vals gebit dan aan nichterigheid leek te wijten. Het was niet moeilijk om in deze verlegen, onhandige man die geen enkel contact met zijn publiek had de ‘raw provincial’ te zien die zichzelf zo ironisch beschrijft in zijn *Letter to Lord Byron*, de student die zijn gevoelens krampachtig verborg onder een vertoon van scherpte en de kostschoolmoraal uit zijn leven verdreef in een hooglopende seksuele bedrijvigheid die zijn vrienden shockeerde.

Van Lowells heftige voordracht werd je stil. Bij Auden bleef je stil, want dit was Auden, dit was zijn poëzie, al zei hij niet precies wat er stond. Uit ‘On the Circuit’ valt af te lezen dat hij weinig persoonlijk plezier beleefde aan de voorleestoernees waarop hij nooit vergat om een voorraad gin of wodka in zijn koffer bij zich te dragen, omdat je in Amerika nooit helemaal weet waar je terecht komt. Evenmin als zijn poëzie was de altijd hard en gedisciplineerd werkende Auden halfzacht geworden. Toen hij in 1964 op een beschuldiging van chaufferen-onder-invloed in Berlijn voor het gerecht moest verschijnen antwoordde hij op de vraag of hij alcohol gebruikte op-de-man-af: ‘I've been drinking every night of my adult life.’ En na afloop van de rechtszaak zei hij alleen tegen een vriend: ‘De rechter was best een lekker stuk, vond je niet?’

Het is nu, in 1984, met Audens ongeëvenaard rijke en omvangrijke werk op tafel, niet meer zo moeilijk om waarheid te zien in wat John Bayley in zijn boek *The Romantic Survivor* over Auden zegt: ‘...and the tradition in which his writing is unconsciously founded is not an intellectual one’.

Of Auden ooit heeft gemeend dat poëzie de wereld verbeteren kan is twijfelachtig, maar in zijn latere leven was althans dat geloof hem zo vreemd geworden dat hij zijn onderwerpen steeds meer ontleende aan wat zich dicht bij huis afspeelde en aan zijn fantasie vrij spel gaf. ‘Fairground’, uit *City Without Walls* is een van de mooiste gedichten uit zijn laatste tijd. Het is Auden op zijn best, het speelse gedicht van een meester die wijsheid vergaard heeft en niettemin jong genoeg is gebleven om zijn wijsheid tegen retoriek in bescherming te nemen:

Thumping old tunes give a voice to its whereabouts
long before one can see the dazzling archway
of coloured lights, beyond which household proverbs
cease to be valid,

a ground sacred to the god of vertigo
and his cult of disarray: here jeopardy,
panic, shock, are dispensed in measured doses
by fool-proof engines.

As passive objects, packed tightly together
on Roller-Coaster or Ferris-Wheel, mortals
taste in their solid flesh the volitional
joys of the seraph.

Soon the Roundabout ends the clumsy conflict
of Right and Left: the riding mob melts into
one spinning sphere, the perfect shape performing
the perfect motion.

Mopped and mowed at, as their train worms through a tunnel,
by ancestral spooks, caressed by clammy cobwebs,
grinning initiates emerge into daylight
as tribal heroes.

Fun for Youth who knows his libertine spirit
is not a copy of Father's, but has yet to
learn that the tissues which lend it stamina,
like Mum's, are bourgeois.

Those with their wander-years behind them, who are rather
relieved that all routes of escape are spied on,
all hours of amusement counted, requiring
caution, agenda,

keep away: - to be found in coigns where, sitting
in silent synods, they play chess or cribbage,
games that call for patience, foresight, manoeuvre,
like war, like marriage.

Het gedicht toont aan hoe sterk Auden verwant was aan de Byron die hij in zijn *Letter* beschreef als '...a master of the airy manner.' Het verblindend gemak waarmee Auden zijn gesloten wereld schept, een mallemolen waarin droom en werkelijkheid, religie, dwaasheid, hoogmoed, politieke tegenstellingen in elkaar op en onder gaan, en daarbij een gedicht schrijft dat ook eenvoudig over oud worden gaat en over hemzelf, is het onbetwistbare teken van de Meester. Er is voor zover ik weet geen natuurwet die het verbiedt om iemand die zo kan schrijven een groot dichter te noemen, of ten minste 'a minor atlantic Goethe'.

Richard Todd
Auden, Spender, en de politiek van de jaren dertig

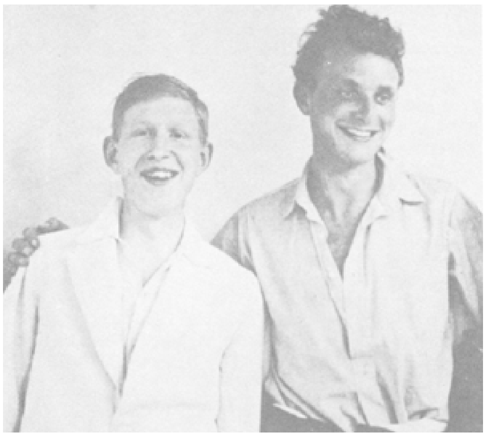
Vanaf het begin van de jaren dertig onderscheidden de jonge schrijvers die deel uitmaakten van de 'Auden-generatie' zich door een opvallend hoge mate van zelfbewustzijn. Een aantal talentvolle leeftijdgenoten van een buitengewoon uniforme maatschappelijke en culturele achtergrond hadden zich namelijk reeds snel een duidelijk beeld gevormd van de plaats die de creatieve schrijver zou kunnen innemen in de toenmalige sociale en politieke werkelijkheid. Hun tijd werd gekenmerkt door economische crisis, werkeloosheid van een ongeëvenaard niveau, en een aantal conflicten binnen en buiten Europa die in de loop van de jaren dertig, zoals velen van hen ook verwachtten, leidden tot een totaal oorlog.

Nu, vijftig jaar later, kan gezegd worden dat deze reeds vroege collectieve greep op de verhouding tussen creatieve schrijver en publieke aangelegenheden in velerlei opzichten opmerkelijker is dan een aantal van de individuele talenten in de groep. De voornaamste gebeurtenis voor de Auden-generatie was de Spaanse Burgeroorlog van 1936 tot 1939. Hoewel velen van hen dit op het moment misschien alleen slechts vaag vermoedden, zou deze oorlog hun houding ten opzichte van de rol van de schrijver in de politiek zo zwaar beproeven, dat sommige van hun opvattingen daarna nooit meer hetzelfde zouden zijn. De Spaanse Burgeroorlog was niet zozeer de aanleiding tot niet-geëngageerdheid, alswel dat het in sommige gevallen het proces dat reeds gaande was, versnelde. Uit een vergelijking tussen W.H. Auden (1907-1973) en Stephen Spender (geb. 1909) blijkt dat beide schrijvers gedurende de jaren dertig terugkomen op bepaalde rotsvaste overtuigingen die zij hadden ten aanzien van de relatie tussen kunst en politiek. De mate waarin dit gebeurde is kenmerkend voor de dichterlijke en literaire identiteit van elke schrijver. Een voor de hand liggende reden is dat beiden de Spaanse Burgeroorlog hebben overleefd. Toch moet het benadrukt worden dat, hoewel zij niet direct bij de strijd betrokken waren, beiden desondanks gevaar liepen. Bijna allen die tot de Auden-generatie behoorden, beschouwden deze oorlog als een ethische strijd tussen de machten van goed (de Republikeinen en hun communistische sympathisanten) en kwaad (Franco en zijn fascisten). Het gevaar was wel degelijk aanwezig: velen van de vrijwilligers van de Internationale Brigade werden gedood, onder wie de Marxistische critici Christopher Caudwell (Christopher St. John Sprigg) en Ralph Fox, en de jonge dichter John Cornford, die omstreeks zijn eenentwintigste verjaardag sneuvelde. Zelfs diegenen die niet bij de strijd waren betrokken, kwamen in gevaar. Julian Bell, neef van Virginia Woolf, die zich in juni 1937 vrijwillig had aangemeld als ambulancerijder, was binnen de maand dood. In dit kader moeten Auden en Spender gezien worden. Spender ging naar het front als journalist, en stuurde berichten terug die van aanzienlijk historisch belang zijn gebleven. Auden, die toen reeds minder geïnteresseerd was in de politiek van links, ging als ambulancerijder, maar zei later over zijn aankomst in Barcelona in 1937, diep geschokt te zijn door de gesloten kerken en de afwezige priesters. Van zijn verblijf in Spanje had dit op hem de meeste indruk gemaakt.

I

Velen van de Auden-generatie voelden zich aangetrokken tot de linkse politiek, en verscheidene van hen werden inderdaad lid van de communistische partij, zij het, zoals in Spenders geval, slechts voor korte tijd. In dit opzicht verschilden zij zeker

van hun voorgangers van de zogenaamde 'high' modernist movement, zoals Yeats, Pound, en Eliot, en zelfs Lawrence, die allen reactionair in hun politieke opvattingen waren. Veel werk van de Auden-generatie was daarom niet alleen politiek geëngageerd, in volkomen tegenstelling tot de modernistische theorie van de op zichzelf staande objectiviteit, maar was tevens tot stand gekomen in samenwerking. Dit laatste is wellicht overeenkomstig hun geloof in kameraadschap. Onlangs heeft Spender Auden beschreven niet zozeer als de 'leider' van de groep als diens 'leidende invloed', en hoewel zijn woorden blijk geven van de nodige voorzichtigheid passend voor een terugblik op de jaren dertig, moet toch gezegd worden dat het literaire milieu van die tijd een situatie had gecreëerd waarin de term leiderschap onvermijdelijk was.[1.]



Auden en Spender.

Eén schrijver die wellicht de leider van de groep had kunnen zijn is Edward Upward, nu weinig bekend. In de jaren twintig werkte hij in samenwerkingsverband met Christopher Isherwood, en dit resulteerde in een aantal verhalen over de fantasiewereld 'Mortmere'. Weinig hiervan is ooit gepubliceerd, en dit feit, te zamen met de wat magere literaire opbrengst van Upward tijdens de jaren dertig en daarna, heeft geleid tot een situatie waarin Upward door de Audengeneratie gezien werd als een legende en niet zozeer als een leider.[2.] In 1977 publiceerde Upward het laatste deel van zijn trilogie, *The Spiral Ascent.* De eerste roman hiervan, *In the Thirties*, uitgegeven in 1962, behoort tot het genre van het Marxistisch realisme. Hoewel deze roman op zich misschien niet van groot literair belang is, werpt het een fascinerend licht op de kunstgevoelens, interessen en bezigheden van de doorsnee linkse jonge schrijver van de jaren dertig. Upwards kritische uitspraken blijken opvallend individualistisch te zijn gebleven. Als een van de weinigen was hij van mening - zoals blijkt uit zijn in memoriam opgedragen aan Auden - dat deze expres gekozen had voor een carrière die juist niet die was van een werkelijk groot dichter.[3.] Een dergelijke beeldafbrekende uitspraak doet vermoeden dat Upward een onafhankelijkheid van denken bezat die in feite met die van A uden zelf kan worden vergeleken. Dank zij deze eigenschap van Auden, en diens reeds vroegrijpe intelligentie gecombineerd met een sterk karakter, en dank zij zijn vruchtbare en formidabele literaire produktie vanaf het begin van de jaren dertig, was het onvermijdelijk dat Auden zich in de positie bevond die een produktieve en minder teruggetrokken Upward in had kunnen nemen. Maar Audens per-

soonlijkheid, hoe indrukwekkend ook, werkte op zijn collega's niet afstotend, en zijn vooraanstaande positie moet zonder twijfel gezien worden in het kader van de verschillende samenwerkingsverbanden binnen de groep. Eén van de meest beroemde samenwerkingen, die tussen Auden en Isherwood, leidde tot enkele belangrijke toneelstukken, waaronder *The Dog Beneath the Skin* (1935) en *The Ascent of F6* (1937). De losse verzameling *Letters from Iceland*, vergaard door Auden en Louis MacNeice en uitgegeven in 1936, herinnert ons eraan hoe belangrijk het was voor de Auden-generatie om te reizen. Auden zelf zou er op middelbare leeftijd genoeg van krijgen. Het feit dat zij verscheidene werken aan elkaar opdroegen, en over elkaar schreven in de vorm van literatuur *à clef*, is een blijk van hun hechtheid als groep.

In dit verband is het misschien wat verrassend hoe weinig samenwerking er bestond tussen Auden en Spender, en wat dit betreft lijkt Spender van de twee de meest onafhankelijke. De samenwerkingsverbanden die Spender aanging, kwamen voornamelijk tot stand buiten de directe Auden-generatie en betroffen in het algemeen vertalingen en niet zozeer origineel werk. Maar vanaf de latere jaren twintig in Oxford tot de dood van Auden in 1973 heeft er een hechte vriendschap bestaan tussen de twee. Voorts is Spender degene geweest die op Audens rouwdienst een toespraak heeft gehouden, en kort daarna een *Tribute* heeft geredigeerd. Auden blijkt veelvuldig te hebben samengewerkt met schrijvers, zoals Isherwood en, later, Chester Kallman, van wie de relatie met Auden een beslist homoseksueel karakter had. Dit blijkt de vriendschap met Spender niet te hebben gekenmerkt. Wel is het zo dat de bijzondere sociale, politieke en historische omstandigheden van de jaren dertig Auden en Spender dichter bij elkaar hebben gebracht dan alleen de gelijksoortigheid van hun achtergronden zou hebben gedaan. Die omstandigheden waren zodanig dat zij ons een beeld geven hoe, vroeg in hun carrière, Auden en Spender aan hun lezerskring werden voorgesteld. Reeds in 1933, toen Spenders *Poems* voor het eerst verscheen, werd Auden (toen 26) beschreven in een reclametekst (die mogelijkerwijs door T.S. Eliot is geschreven) van hun uitgever Faber als de satiricus van het nieuwe tijdperk. Toen al zou de indruk hebben kunnen bestaan dat de rollen van beide schrijvers heel scherp afgebakend waren. Maar tegen het eind van de jaren dertig was al duidelijk te zien dat Auden begonnen was aan wat een totale ommezwaai zou worden van zijn overtuiging dat de schrijver de manier waarop mensen politiek denken en handelen, zou kunnen veranderen.

Hoewel Spender nooit een dergelijke ommezwaai heeft getoond als Auden, had hij wel voor het eind van de jaren dertig een houding aangenomen die veel ambivalenter was dan zijn oorspronkelijke houding tien jaar eerder. Tegen 1939 had Spender de communistische partij verlaten, terwijl Auden - die er nooit lid van was geweest - afscheid van links had genomen, en begonnen was de godsdienstige overtuigingen van zijn kinderjaren te herontdekken. Het lijkt volkomen typerend voor de overtuigingen van beiden op dat moment, dat Spender met John Lehmann *Poems for Spain* heeft samengesteld, en er het voorwoord voor heeft verzorgd waarin hij deze bundel beschrijft als ‘a document of our times’, terwijl Audens bijdrage daaraan één van de meest eminente blijft, hoewel niet-geëngageerd. Later nam Auden echter afstand van zijn gedicht ‘Spain’, beschreef het als ‘oneerlijk’, en streepte in de exemplaren van zijn vrienden zelfs regels door, die hem niet langer bevredigden.

II

Er bestaat een zekere overeenkomst tussen 'Spain' en Spenders vijf jaar daarvoor gepubliceerde gedicht 'Vienna'. De vergelijking gaat niet helemaal op, al is dit ook een gedicht waarvan de schrijver niet voor heruitgeven heeft gekozen. Latere besprekingen hiervan weerspiegelen over het algemeen Spenders eigen scherpzinnige beoordeling zoals hij die beschreef in zijn autobiografie *World within World* (1951). Het gedicht schiet tekort, zo zegt hij, omdat het er niet in slaagt de bedoeling die eraan ten grondslag ligt, tot uitdrukking te brengen, namelijk dat individuele en publieke ervaringen wederzijdse aspecten van elkaar vormen. Vele van zijn lezers zullen er ongetwijfeld mee instemmen dat dat een betekenisvol inzicht is. De tekortkoming schijnt niet zozeer technisch te zijn alswel iets dat voortkomt uit Spenders neiging om de totaliteit van de ervaring te snel neer te zetten. Over het geheel genomen blijft 'Vienna' een obscuur en te complex gedicht.

Het gedicht is opgedragen aan 'Muriel', en zoals nu blijkt was dat Muriel Gardiner, een Amerikaanse miljonairsdochter en socialiste met wie Spender in 1934 net zijn verhouding had beëindigd. In *World within World* wordt Muriel Gardiner 'Elizabeth' genoemd, en wordt de situatie waarin de verhouding zich afspeelde tamelijk uitgebreid beschreven. In een onlangs verschenen recensie schreef Spender dat Gardiner 'has remained to this day one of my closest friends'.[4.] (Momenteel is er een controverse gaande of Muriel Gardiner model heeft gestaan voor Lillian Hellmans 'Julia'.) 'Vienna' is een poging om de beëindiging van deze verhouding in verband te brengen met de gebeurtenissen in Wenen in 1934, met name de gewel-dadige onderdrukking van Dollfuss van de Oostenrijkse Socialisten, met wie Spender en Gardiner politiek contact onderhielden.

Het gedicht bestaat uit vier delen, en het wordt algemeen aangenomen dat die delen die de socio-politieke toestand beschrijven, bij uitstek levendig en boeiend zijn. Andere delen van het gedicht daarentegen, die een gefragmenteerde sprekers-*personae* opvoeren, laten door hun psychologische en seksuele onzekerheid een stemming van zelfmedelijden doorschemeren. De daaruit voortvloeiende poging om persoonlijke en publieke ervaring te mythologiseren slaagt er eenvoudig niet in een samenhangend geheel te creëren. Desalniettemin zijn deze delen in technisch opzicht sterk beïnvloed door T.S. Eliot: het begin doet denken aan 'The Love-Song of J. Alfred Prufrock', terwijl de opbouw van het gedicht als geheel *The Waste Land* oproept. Door middel van een enkel voorbeeld kan de aard van het tekortschieten worden verduidelijkt: op een gegeven moment wordt, door te zinspelen op een parallel met *Hamlet*, Dollfuss gezien als een bedrieglijke Clau-diusfiguur. De zinspeling wordt echter ingeluid met het opvoeren van een 'stranger' die zich de gebeurtenissen die het gedicht beschrijft, verbeeldt. Toch blijft het onzeker of men deze vreemdeling moet beschouwen als Christus ('sandalled feet from cool hills') of als Hamlet, en hoe zijn rol gezien moet worden:

> Would he
> Glance at a minister who smiles and smiles
> 'How now! a rat? Dead for a ducat.' Shoot!

Het citaat uit *Hamlet* slaagt er niet in de positie van de vreemdeling te verduidelijken. Het zijn de woorden gesproken door Hamlet als hij Polonius verscholen achter het wandtapijt neersteekt, in de waan verkerend dat deze Claudius is, die vaak beschreven wordt als 'smiling'. Het gevoel van wanorde en angst die het stuk op dit moment overheerst, wordt in Spenders gedicht niet volledig overgebracht. In plaats hiervan vinden wij een oproep tot actie ('Shoot!'), waarnaast de zinspeling op *Hamlet* actie suggereert die verkeerd getimed en misplaatst is. Het lijkt alsof Spender de volledige implicaties van de zinspeling niet ten volle in de hand heeft, maar die slechts gebruikt heeft om redenen van retorische aantrekkingskracht.

Een wat later gedicht, voortvloeiend uit Spenders waarnemingen van de gebeurtenissen in Spanje, is ‘Ultima Ratio Regum’. Naast ‘Vienna’ lijkt dit meteen een veel minder ambitieus gedicht te zijn. Bovendien is het aanmerkelijk korter. Binnen zijn beperkte grenzen is het succesvoller, hoewel het de tekortkomingen van Spenders benadering van oorlog door middel van poëzie zou kunnen illustreren. Spenders lyrische gave stelt hem in staat de anonimiteit van het leven en de dood van een jongen elegisch te betreuren. Wij ontdekken zelfs niet of hij deelnam aan de strijd of toevallig een kind was dat in het kruisvuur terechtkwam. Wij zien alleen dat hij geveld is door een (afgedwaalde) kogel van ‘The guns [which] spell money's ultimate reason’. De jongen, ‘lying dead under the olive tree... was a better target for a kiss’. Het gedicht stelt vervolgens de vraag:

> Consider. One bullet in ten thousand kills a man.
> Ask. Was so much expenditure justified
> On the death of one so young, and so silly
> Lying under the olive trees, O world, O death?

Afgezien van het verschil in lengte, en het lyrisme van 'Ultima Ratio Regum', is de meest opvallende tegenstelling dat de hoge mate van specificiteit van 'Vienna' hier totaal ontbreekt: noch plaats noch strijd worden genoemd. Maar het is juist het lyrisme dat de intellectuele uitdaging verdoezelt die door de dichter, gegeven de situatie van dit gedicht (in tegenstelling tot die van 'Vienna'), tot uitdrukking gebracht had kunnen worden. Het probleem in zijn algemeenheid blijkt door Spender reeds in 1933 onderkend te zijn. In maart van dat jaar publiceerde hij een hoogst interessant, scherp geargumenteerd essay in *New Country*, een bloemlezing geredigeerd door Michael Roberts. Het essay, 'Poetry and Revolution', begint met de bewering dat 'writing poetry is one of the least revolutionary' van de menselijke activiteiten omdat 'the writing of a poem in itself solves the poem's problem'.[5.] Op grond van dit essay blijkt dat Spender al vermoedde dat een strijd zou ontstaan tussen wat hij zag als de dichters behoefte aan isolement (die door alle kunstenaars wordt gedeeld), en de behoefte van revolutionairen aan kameraadschap en gemeenschappelijke activiteit. Spenders 'Ultima Ratio Regum' geeft gestalte aan dit conflict. De dichter kijkt naar de jongen en stelt zijn vraag. Hij kan geen voorstander zijn van communale revolutie omdat het inzicht, dat essentieel is voor het gedicht ter wille van zijn eenheid, juist bereikt wordt door het dichterlijke kunstgevoel in alle eenzaamheid aan het werk te zetten. In dat licht is het opvallend dat de samenwerkingsverbanden van Spender zo veel minder veelvuldig en ook verschillend van aard waren, dan die van vele anderen van de Auden-generatie.

Hoewel hij dit in 1933 nooit zou hebben willen toegeven, blijkt nu dat het juist Spenders lyrisch talent was, dat hem belette een uitstekend propagandistisch dichter te worden, niet omdat hij te gevoelig was om zich te verzoenen met zijn observaties, maar wel omdat hij niet in staat was gemeenschappelijke propagandistische zaken te verenigen met zijn behoefte aan poëtische eenheid. 'Vienna' faalt omdat het zijn eenheid opoffert aan de belangen van de propaganda, en het gedicht zodoende versplintert. 'Ultima Ratio Regum', hoewel volkomen hecht en samenhangend als lyriek, slaagt er niet in, zich in te laten met de politieke implicaties van zijn onderwerp op enig dieper niveau dan dat van de persoonlijke elegie. Toch blijft het van de twee het succesvolste gedicht. Later is Spender zich bewust geworden van de begrenzing van zijn gave. Wat hij in zijn totaliteit aan gedichten heeft gepubliceerd, is in vergelijking met Auden gering. Sinds de jaren veertig kan zijn werk getypeerd worden als 'occasional', evenals dat van Auden, maar ook als algemeen toegankelijk, terwijl Auden zich in toenemende mate naar binnen keerde en, volgens sommige lezers, te veel nadruk legde op zijn persoonlijke belevenissen. Het is moeilijk de indruk te vermijden dat, vooral na het eind van de Tweede Wereldoorlog, Spenders roeping als schrijver nauw verband hield met zijn voorliefde voor het openbare leven. Zijn betrokkenheid bij de politiek is blijven bestaan, maarzij is die van een belletrist, en niet zozeer die van een dichter. Naarmate beide dichters de middelbare leeftijd naderden, verscherpte zich het contrast tussen Auden en Spender. In de *Tribute* aan Auden, bewerkt door Spender, memoreerde Nicolas Nabokov hoe hij in de jaren zestig tevergeefs had geprobeerd Auden over te halen tot een bezoek aan Japan, teneinde een aantal lezingen te houden op het Congress for Cultural Freedom. Auden antwoordde toen:

> Oh no no! by no means, my dear!... Why should I? It is so far away... and then you have to eat all that raw fish, drink tepid rice-wine and live in cardboard houses. ... And someone told me that the toilet seats are much too small for my bottom. ... Let Stephen go, he likes that sort of thing.[6.]

Een dergelijke excentrieke houding kwam reeds aan het licht in 1936, toen Auden en MacNeice samen IJsland bezochten. Auden bleef altijd overmatig kieskeurig wat vreemd eten betrof: een IJslandse soep ('sweet and very unfortunate') beschreef hij eens als 'tasting of scented hair oil', en hij maakte het volgende onderscheid tussen twee soorten gedroogde vis: 'The tougher kind tastes like toe-nails, and the softer kind like the skin of the soles of one's feet'.[7.]

In de jaren dertig echter was het contrast tussen Auden en Spender ten aanzien van bijvoorbeeld reizen en het openbare leven minder duidelijk dan later zou blijken. Toch verdient het nadruk dat ofschoon Spender naar Spanje ging als journalist, hij ook ging in de hoedanigheid van schrijver. Zijn reactie op de gebeurtenissen zoals die plaatsvonden in de Spaanse Burgeroorlog was nauw verbonden met zijn kennis van wat de Franse Revolutie en het Napoleontische tijdperk hadden betekend voor Wordsworth en met name voor Shelley meer dan een eeuw daarvoor. Hoewel Auden, toen beiden nog studeerden in Oxford, hem reeds tamelijk bruusk had geadviseerd zijn Shelley-act eindelijk eens op te geven, bleef Spender, zij het in afnemende mate, zich vereenzelvigen zo niet met diens dichterlijke praktijk dan wel met de persoon van Shelley zelf. In hoeverre dit een pose was - evenals de wetenschappelijke, klinische en zakelijke houding van Auden zelf - is nu moeilijk te beoordelen. Het lijdt echter geen twijfel dat men Audens zogenaamde 'conservatisme', dat hij later aan de dag legde, veel te serieus heeft genomen, daar het bijna zeker bedoeld was als deel van zijn act als 'lunatic clergyman'.

III

Spenders houding ten opzichte van zijn eigen dichterlijke roeping stelde hem in staat aangelegenheden zoals de Spaanse Burgeroorlog te zien in hun eventuele dichterlijke betekenis, alhoewel hij dit misschien niet in de praktijk heeft kunnen realiseren. De houding van Auden is wat moeilijker vast te stellen. Niettegenstaande het feit dat 'Spain' een onmiskenbaar fraaie prestatie is, liet Auden het gedicht later toch weg uit zijn *Collected Shorter Poems*, en distantieerde hij zich in het bijzonder van de laatste twee regels:

> History to the defeated
> May say Alas but cannot help or pardon.

Kritische reacties op het gedicht blijven uiterst gemengd. Sommige lezers, vooral diegenen die behoren tot de generatie die het gedicht lijkt aan te spreken, schamen zich er nu voor. Anderen beschouwen het als één van de belangrijkste gedichten voortgekomen uit de Spaanse Burgeroorlog.

Auden plaatst de oorlog in het licht van een absoluut contrast tussen het vroegere geloof in zekerheid en succes en de toenmalige werkelijkheid van de strijd, die overigens, verwonderlijk genoeg, grotendeels abstract blijft:

> Yesterday the belief in the absolute Value of Greece,
> The fall of the curtain upon the death of a hero;
> Yesterday the prayer to the sunset
> And the adoration of madmen. But to-day the struggle.

'Spain', slechts één keer in het hele gedicht genoemd, geeft vorm aan het historische moment ('I am your choice, your decision. Yes, I am Spain'). De herkenning daarvan vormt de as van het gedicht. Vanaf dit punt van herkenning wordt het gevoel van onvermijdelijkheid dat het historische moment omringt, verduidelijkt door middel van het contrast tussen de huidige strijd en de belofte voor de toekomst. Deze gaat

gebukt onder onzekerheid. De ambivalentie van wetenschappelijke ontdekkingen ('the gradual exploring of all the/Octaves of radiation') wordt geplaatst, en daardoor stilzwijgend becommentarieerd, naast frasen zoals 'To-morrow the rediscovery of romantic love,/The photographing of ravens...'. De bijzondere gruwelijkheden van de strijd - denk bijvoorbeeld aan het bombardement van Guernica - die voor andere dichters en schilders de opsomming vormen van deze oorlog, worden hier ingeruild voor andere specifieke beelden die, op typerende 'Audenesque' wijze, even kil zijn:

> To-day the makeshift consolations: the shared sigarette,
> The cards in the candlelit barn, and the scraping concert,
>   The masculine jokes; to-day the
> Fumbled and unsatisfactory embrace before hurting.

Zoals Samual Hynes het epigrammatisch uitdrukte: 'It is a pitiless poem; the poetry is in the pitilessness.'[8.]

Begin 1939, toen Auden en Isherwood net waren teruggekeerd van wat naar buiten toe benadrukt werd als een journalistieke reis naar China, vertrokken zij weer uit Engeland met bestemming de Verenigde Staten. Eenmaal aangekomen, bleven ze niet lang samen. Isherwood reisde door naar Californië,

waar hij sindsdien verblijft. Auden vestigde zich in New York en beschouwde zichzelf reeds snel als New Yorker, en daarna pas als Amerikaan. Dit had ook te maken met zijn ontmoeting met Chester Kallman, die voor de rest van zijn leven Audens trouwe, doch regelmatig ontrouwe, vriend zou blijven. Pas in 1946 werd Auden het Amerikaanse burgerschap toegekend. Het is onzeker in hoeverre Auden zijn emigratie in 1939 als permanent had bedoeld. Wat vaststaat is dat hij, omdat hij in Amerika bleef wonen nadat de Tweede Wereldoorlog was uitgebroken, een tijdlang onderhevig was aan zeer veel kritiek. Echter, na de aanval op Pearl Harbor, waardoor de Verenigde Staten in 1941 bij de oorlog werden betrokken, aarzelde Auden niet om gehoor te geven aan de oproep voor militaire dienst. Ofschoon hij afgekeurd was op grond van zijn homoseksualiteit, net als Kallman, reisde hij in 1945 naar Europa om als majoor van het Amerikaanse leger deel te nemen aan een onderzoek naar de gevolgen van het geallieerde bombardement op Duitsland. Gedurende de jaren vijftig en zestig werd Auden als het ware als een magneet teruggetrokken naar Europa. Eerst huurde hij enkele jaren lang een zomervilla op het eiland Ischia, daarna kocht hij in 1957 een huis vlakbij Vienna in Kirschstetten, waar hij en Kallman tot Audens dood gedurende enkele maanden van het jaar zouden wonen. In 1956 werd Auden gekozen tot het prestigevolle ambt van professor in de poëzie te Oxford, maar deze benoeming hield in dat hij daar slechts enkele perioden van het jaar aanwezig hoefde te zijn. De leerstoel betrof een vijfjarige aanstelling, en na 1961 zou het nog elf jaar duren voordat Auden definitief zou terugkeren naar Oxford. Dit jaar bleek tevens het laatste van zijn leven te zijn. Spenders inleidende opmerkingen in de *Tribute* dragen niet alleen bij tot een begrijpen van Audens rusteloosheid in de na-oorlogse jaren, maar onthullen ook iets van het verschil in temperament tussen de twee mannen, gezien door de ogen van één van hen. Audens rusteloosheid wordt hierin beschouwd als volkomen onvergelijkbaar met Spenders eigen reislustigheid:

> [Auden] was more unrecognizably different when old from when young, than are most people. Something of the extraordinary spontaneity of the young man was sacrificed ... in order that he might attain the isolation out of which he wrote his later work.[9.]

Zelfs al had Auden graag herdacht willen worden vanwege ‘Spain’, dan is het toch hoogst onwaarschijnlijk dat hij het gedicht zou hebben geprezen om zijn satire. Nu terugkijkend op Auden en Spender valt het de lezer op hoe misleidend de termen ‘satiricus’ en ‘lyricus’ zijn, die genoemd staan op het Faber-boekomslag. Weliswaar kan Spender het best omschreven worden als een lyrisch dichter, maar het contrast tussen beide dichters ligt niet in de aard van zijn lyriek als in tegenstelling tot de opvatting dat Auden een satiricus zou zijn, maar ligt wel in het grote, en bijna geobsedeerde, belang dat Auden hecht aan het poëtisch metrum. Een dergelijke interesse was reeds aanwezig in zijn vroegste werk en vormt de sleutel tot het beeld dat Auden van zichzelf had als dichter. Terwijl Spender, hoe serieus zijn overtuiging ook geweest moge zijn zich bovenal identificeerde met de vroeg negentiende-eeuwse Romantische dichters zoals Shelley, grijpen Audens poëtische wortels nog verder terug en wel naar het vakmanschap van de ‘makars’, van de Middeleeuwen. Tenzij Audens zelfbeeld niet in dit kader wordt begrepen, zal zijn latere poëzie altijd onderschat worden en het moeten ontgelden juist omdat die niet geëngageerd is, maar huiselijk en persoonlijk. In de bundel *Epistle to a Godson* (1972), als laatste uitgegeven tijdens Audens leven, bevindt zich een ‘Ode to the Medieval Poets’

vervolg op pag. 38

Eindnoten:

1. Stephen Spender: *The Thirties and After*, Londen 1978, pp. 18-19.
2. Samuel Hynes: *The Auden Generation*, Londen 1976, p. 316.
3. Humphrey Carpenter: *W.H. Auden: A Biography*, Londen 1983, p. 454. Deze biografie is uitzonderlijk nuttig gebleken voor dit essay.
4. Zie: *London Review of Books*, 5/12 (1983), p. 16.
5. Dit essay verschijnt in: *The Thirties and after*, pp. 48-53.
6. Stephen Spender (red): *W.H. Auden: A Tribute*, Londen 1974, p. 148.
7. W.H. Auden & Louis MacNeice: *Letters from Iceland*, Londen 1937, p. 40.
8. Hynes, p. 254.
9. Spender (red): *W.H. Auden: A Tribute*, p. 8.

Sir John Betjeman
Oxford; Sir John Betjeman, de beroemde dichter, was een vriend van Auden in Oxford

Toen we elkaar voor het eerst ontmoetten waren we Oxfordstudenten. Ik was opgroeiende jongeling genoeg om te denken, dat leren het opeenhopen van feiten en het ordenen van de gegevens was. Ik koesterde veel ontzag voor de Oxford Dons en meende, dat onderwijzers mensen waren met te weinig feiten in het hoofd om het tot Fellow van de Oxford of Cambridge universiteit te brengen.

In mijn Marlborough-tijd had ik vrije toegang tot de weinig gebruikte afdeling van de bibliotheek aldaar, waar de hele in leer gebonden reeks stond van Alfred H. Miles: *Poets and poetry of the nineteenth century.* De korte levensbeschrijvingen en heldere kritieken van de geweldige bandjes, te zamen met gekozen voorbeelden van de dichters, staan mij nog helder voor de geest. Op school en in Oxford had ik altijd wel het *Oxford Book of English Verse* bij me en het nog steed ongeevenaarde *Oxford Book of Victorian Verse* van Quiller-Couch.

Ik vond, dat ik al evenveel van poëzie afwist als een onderwijzer, bijna evenveel als een Don en in ieder geval meer dan mijn medestudenten. Stelt u zich dan ook mijn ontzetting voor, toen ik kennismaakte met een melkhuidig en dartel lid van 'the House' (Christ Church College Oxford), die al mijn beweringen over poëzie ontkrachtte; die niet vond, dat Lord Alfred Douglas mooiere sonnetten dan Shakespeare schreef; die Ebenezer Elliott en Philip Bourke Marston had gelezen en andere dichters, die ik tot mijn eigen kleine wereldje rekende; en die niet in het minst geïnteresseerd was in de belangrijke vrienden die ik had gemaakt in 'the House' - zoals John Dumfries, Christopher Sykes, Edward James, Harold en William Acton en Bryan Guiness; die de Sitwells in één zin van de baan veegde en een fervent bewonderaar was van de stomvervelende Angelsaksische dichters als Beowulf, die we op school gelezen hadden; en die een goede vriend was van John Bryson en Nevill Coghill, echte Dons, die het Angelsaksisch, Gutnisch, Fins en waarschijnlijk Zweeds en het Noors van de Faeröer-eilanden even gemakkelijk lazen als ik de roddelrubriek van de 'Cherwell' las, waar ik toen redacteur van was.

En toch bezat dit ruig jongmens in corduroy een welsprekendheid, die mijn opmerkzaamheid afdwong. Hij zag er erg goed uit, was behoorlijk zeker van zichzelf en reeds een geboren onderwijzer en openbaar spreker. Hij hield niet van de modieuze lunches met adeldom en Baronetten (lage adel, vert.) en hier en daar een Don, die ik met graagte bezocht en soms ook zelf gaf. Hij was geen lid van de 'Georgeoisie', zoals Alan Pryce-Jones en Mark Oglivie-Grant, die elke avond dineerden in het George restaurant tot overspanning toe van het strijkje. (Mark Oglivie-Grant verscheen eens in het restaurant in zijn zwemkleren met zeewier in zijn haar en een vergrootglas in zijn hand.) Hij behoorde niet tot de toneelclub (de OUDS - Oxford University Drama Society), zoals Osbert Lanscaster of Peter Fleming. Hij behoorde tot geen enkele kliek.

Toen hij me op de thee vroeg in zijn kamers ver weg in de Noordwesthoek van de Peck (de wijk Peckwater), had ik het gevoel op provinciebezoek te gaan, zo snobistisch was ik, zo buitenwerelds was hij. Hier ontdekte ik waar zijn hart lag. Hij had behoorlijk genoten van zijn leven op de Gresham-school, maar leek geen vrienden uit Gresham te hebben overgehouden in Oxford. In die tijd was het in onze studentenkringen mode om ouders te beschouwen als grove barbaren. Auden aan de andere kant, had grote eerbied voor zijn vader. Zij leefden in Edgbaston en zijn moeder had hetzelfde geloof (High Church) als ik. Hij sprak vaak met liefde over zijn ouders en zijn broer, over Birmingham en het land rondom en was er zeer trots

op, dat een verwant familielid het bij Methuen uitgegeven en absoluut antiquarische boekje *Little guide to Shropshire* had geschreven. Hij interesseerde zich voor sanitair, zoals mijn vader, en bleef, zelfs toen ik al uit Oxford weg was, me steeds vragen om het boek met kleurillustraties van rioleringen en de huistoiletten van de arbeidende klasse, dat hij me had uitgeleend en dat ik vervolgens was kwijtgeraakt.

Wystan (de naam van een Angelsaksische heilige, wiens kerk Wistanow uitgebreid wordt behandeld in Audens *Little guide to Shropshire*) was er zich niet van bewust dat hij een nieuw type Oxfordstudent vertegenwoordigde. Ik was het oude type, triviaal, barok, wierookminnend: aan een diner zitten met grote bewondering voor de grondbezittende klasse en hun huizen en parken, die ze tot hun geluk mochten bewonen.

Betjeman bij de gedenksteen van W.H. Auden in de 'Poets Corner' in Westminster Abbey.

Wystan was zich al bewust van de achterbuurttoestanden in Birmingham, de mijndorpen en de havens. Maar hij combineerde dit met een sterke interesse voor geologie, natuurgeschiedenis en topografie van de Britse eilanden. Hij hield van spoorwegen en kanalen en wist wel wat van de Bradshaw-tijd-schema's (het oude Engelse spoorboekje, vert.). Hij ging graag naar oude en nieuwe kerken. Hij was dol op het eiland

Man, zijn spoorbanen, trams en treinen en was de eerste, die me aanspoorde om er naar toe te gaan.

W.H. Auden, New York 1967.

Auden gefotografeerd door Cecil Beaton in Amerika, 1954.

Het meest hield hij van poëzie, hardop voorgedragen na de thee. Bij poëzie genoot hij van het ingewikkelde interne rijm van de Ierse Hedge-poëzie (= natuur-poëzie) en van de alliteraties van de Angelsaksische dichtkunst. Bij vergelijking klonken de alliteraties van Swinburne vals. De twee vrienden die ik me herinner rond deze tijd in zijn kamers ontmoet te hebben, waren Gabriel Garritt (de latere politicus Bill-Carritt) en William McElwee, die later onderwijzer in Stowe werd. Ze moeten in muziek geïnteresseerd geweest zijn, een kant van Wystans leven, die ik nooit heb kunnen delen, behalve dan in de waardering van de ritme van het woord.

Wystan en ik genoten ervan onbekende dichters te ontdekken, het liefst dichters uit de vorige eeuw en uit de koning Edward-tijd, en om onze ontdekkingen aan elkaar voor te lezen. Op deze manier stuitten wij op het werk van dominmee dr. E.E. Bradford, DD (Doctor of Divinity), wiens onschuldige en roerende lyriek over de liefde van 'knapen', zoals jongens vaak werden genoemd door hopmannen in die dagen, ons vaak tot onbedaarlijk lachen bracht:

Eens kwam er een nieuwe knaap op school

breekbaar en verlegen en alleen
Bang voor de voetbalspitsenzool
O! De schamperijen waren wàt gemeen!

Plotseling verdween hij daar in smart
Later hoorden zij hem klaaglijk wenen
Met een pennemesje in zijn hart
Makkers droegen hem al stervend henen.

Dit was de Auden, zoals ik hem in Oxford kende en die ik later zou tegenkomen in de documentaire filmwereld en thuis - toen ik voor het eerst getrouwd was - in Uffington, Berkshire, waar hij snel wat rollen bijschreef voor een dorpstoneelstuk dat mijn vrouw regisseerde. We zijn nooit het contact verloren. De laatste twee keren dat wij elkaar ontmoetten was in de restauratie van de Grand Central Railway in het Marylebone station, voordat het was verpest door de verbouwing en, wat minder ongebruikelijk, bij een poëzievoordracht, georganiseerd door de BBC.

Jaap T. Harskamp
Over Buddingh' en Auden
Poezie en oorlogstijd

Cees Buddingh' debuteerde in 1941 met een bundel gedichten getiteld *Het geïrriteerde lied.* Tijdens de oorlog zouden er in totaal zeven werkjes illegaal en in beperkte oplage worden verspreid. Vijf daarvan heb ik in de British Library te pakken kunnen krijgen. Deze zijn dan de clandestiene geschriften van de dichter:

1. *Het geïrriteerde lied* (1941). Nietin bezit van de BL.
2. *De laarzen der Mohikanen of niet goed, geld terug* (1943). Gedrukt door de Semaphore Pers: het vermelde jaartal 1941 is gefingeerd. Van deze bundel van 24 korte gedichten werden 270 exemplaren gedrukt en 120 daarvan zijn door de auteur gesigneerd.
3. *Praeter gallum cantat* (1944). Gedrukt door de mooi bedachte figuur van W. Indenhaeck in Stadskanaal. De oplage van dit bundeltje bestond uit 125 exemplaren en verscheen in de zomer van 1944. De bundel bestaat uit 16 erotische kwatrijnen en is opgedragen aan Stien, die met Gij wordt aangesproken.
4. *Vier gorgelrijmen.* Niet in het bezit van de BL.
5. *Twintig sonnetten* (1945). Gedrukt in januari van dat jaar door de Xelhua Pers in een oplage van 275 exemplaren.
6. W.H. Auden. *Vier gedichten* (1945). In vertaling van Buddingh' werden deze gedichten gedrukt door de Semaphore Pers in het voorjaar van dat jaar. De oplage bedroeg 275 exemplaren.
7. In 1945 ook verscheen het verhaal *Het huis*, verlucht met houtsneden van Madeleine Gans. Gedrukt door de Sleutelpers in een oplage van 300 exemplaren.

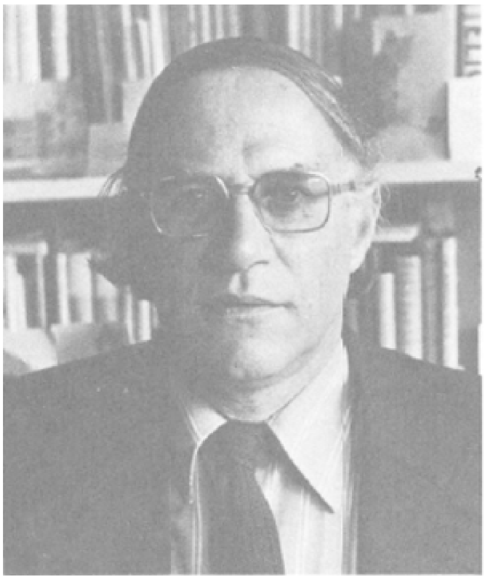
Genoemde bundels die Buddingh' gedurende de oorlogsjaren publiceerde, vormen allerminst een stilistische eenheid: men ziet in deze werkjes een auteur zoeken naar een stijl. De twintig sonnetten bijvoorbeeld hebben een onmiskenbare Franse achtergrond en daarnaast ook voelt men Slauerhoffs aanwezigheid; de liefdeskwatrijnen wijzen naar de invloed van de oosterse poëzie, en de gedichten van Auden stammen uit de Britse sfeer van de jaren dertig. Een stamppot van invloeden, met andere woorden.

Evenmin zou men de gedichten als ‘verzetspoëzie’ in strikte zin kunnen kwalificeren. Er wordt geen vuist gebald tegen de vijand, niet opgeroepen tot verzet of opstandigheid, geen stoer volk bezongen dat man voor man de vrijheid als een vrouw zou beminnen. De gedichten van Buddingh' verraden veeleer een zucht om aan de ellende van de tijdsomstandigheden te ontsnappen, een poging tot innerlijke emigratie. De kunst bood een eiland waar troost gevonden kon worden, een domein zonder Duitsers, zonder onderdrukking of haat of honger.

Het is veelzeggend dat Buddingh' uit de gedichten van Auden twee verzen heeft gekozen waarin het *eilandmotief* sterk naar voren komt, in het eerste gedicht ‘Horend van oogsten...’, en in het vierde: ‘Reis naar IJsland’.

In de modernere kunst en literatuur overigens is het eiland een veelgebruikt beeld van een bestaan buiten de westerse en gehate industrieel-technische maatschappij die aan de kunsten zo'n marginale plaats had toegekend. Gauguin zocht dat bestaan in letterlijke zin; Valéry beschouwde zich een intellectuele Robinson Crusoe die het isolement van denken verkoos en slechts gebruikte wat als wrakhout was

aangespoeld uit de buitenwereld; het thema van het eiland treft men aan in de poëzie van Tristan Corbière, zoals het ook - de dichter als ontdekker en piraat - bij Slauerhoff regelmatig voorkomt.



Cees Buddingh'.

Buddingh' zelf, in één van de twintig sonnetten getiteld 'Slauerhoff' (p. 21), opent met de strofe:

> Door ziekte ondermijnd en aangevreten
> door stage onrust en 't verlangen naar
> een eiland onbekend en maagdelik, waar
> hij zich van leed en lust bevrijd zou weten,
> (enz).

Voor Buddingh' - en met hem voor vele anderen - vormde de poëzie in de oorlogsjaren dit eiland waar hij zich, al was het maar tijdelijk, kon bevrijden van de misère van bezetting en onderdrukking en de holle frasen van een verwerpelijk regime.

De gedichten van Auden die door Buddingh' werden vertaald, vindt men afgedrukt in (o.a.) de *Collected Shorter Poems 1930-1944* (London, Faber and Faber, 1950). En in de volgorde zoals die door Buddingh' is gekozen, zijn het deze:

1. 'Paysage moralisé' (pp.63/4), vertaald als 'Horend van oogsten...'.
2. 'The Malverns' (pp.69/72), vertaald als 'Hier sta ik...'.
3. Zonder titel: no. 20 van de 'Songs and Other Musical Pieces' - in vertaling draagt dit gedicht de titel 'De zes kreupele bedelaars'.
4. 'Journey to Iceland' (pp.23/5), vertaald als 'Reis naar IJsland'.

In deze beschouwing zal ik mij uitsluitend op het eerste en meest opmerkelijke gedicht concentreren.

Een tweetal opmerkingen vooraf: met het werk van Auden ben ik niet sterk vertrouwd en bovendien - de gedichten die ik heb gelezen zijn nooit werkelijk diep tot mij doorgedrongen. Geboeid echter door de analyse van dit gedicht, besloot ik geen moeite te doen deze fragmentarische kennis te verdiepen en mij te beperken tot dit gedicht *alleen:* geen poging dus dit gedicht binnen het oeuvre van Auden te plaatsen, geen vraag naar de algemene thema's die de dichter heeft uitgediept, geen verwijzigingen naar zijn esthetische of maatschappelijke denkbeelden, enz.

De interpretatie staat centraal en aan die ontleding zou ik twee vragen willen voegen: is Buddingh' erin geslaagd dit lange gedicht op bevredigende wijze in het Nederlands over te brengen? Wat kan Buddingh' hebben bewogen - misschien bewust, misschien onbewust - juist dit gedicht uit het werk van Auden te kiezen en welke betekenis kan dit gedicht in het moeilijke jaar 1945 voor hem hebben gehad?

Paysage moralise

Hearing of harvests rotting in the valleys
Seeing at end of street the barren mountains,
Round corners coming suddenly on water,
Knowing them shipwrecked who were launched for islands,
We honour founders of these starving cities
Whose honour is the image of our sorrow,

Which cannot see its likeness in their sorrow
That brought them desperate to the brink of valleys;
Dreaming of evening walks through learned cities
They reined their violent horses on the mountains,
Those fields like ships to castaways on islands,
Visions of green to them who craved for water.

They built by rivers and at night the water
Running past windows comforted their sorrow;
Each in his little bed conceived of islands
Where every day was dancing in the valleys
And all the green trees blossomed on the mountains
Where love was innocent, being far from cities.

But dawn came back and they were still in cities;
No marvellous creature rose up from the water;
There was still gold and silver in the mountains
But hunger was a more immediate sorrow,
Although to moping villagers in valleys
Some waving pilgrims were describing islands...

‘The gods’, they promised, ‘visit us from islands,
Are stalking, head-up, lovely, through our cities;
Now is the time to leave your wretched valleys
And sail with them across the lime-green water,
Sitting at their white sides, forget your sorrow,
The shadow cast across your lives by mountains.’

So many, doubtful, perished in the mountains,
Climbing up crags to get a view of islands,
So many, fearful, took with them their sorrow
Which stayed with them when they reached unhappy cities,
So many, careless, dived and drowned in water,
So many, wretched, would not leave their valleys.

It is our sorrow. Shall it melt? Ah, water
Would gush, flush, green these mountains and these valleys,
And we rebuild our cities, not dream of islands.

Horend van oogsten...

Horend van oogsten rottend in de dalen,
De straten afgesloten ziend door bergen,
Om hoeken plotsling stuitende op water,
De dood gehoord van wie vertrok voor 'n eiland,
Eren wij stichters van half-dode steden,
Wier eer de beeltnis is van ons verdriet.

Die geen gelijknis kan zien in 't verdriet
Dat hen wanhopig voerde naar de dalen;
Dromend van avonden in wijze steden,
Reden z' op felle paarden door de bergen,
Velden als 'n schip voor 'n schipbreukling op 'n eiland
Visioen van gras voor wie versmacht naar water.

Bij stromen bouwend troostte 's nachts het water
Dat langs hun ramen klotste hun verdriet;
Elk in zijn bed droomde een eiland
Waar iedre dag gedanst werd in de dalen,
En altijd bomen bloeiden op de bergen,
Waar liefd' onschuldig was, want ver van steden.

Maar d'ochtend kwam, zij waren nog in steden;
Geen wonderschepsel rees op uit het water,
Er was nog goud en zilver in de bergen,
En honger was een meer direct verdriet;
Hoewel er pelgrims waren in de dalen
Die 't volk vertelden van een wuivend eiland:

'De goden komen naar ons van een eiland,
Zij schrijden trots en lieflik door de steden;
Verlaat nu de ellende van uw dalen
En zeil met hen over het lijm-groen water;
Zit aan hun witte zij, vergeet 't verdriet:
Over uw leven 't schaduwbeeld van bergen.'

Zo velen, huivrig, stierven in de bergen
Op rotsen klimmend voor een blik op 't eiland;
Zo velen, namen angstig mee 't verdriet
Dat bij hen bleef, eenmaal in droeve steden;
Zo velen, zorgloos, kwamen om in water,
Zo velen bleven treuren in hun dalen.

Het is 't verdriet, zal het ooit smelten? Water
Zal klotsen, gutsen, groen deez' bergen en deez' dalen,
En wij herbouwen steden, niet de droom van 't eiland.

Een leesverslag dan van een gedicht dat ik in eerste instantie als moeilijk toegankelijk heb ervaren. De eerste lezing van het gedicht verliep bijna mechanisch, zonder begrip van inhoud of titel, meegevoerd op de stroom van woorden, verdoofd door de muzikaliteit van het ritme. Over zes maal zes regels vlogen mijn ogen.

En dan - plotseling - volgt daar die eerste korte zin binnen de beginregel van de slotstrofe: 'This is our sorrow.' p slag is het leestempo gebroken en tot stilstand gebracht. Welk verdriet? Welke zorg? Men voelt de wending, meer dan een wending: een stopgebod. Een hindernis die is opgeworpen, waarbij men een witte vinger voor ogen krijgt: 'ga terug naar regel één en begin opnieuw'. De slotstrofe zal geen enkel gegeven tot begrip verschaffen, indien de eerste strofen niet zijn verwerkt. De enige bagage die je op de cirkelvormige terugweg bij je draagt, is het woord *sorrow* dat - misschien - wel eens een sleutelwoord zou kunnen zijn.

Dit, het slotwoord ook van de eerste strofe, wordt herhaald aan het einde van de eerste regel van de tweede strofe. Een structuurprincipe dringt zich op: er is in dit gedicht geen sprake van een rijmschema, maar aan de zes slotwoorden van de eerste strofe, is in iedere volgende een specifieke ordening gegeven (we blijven ons concentreren op de eerste zes strofen, omdat alleen die ons de betekenis van het slot kunnen verklaren).

De vormaspecten van het gedicht moeten echter voorlopig maar blijven wachten, het gaat er in de eerste plaats om een opening te vinden die tot een inhoudelijke interpretatie zal kunnen leiden.

De eerste twee strofen zijn onderling door interpunctie verbonden, en zij schijnen het traditionele (en in de poëzie steeds weer herhaalde) contrast tussen stad en land op te roepen. Maar de tegenstelling blijkt *opgeheven* door het woord verdriet: in essentie is de droefenis in stad en op land van een overeenkomstige aard. De ware tegenstelling is die van droom/visioen (geleerde steden, groene velden - positieve aanduidingen) en werkelijkheid (rottende oogsten, kale bergen, hongerende steden - negatieve kwalificaties).

Wat voorts in beide strofen opvalt, is de onbestemdheid van duiding. De eerste drie regels van het gedicht - het zicht op bergen, de rivier (het water althans) die om de hoek van de straat zichtbaar wordt - deden mij onmiddellijk aan Belfast denken. Maar een ieder zal zich een beeld van een eigen stad vormen, het gedicht blijft in dat opzicht volkomen open. Er is sprake van bergen en dalen en straten en eilanden, maar het *waar* blijft onuitgesproken. Er worden meldingen van tijd gemaakt - de oogsttijd, de late avond - maar het *wanneer* blijft onbepaald.

De eerste regel overigens: ‘Horend van rottende oogsten...’, bevat een stilistische handgreep die in de poëzie van het modernisme dikwijls is aangewend. Een rottende oogst zou men associëren met zien dan wel ruiken, maar niet horen.

Baudelaire had in zijn gedicht ‘Correspondances’ het voorbeeld gegeven tot een dichterlijke uitbuiting van de verwisselbaarheid van gewaarwordingen. Rimbaud zou het procédé tot het uiterste doordrijven en bij hem werd het vermengen van sensaties tot een creatief principe, een doel op zichzelf.

Er doet zich binnen de eerste twee strofen nog een tegenstelling voor, die van r.4 in de eerste, en r.5 in de tweede strofe - en opnieuw blijkt het contrast zich op te heffen. Zij die de koers hadden gezet naar eilanden, hebben schipbreuk geleden; de schipbreukelingen die op eilanden zijn aangespoeld, hebben visioenen van de groene velden van het vasteland. De droom - in stad, op land of eiland - lijkt die welke wegvliedt van het aan tijd en plaats gebondene.

Maar eilanden doemen weer op in de visioenen van stedelingen (derde strofe). Zij die hun steden bij rivieren bouwden, dromen van eilanden waar in valleien wordt gedanst, waar bomen op bergen eeuwig bloeien, en waar de liefde onschuldig is, ver van de corruptie van steden. Visioenen van een paradijselijk oord dat aan de beschaving vooraf zou zijn gegaan, van een eros die - in Freudiaanse zin - niet door de belemmerende krachten van cultuur is onderdrukt.

Maar de tegenstelling van visioen en werkelijkheid uit zich weer in de vierde strofe. Het daglicht (opnieuw een specifieke tijdsaanduiding) brengt hen terug in het duister van de werkelijkheid, het wonderlijk visioen vervaagt: de realiteit is die van honger als voornaamste en meest directe zorg.

Als er sprake is van een locale en temporele onbestemdheid, zo ook kan men wijzen op het aspect van depersonificatie (een term die men zal aantreffen in de poëtica's van Eliot of Nijhoff). Sprak Auden in de eerste strofe over *wij* in algemene zin, in de overige strofen treft men verwijzingen aan naar *zij* en *hen* (naast ongekwalificeerde aanduidingen als dorpelingen en pelgrims). Die algemeenheid van duiding wordt nog verhoogd door het onafgebroken meervoudig gebruik van zelfstandige naamwoorden.

Gelovigen, d.w.z. pelgrims, herinneren in de vijfde strofe aan eilanden en goden en roepen op de goden te volgen. Maar angst en twijfel weerhouden de mens, of overmoed drijft hem - tot zijn eigen ondergang - ertoe zelf de goddelijke eilanden te zoeken.

Wat is nu het totaalbeeld van die eerste zes strofen? Er worden enkele schijnbare tegenstellingen opgeheven, maar het contrast van droom en werkelijkheid vormt de grond van dat sleutelwoord *sorrow.* Verdriet is hier een aanvaardbare vertaling, indien dit woord ‘het verlangen’ omvat in de zin die daaraan is gegeven in de poëzie van Bloem bijvoorbeeld. Het verlangen van de mens buiten zichzelf te treden, te ontsnappen aan de gebondenheid aan plaats en tijd. En daarmee zou men - wellicht - in zeer algemene termen een inhoudelijke lezing van het gedicht kunnen samenvatten, alvorens tot de laatste strofe over te gaan.

Er bestaat echter nog een tegenstelling in dit gedicht, en een zeer belangrijke: die tussen een onbestemde en algemene inhoud (niet te verwarren met vaagheid) en een uiterst strikt geconstrueerde vorm. En de analyse van de vorm zal een aantal aspecten toevoegen aan de inhoudelijke interpretatie die voor het begrip van dit gedicht onontbeerlijk is.

Eerste observatie: *alle* zes en dertig regels van de eerste zes strofen bestaan uit elf lettergrepen. Door de assonanties en alliteraties en woordherhalingen krijgt dit gedicht - vooral indien hardop gelezen - een welhaast bezwerende en magische toon. De lengte van de regels draagt daartoe bij: elf lettergrepen per dichtregel is vrij hoog en vereist een aangepaste ademtechniek.

Tweede observatie: de volgorde van woordherhaling in dit gedicht blijkt niet willekeurig, integendeel. Benoemen we de slotwoorden van regels in de eerste

strofe met de letters van A tot en met F, dan kan een volgend diagram worden opgesteld:

regels:	1	2	3	4	5	6	Strofe
	A	B	C	D	E	F	1
	F	A	E	B	D	C	2
	C	F	D	A	B	E	3
	E	C	B	F	A	D	4
	D	E	A	C	F	B	5
	B	D	F	E	C	A	6

Brengen we nu alle slotwoorden van de eerste regels van de zes strofen in een cirkel aan, dan ziet men dit beeld:

A B D E C F

Wat blijkt, is dat a//e slotwoorden van individuele regels in de zes strofen eenzelfde kloksgewijze cirkelbeweging maken. Een voorbeeld: neem alle vierde regels van de strofen en men draait de ronde van D-B-A-F-C-E.

(Ik ontdekte pas later dat deze dichtvorm in de handboeken bekend staat als het *sestina.* De vorm grijpt terug naar de poëtische praktijk van de Provençaalse troubadours, Petrarca wijdde zijn krachten aan de beoefening van het sestina, en Swinburne paste de vorm in Engeland toe. De dichter J. Davidson wijdde in 1910 een essay aan de geschiedenis van de vorm en - wellicht mede onder zijn invloed - men treft voorbeelden van het sestina aan in het werk van T.S. Eliot en Ezra Pound. In de Nederlandse poëzie ben ik mij niet van voorbeelden bewust. Voor de studenten Neerlandistiek die zijn grootgebracht volgens de regels van Lodewick - de dr. Spock van de literatuur -, wordt het sestina in de *Literaire kunst* niet genoemd. Het wordt gelukkig wel beschreven in *Handboek voor Plezierdichters* van Drs. P. (uitg. BZZTôH, Den Haag, 1983).

In dit gedicht maakte Auden dus gebruik van een overgeleverde vorm. De essentiële vragen blijven deze: is dit een gedicht waarin het technisch-gekunstelde vakmanschap van de rederijker tot uitdrukking komt? Of - anderzijds - draagt de cirkelvormige structuur van de regels binnen het gedicht bij tot een verdieping van de inhoudelijke interpretatie? Naar mijn idee is dat laatste in zeer sterke mate het geval. Indien men de kwaliteit van een gedicht zou beoordelen naar de vraag in hoeverre vorm (ai dan niet traditioneel) en inhoud daarvan corresponderen, dan is Auden er in dit gedicht in geslaagd die eenheid tot stand te brengen.

Brengen we het vormaspect van de cirkel en het inhoudelijk aspect van de opheffing van tegenstellingen in onderlinge samenhang, dan worden we opnieuw naar de wereld van het magische geleid, naar die van de alchemie om preciezer te zijn. De alchemist maakte gebruik van het symbool van de *quadratura circuli*, het vierkant binnen de cirkel (en daarbinnen weer treft men een afbeelding aan van de man naast de vrouw), waarmee het tegengestelde is opgeheven. Het lijkt mij dat Auden in dit gedicht door het samenspel van vorm en inhoud dit principe poëtisch heeft weten te verwerkelijken. In een breder cultuurhistorisch verband ziet men de alchemie in de modernere poëzie doorgedrongen: men denke aan Rimbaud's ‘Alchimie du verbe’, of aan Nijhoff's gedicht ‘De alchemist’.

Volgens de iconografische traditie symboliseert de cirkel de Eeuwigheid. In het meest befaamde handboek, de *Iconologia* (1593) van Cesare Ripa - ik heb dat werk

geraadpleegd in de Nederlandse vertaling van D. Pietersz. Pers van 1644 -, treft men onder ‘Eternita’ deze passage aan:

> De Cirkel is een teycken van de Eeuwigheyd, om datse
> noch begin noch eynde heeft, en om datse het
> allervolmaeckste is van alle dingen.[1.]

Brengt men het symbool van de cirkel op het gedicht van toepassing, dan zou de vorm daarvan een indicatie geven dat de dichter een ‘eeuwige’ waarheid heeft willen uitspreken. Welke is deze?

Het verdriet in de slotstrofe wijst naar het lot van de mens, zijn wanhopig speuren naar datgene wat buiten plaats en tijd ligt. Een wanhoop die in twee regels van Bloem zijn vastgelegd (het gedicht is ‘November’): ‘Verloren zijn de prille wegen/Om te ontkomen aan de tijd...’.

Audens gedicht betreft de menselijke staat, de ‘condition de l'homme’ zoals die door Pascal in de *Pensées* werd geduid: ‘inconstance, ennui, inquiétude’.[2.] Het gedicht roept het menselijk besef op dat leven angst is, en verlangen en lijden - de gespletenheid ook van de mens die voortdurend moet kiezen, maar naar *het andere* blijft verlangen. En altijd weet hij de droom door de werkelijkheid verpletterd.

De nadrukkelijk geaccentueerde slotregel en de tegenstelling die daarin besloten ligt, roept nog een vraag op: verwijst

Auden hier in meer specifieke zin naar het lot van de westerse mens? Wij herbouwen steden, niet de droom van eilanden: ligt hierin de scheiding besloten tussen het actieve en contemplatieve die onze cultuur eigen is, het verbroken verband van doen en denken, van droom en daad?

Een gedicht dus over de menselijke staat, het lot van de mens - en hiermee zou dan ook de titel van ‘Paysage moralisé’ zijn verklaard. Het gedicht kan dan worden geplaatst in een *dichterlijke* traditie waartoe ook bijvoorbeeld het werk van Bloem behoort.

Daarmee echter is m.i. de interpretatie van dit opmerkelijke gedicht nog niet uitgeput: er blijkt een mogelijkheid te bestaan om op zinvolle wijze een *historisch* aspect te integreren. Zowel vorm als inhoud leveren daartoe opnieuw een opening.

Wij *her*-bouwen steden, klinkt het in de slotregel. Er moet dus impliciet sprake zijn van ondergang en vernietiging. Bouw, verval en herbouw - een cyclische opvatting van het historisch gebeuren lijkt hierin besloten te liggen. Opnieuw de cirkel.

Laten we nogmaals de vormgeving van het gedicht in beschouwing nemen. Het sestina van Auden is opgebouwd uit zes strofen van zes regels, gevolgd door een slotstrofe van drie regels. Iedere strofe bestaat uit zes maal elf lettergrepen, of zesenzestig lettergrepen. De laatste regel van het gedicht telt twaalf - twee maal zes - lettergrepen. Het getal *zes* heeft een dominerende functie.

De getallensymboliek of gematrie verwijst ons naar de Bijbel. In de *Openbaringen* 13:10 is er sprake van een zevenkoppig beest, een angstwekkend monster. De koppen zouden de Romeinse keizers symboliseren, het beest het Rijk zelf. Maar in de *Openbaringen* 13:18 is er nog sprake van een ander beest, afzichtelijk, wreed en machtig: ‘die verstand heeft, berekene het getal van het beest. Het is namelijk een mensengetal; en zijn getal is 666’.

Het draait hier om een naamcijfer. Bij de Hebreeën en oude Grieken (en ten dele ook bij de Romeinen) waren cijfers tevens letters. De berekening van het getal 666, zou de naam Nero verraden.[3.]

Nero, de naam klinkt als een klok die de ondergang van een trots Rijk inluidt, de vernietiging van Rome ook. En daarmee betreden we het ‘morele landschap’ van waaruit de critici van de moderne en stedelijke beschaving hun bezwaren hebben opgetekend. Was niet het hele decadentie-idee van de late negentiende eeuw nauw verbonden met de ondergang van het Romeinse Rijk? Trokken de pessimisten niet voortdurend een parallel met de val van dat machtige rijk? Voor de moralisten was vooral Londen het Rome van de moderne beschaving. Lees Dostojevski bijvoorbeeld in de ‘Winterse opmerkingen over zomerse indrukken’. Of neem onze eigen Beets, die in 1847 een uitstapje naar Londen had gemaakt. Toen hij de gigantische activiteit in de stad waarnam en het koortsachtige tempo bespeurde waarmee de uitbreidingen plaatsvonden, vroeg hij vertwijfeld: bouwt men hier niet aan de val van Londen? ‘Babel, Palmyre, Ninive, Carthago, Rome, waar zyn zy, waar hunne heerlijkheid? Zal ook niet eenmaal van het groote Londen gevraagd worden, waar is het?’[4.]

Niets is blijvend, we bouwen en herbouwen, alles vergaat, ontstaat weer, en niets verandert - daarin ligt de essentie besloten van een cyclische opvatting van het historisch gebeuren, het lot van de mensheid.

Maar in de oorlogsjaren kon een dergelijk inzicht de lezer van het gedicht - en dus Buddingh' als vertaler - een besef van vergankelijkheid hebben gegeven die het ondraaglijke draaglijk maakte. Juist in een tijd van onderdrukking bood de historische cirkel de ‘geketende’ een uitzicht op betere tijden, op de val van Berlijn. De paradox is deze: onder ‘normale’ omstandigheden is een cyclische opvatting van de loop van de geschiedenis nauw gebonden aan een pessimistische kijk op

het bestaan, maar in een tijd van bezetting kon eenzelfde historische interpretatie de belofte van andere tijden in zich dragen. Zelfs hier schijnen we niet aan een circulaire beweging te kunnen ontsnappen.

Is het Buddingh' gelukt het gedicht van Auden op een bevredigende wijze in het Nederlands over te brengen? Naar mijn mening is de vertaler daar niet in geslaagd.

Een vertaling is een interpretatie van het origineel. Een absolute identiteit van origineel en vertaling kan nooit bestaan, de ideale dubbelganger komt niet voor. Voorde lezer echter moet aan de voorwaarde worden voldaan dat beide versies tot een overeenkomstige interpretatie zullen leiden. En aan dat criterium getoetst, schiet de vertaling van Auden's ‘Paysage moralisé’ tekort.

In de eerst plaats: waarom heeft Buddingh' de Franse titel die de inhoud van het gedicht zo voortreffelijk dekt niet overgenomen? Ik zou geen enkel argument kunnen aanvoeren om deze omissie die stellig afbreuk doet aan de interpretatie van het gedicht te rechtvaardigen.

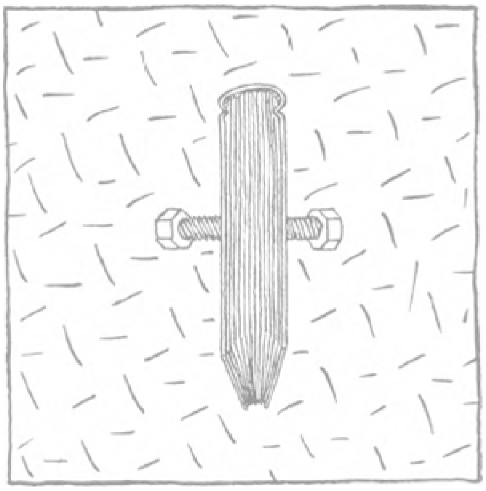
Zien we af van het dikwijls verkrampte taalgebruik in de vertaling, dan zou ik daarnaast willen wijzen op het feit dat de vertaler de onderlinge en contrasterende samenhang van de eerste twee strofen heeft verbroken door de eerste strofe met een punt te eindigen. De tegenstelling komt daardoor veel minder sterk tot uitdrukking en dat gaat ten koste van de inhoudelijke interpretatie.

Ik wees al op Audens voortdurend gebruik van het meervoud in dit gedicht waardoor het aspect van universaliteit van ‘eeuwigheidswaarde’, wordt benadrukt. Bij nauwkeurige lezing van de vertaling blijkt deze algemeenheid in vele gevallen verloren gegaan doordat Buddingh' het versmallende enkelvoud heeft aangewend, waarbij het zelfstandig naamwoord nog wordt voorafgegaan door een lidwoord.

De laatste strofe heeft in het Nederlands de sterke kracht van een wending verloren. Auden spreekt bovendien niet van '*t*, maar van *ons* verdriet - en daarin ligt een inhoudelijk verschil. Evenmin krijgt de slotregel die speciale nadruk doordat die bij Auden als *enige* regel uit twaalf lettergrepen bestaat. In het hele gedicht heeft Buddingh' het strakke schema van elf lettergrepen niet kunnen aanhouden en het zijne varieert voortdurend tussen tien en elf. (traditioneel overigens bestaat het sestina uit òf tien òf elf lettergrepen, terwijl de versvoet die van de jambe is).

Ik heb aan de vormgeving van Audens gedicht (tè?) grote waarde gehecht voor de interpretatie. Dat vormaspect is in de vertaling van Buddingh' aangetast en gedeeltelijk verloren gegaan: de mogelijkheid om van de Nederlandse versie een diepgaande interpretatie te leveren, is daardoor aanzienlijk versmald.

Londen, februari 1983.



Eindnoten:

1. Voor zover ik heb kunnen nagaan is van dit gedicht *nooit* eerder een analyse gemaakt. C. Ripa. *Iconologia of Uijtbeeldinghe des Verstants.* Uyt het Italiaens vertaelt door D. Pietersz. Pers. Amstelredam 1644, p. 129.
2. Pascal. *Oeuvres complètes.* Ed. Pléiade 1954, p. 1137.
3. *De openbaring.* Voor den beschaafden lezer verstaanbaar gemaakt door L.S.P. Meyboom. Amsterdam 1863, pp. 149-157.
4. N. Beets. *Herinneringen en indrukken van een kleinen uitstap naar Londen, in mei 1847.* Amsterdam 1849, p.20.

Tj.A. Westendorp
Drie dichters in Oorlog en Crisis: Sassoon, Owen en de vroege Auden

De spanning tussen traditionalisme en modernisme die de Angelsaksische literatuur van de twintigste eeuw kenmerkt is in de poëzie en in de literaire visie van W.H. Auden opvallend aanwezig. In dit essay wil ik deze spanning belichten en ik zal daarbij Siegfried Sassoon en Wilfred Owen betrekken die ieder op hun eigen manier aan Auden verwant zijn. Sassoon is Audens onmiddellijke voorganger in een lange satirische traditie. Owen zelf stond onder invloed van zijn iets oudere tijdgenoot Sassoon maar in tegenstelling tot Sassoon ontwikkelde Owen zich als voorloper van het modernisme. Toen zijn werk uitkwam in 1931, de eerste verzamelde editie, werd hij een voorbeeld voor de generatie van Auden die zich sterk identificeerde met zijn persoon en zijn situatie als dichter, speciaal toen de Spaanse burgeroorlog in 1936 om haar actieve solidariteit vroeg.

I

Audens modernisme wordt vaak te gemakkelijk beschouwd als een vast gegeven sinds hij in de jaren dertig een reputatie opbouwde van een bij uitstek geëngageerd dichter met linkse sympathieën. Auden heeft zich echter nooit laten meeslepen door politieke stromingen en eigenlijk is zijn politieke visie, zoals niet ongebruikelijk bij een erudiet literator van zijn kaliber, verre van duidelijk geweest. Radicale en progressieve ideeën staan bij hem tegenover traditionele en conservatieve opvattingen. Ook zijn literaire visie zoals die tot uiting komt in zijn kritiek en vooral in zijn gedichten wordt gekenmerkt door spanning tussen modernistische en traditionalistische tendensen. (In het gedicht 'Plains' wil de spreker 'a cave with two exits': is dit een verwijzing?)

Voor zover Auden modernist kan worden genoemd is het niet zozeer een afgetekende politieke visie die dit bepaalt maar veeleer het feit dat hij zich zijn leven lang heeft beziggehouden met een eigen, directe interpretatie van historische gebeurtenissen en incidenten van de dag. De jaren dertig en veertig waren bijzonder rijk aan evenementen waarvan de politieke draagwijdte en historische betekenis voor Auden niet onmiddellijk helder waren. W.B. Yeats en T.S. Eliot, beiden sterk traditionalistisch georiënteerd, konden deze wel in hun wereldbeeld inpassen. Yeats was een symbolist die het verloop van de contemporaine geschiedenis in het perspectief plaatste van een universele orde waarin een cyclus van twintig eeuwen christendom, met zijn naastenliefde en zachtzinnigheid, wordt afgelost door een nieuwe cyclus van heidens geweld en van heroïsche energie. T.S. Eliot gaf aan de culturele crisis eerst een mythische interpretatie, in zijn *The Waste Land* (1922). Later, na zijn bekering tot het anglo-katholicisme zag hij in de crisis van het Westen een zich afkeren van christelijke waarden, door christenen evenzeer als door niet-christenen. Auden geloofde niet in de *animus mundi* van Yeats en ook Eliots visie op de religieuze traditie was niet de zijne.

II

Auden is sterk verbonden met de Angelsaksische literaire traditie die hij voortreffelijk beheerste. Op de eerste plaats gebruikte hij het werk van voorgangers op een directe manier waarbij de grens vaak moeilijk is te trekken tussen parodie, pastiche, speelse imitatie, of een serieus voortborduren op traditionele elementen. Zo horen we Wordsworth in 'One Evening':

> As I walked out one evening,
> Walking down Bristol Street,
> The crowds upon the pavement
> Were fields of harvest wheat.

De Tennyson van 'The Hesperides' klinkt door in

> Sing, Ariel, sing
> Sweetly, dangerously,
> Out of the sour
> And shiftless water,
> Lucidly out of
> The dozing tree...

In 'The Watchers' imiteert hij Arnolds 'Dover Beach': 'Now from my window sill I watch the night'. In dit gedicht heerst dezelfde dreiging als in Arnolds sombere visie. Andere regels uit 'Dover Beach' keren terug in 'Seascape': 'And the shingle scrambles after the suck-/ing surf...' waarbij hij Arnold verbetert door in het afbreken van het woord 'sucking' de beweging van de branding door te laten klinken.

Verdere echo's zijn te beluisteren in 'Nights come bringing the snow' (T.S. Eliot), 'Words are for those with promises to keep' (Robert Frost), 'Time will say nothing but I told you so' (Dylan Thomas), en 'Lady meeting at the crossroads/would you meet your love' (John Crowe Ransom). Deze verbale echo's worden steeds verbonden met een behandeling van ideeën die ook in de oorspronkelijke tekst voorkomen.

Maar het is toch vooral Yeats die het voorbeeld was voor Auden. Zo is 'In Memory of W.B. Yeats' zelf een gedicht waarin de invloed aanwijsbaar is: de variabele stanza's, de ongelijke lengte van de regels en een uitgewerkt beeld zoals het volgende:

> The provinces of the body revolted,
> The squares of his mind were empty,
> Silence invaded the suburbs...
>
> Now is it scattered among a hundred cities...

Het energieke ritme van 'Lullaby' ('Lay your sleeping head, my love') zou men ook bij Yeats kunnen aantreffen. Ten slotte is er een openingsregel in 'One Circumlocution' ('Sometimes we see astonishingly clearly') die 'A Cold Heaven' in herinnering brengt; ook hier weer bevestigt een precieze vergelijking van het thema van deze gedichten het opzettelijke van de echo.

Voor een discussie van een tweede traditionele element in Auden is het zinvol hem te vergelijken met Siegfried Sassoon, met wie Auden een diep gevoel van morele verontwaardiging deelt dat zich bij hen uit in satirische gedichten. Siegfried Sassoon is als dichter nooit populair geworden en dat zou ik willen toeschrijven aan de behoudende vorm van zijn poëzie en ook, in mindere mate, aan het gebrek aan drama dat zijn leven kenmerkt. Hij begon als dichter van pastorale thema's in *The Old Huntsman* ('What a grand thing 'twould be if I could go/Back to the kennels now and take my hounds/For summer exercise.') en kreeg een vroege reputatie als oorlogsdichter. In tegenstelling tot Rupert Brooke en Wilfred Owen overleefde hij de strijd en omdat hij zijn leven lang is blijven ageren tegen de manier waarop deze

en latere oorlogen tegemoet werden getreden in Engeland, is er altijd een sfeer van anti-patriottisme rond hem blijven hangen. Toch is hij, anders dan Auden, Engelsman gebleven in hart en nieren en een groot bewonderaar van de pastorale traditie zoals hij die aantrof bij Keats, Shelley, Tennyson en Hardy.

In 1914 accepteerde hij de oorlog als een sportieve uitdaging maar de ervaring aan het front leerde hem al snel de verschrikkelijke realiteit kennen. Wilfred Owen, bewonderaar en vriend, schreef hem dat zijn gedicht 'Counter-Attack' hem 'meer angst inboezemde dan de echte werkelijkheid, hoewel

er een jongen naast me lag, door het hoofd geschoten, die op mij leunde en zo een half uur lang mijn schouder doorweekte.'[1.] In zijn beroemde brief aan de Engelse regering schreef Sassoon: 'Ik geloof dat deze oorlog waarin ik eerst meevocht als in een oorlog van verdediging en bevrijding, nu een oorlog is geworden van agressie en verovering.'[2.] Als enige reactie kwam van het Ministerie van Oorlog het bericht dat hij als geestelijk gestoorde zou worden opgenomen in een psychiatrische inrichting, Craiglockhart bij Edinburgh, waar de 'shell-shocked' slachtoffers van de oorlog werden verpleegd en soms weer klaar werden gemaakt voor actieve dienst aan het front, zoals met Wilfred Owen het geval was. Wel werd Sassoon later een baan aangeboden bij de krant van Lord Beaver-brook. Op dit aanbod van de man die door hem werd beschouwd als een van de propagandisten van de oorlog, reageerde hij door te berichten dat zijn enige kwalificatie voor een dergelijke positie het feit was dat hij aan het hoofd gewond was geraakt in de oorlog. Owen was zeer onder de indruk van dit antwoord.

III

Siegfried Sassoons satirische publicaties waren gericht tegen het hoofdkwartier, de generale staf en de regering in Londen, die samen verantwoordelijk waren voor het voortzetten van de oorlog. Een goed voorbeeld is 'The General':

> 'Good morning; good morning!', the General said
> When we met him last week on our way to the line.
> Now the soldiers he smiled at are most of 'em dead,
> And we're cursing his staff for incompetent swine
> 'He's a cheery old card', grunted Harry to Jack
> As they slogged up to Arras with rifle and pack.
>
> But he did for them both by his plan of attack.

Ook het oorlogsdagboek van een overleden ambassadeur is een welkome aanleiding voor een aanval op het *corps diplomatique*:

> 'On Reading the War Diary of a Defunct Ambassador'
>
> So that's your diary - that's your private mind
> Translated into shirt-sleeved History. That
> Is what diplomacy has left behind
> For after-ages to peruse, and find
> What passed beneath your elegant silk hat.
>
> ...
>
> I can imagine you among 'the guns',
> Urbanely peppering partridge, grouse or pheasant -
> Guest of those infinitely privileged ones
> Whose lives are padded, petrified, and pleasant.
>
> ...
>
> But I, for one, am grateful, overjoyed,
> And unindignant that your punctual pen

Should have been so constructively employed
In manifesting to unprivileged men
The visionless officialized fatuity
That once kept Europe safe for Perpetuity.

De laatste regels onderstrepen door hun formele woordgebruik de leegheid en het gebrek aan visie van de ambassadeur. Misschien is Sassoon toch te veel gepreoccupeerd met zijn eigen fraaie formuleringen ('Urbanely peppering partridge, grouse or pheasant') en dit doet afbreuk aan de kracht van de satire, hoewel de antipathie tegen de soort duidelijk tot uiting komt.

Auden vertoont een opvallende affiniteit tot Sassoon in zijn kritiek op elementen in de moderne cultuur zoals het verwaarlozen van cultureel erfgoed, de macht van de bureaucratie met haar statistieken en computers, de incompetentie van de gezagsdragers, en de geldzucht van de zakenwereld. Audens visie is breder en zijn kritiek is zowel algemener als zuiverder geformuleerd. Als Sassoon een gedicht schrijft over het barbaarse afbreken van Devonshire House beperkt hij zich tot het verontwaardigd constateren van het incident: 'And not one nook survived to screen a mouse'[3.]. De laatste regels van een vergelijkbaar gedicht van Auden maken meer indruk[4.]:

A small grove massacred to the last ash
An oak with heart rot, give away the show,

A culture is no better than its woods.

Sassoon schreef kritisch over de trotse aantallen abonnees van een krant. Auden, in zijn bekende 'The Shield of Achilles', ziet massaliteit in een ruimere gevaarlijkere context:

A million eyes, a million boots in line

...

Out of the air a voice without a face
Proved by statistics that a cause was just...

Audens 'Embassy' vormt een pendant voor zowel 'The General' als 'On Reading the War Diary of a Defunct Ambassador':

Across wide lawns and cultured flowers drifted
The conversation of the highly trained.

Far off, no matter what good they intended,
The armies waited for a verbal error
With all the instruments for causing pain:

And on the issue of their charm depended
A land laid waste, with all its young men slain,
Its women weeping, and its towns in terror.

Waar Sassoon eindigde met een bitter constateren van de harteloze incompetentie van de generaal in de simpele taal van de soldaten en in 'On Reading' met een sarcastisch commentaar op de leegheid en de holle taal van de diplomatieke dienst, creëert Auden een scherp en effectief contrast tussen de beschaafde en beschermde wereld van de ambassade en de schokkende tragedie in de laatste regels. Tussen die twee bestaat een onoverbrugbare kloof, die Auden ook met zijn taal dramatiseert.

Auden en Sassoon delen een visie op de moderne wereld in hun op diepe morele verontwaardiging steunende satire. In dit opzicht bleef Auden even Engels als Sassoon, die overigens een vergelijking met Auden niet kan doorstaan: hij speelt te veel met taal, en zijn irritatie is te onduidelijk geadstrueerd als hij niet over de oorlogsituatie schreef. Toch zou de indruk dat Sassoon het belang van poëzie onderschatte niet juist zijn. Integendeel, want hij hechtte vanaf het begin grote waarde aan de strijd van de dichter om zijn ervaringen op papier te krijgen. ‘Sweat it out in poetry’ was zijn advies aan de jonge Owen. Wellicht heeft dit advies Owen zelfs het leven gekost, zoals we zouden kunnen opmaken uit Owens brief uit de loopgraven waar hij naar terug was gegaan: ‘You said it would be a good thing for my poetry if I went back. That is my consolation for feeling a fool. This is what shells scream at me every time: “Haven't you got the wits to keep out of this?” ’[5.]

Owen was zijn oudere vriend veel dank verschuldigd: ‘You have fixed my life - however short. You did not light me. I was always a mad comet; But you have fixed me... (I will be) a dark star in the orbit where you will blaze.’[6.]

IV

Het was inderdaad juist, zoals Sassoon Owen had verteld, dat een directe confrontatie met de gruwelijke werkelijkheid aan het front voor de onervaren dichter van directe betekenis was; niet alleen zijn thematiek maar ook zijn techniek ontwikkelde zich verrassend snel. Toen de generatie-genoten van Auden het in 1931 uitgekomen verzamelde werk van Owen bestudeerden, waren er verschillende redenen waarom zij zich graag met hem identificeerden. In tijd van oorlog had Owen een zware persoonlijke en culturele crisis meegemaakt. (Zelf moesten zij vóór Spanje zo'n ‘test of manhood’ ontberen.) Owen was de dichter onder vuur: op de oorlog reageerde hij

met scherpe verontwaardiging die niet zozeer politiek of moralistisch maar zuiver persoonlijk was. Later werd zijn houding pacifistischer en schreef hij meer over zijn geloof in waarden als kameraadschap en solidariteit. Hij werd de pleitbezorger en woordvoerder van de gewone soldaat, met wie hij zich als hun officier verbonden voelde. (Auden schreef eens dat menselijke relaties in oorlogstijd ‘op hun mooist’ waren.)

Wilfred Owen.

In zijn latere gedichten doorbrak Wilfred Owen poëtische conventies omdat hij zich geroepen voelde de werkelijkheid zo precies mogelijk weer te geven zoals hij daar in de loopgraaf mee werd geconfronteerd. Hij introduceerde nieuwe, sterke beelden die gebaseerd waren op de dagelijkse realiteit van de oorlog. Onomatopeeën moesten de oorlog dichter bij huis brengen. (‘Vrach. “By crumbs, but that was near”.’) In zijn dialogen maakte hij meer en meer gebruik van de taal van de soldaten zelf. (‘Over the top to-morrer; boys, w're for it.’)

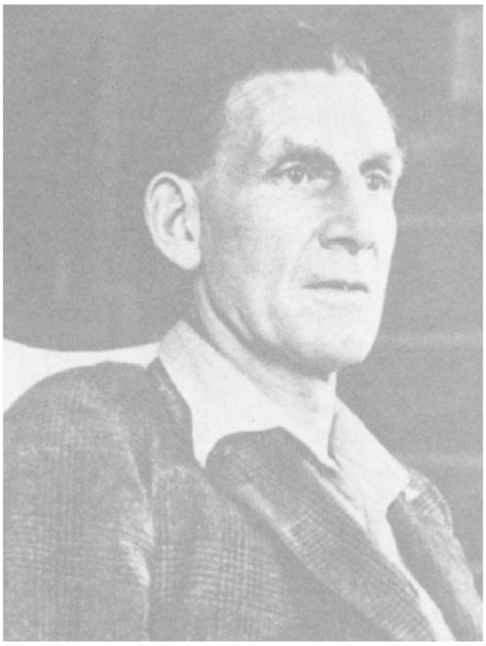
Het meest technische element dat Owen aan Auden doorgaf is assonantie, zowel binnen de regel als in de plaats van eindrijm. Auden waardeerde speciaal Owens gedicht ‘Strange Meeting’ waarvan de beginregels luiden:

> It seemed that out of battle I *escaped*
> Down some profound dull tunnel, long since *scooped*

Het effect dat met assonantie bereikt wordt moet per gedicht worden onderzocht maar in het algemeen leidt een opvallende aanwezigheid van assonantie-patronen enerzijds tot structurele symmetrie, mooie klankeffecten, een gevoel van continuïteit en muzikale melancholie. Anderzijds is er een effect onder de oppervlakte van iets obsederends en onrustigs, en van een onbestemd gevoel dat de gestelde vragen onoplosbaar zijn. De totale verdeling van assonantie in een gedicht waarbij de beweging van de klanken omlaag of omhoog kan gaan, levert een belangrijke bijdrage aan de stemming en uiteindelijke betekenis van het gedicht. Over de klankverwantschap van de poëzie van Owen en die van Auden zou nog veel te zeggen zijn.

De sleutel tot Owen is altijd geweest zijn uitspraak dat poëzie alleen mogelijk is als deze uitgaat van sympathie en medelijden voor de ander: ‘the poetry is in the pity’. Hij nam zo het risico van sentimentaliteit in zijn werk (waar Yeats hem inderdaad

van heeft beschuldigd) maar voor Auden was dit centraal stellen van de mens, juist in de crisis van de jaren dertig, waardevol en aantrekkelijk. Auden waardeerde dan ook Owens waarschuwende stem (zijn gedichten staan vol imperatieven). De dood van Owen, een week voor de wapenstilstand, verleende hier nog meer kracht aan.



Siegfried Sassoon.

De groep rond Auden maakte een crisis mee die vergelijkbaar was met die van Owen. Zij begon vol geloof in een oplossing van de politieke problemen door solidariteit, en wilde de geïnstitutionaliseerde machten bestrijden met hoop op een nieuwe wereld die zou zijn gebaseerd op een socialistische democratie en op kameraadschap. Toen de burgeroorlog uitbrak in Spanje was dit de gelegenheid om actief deze idealen in praktijk te brengen. Dat het vechten voor een goede zaak ook inhoudt het deelhebben aan en verantwoordelijk zijn voor de gruwelen van de oorlog - *The Spanish Earth* van Joris Ivens maakt dit op treffende wijze duidelijk - werd op dat moment nog door niemand beseft. Deze les van Owen moest opnieuw geleerd worden. Auden ging ook naar Spanje, bleef daar kort, en schreef het gedicht ‘Spain 1937’.

V

‘Spain’ is een moeilijk gedicht. Zelfs ervaren Auden-kenners houden hun analyses gewoonlijk kort. Op het eerste gezicht heeft het gedicht weinig te maken met de oorlogspoëzie zoals die werd geschreven door Sassoon en Owen, door de modernistische techniek die de lezer verhindert de ideologische opvattigen van de dichter op eenvoudige wijze uit het gedicht te halen. Zo staat het eerste deel (strofen 1-7) juxtapositie centraal. De vier-regelige strofen zijn regelmatig van opbouw: ‘Yesterday’ is het eerste woord dat gevolgd wordt door een opsomming van bepaald lidwoord en zelfstandig naamwoord, veelal abstract. Er zijn geen verbogen werkwoordsvormen. De substantieven duiden fasen aan in de geschiedenis van de menselijke cultuur: van de uitvinding van het wiel en het temmen van het paard chronologisch verder tot de zeevaarders, het bouwen van forten en kathedralen, en de ketterprocessen. De nadruk ligt op het voorbij zijn van de geschiedenis. Aan het eind van regel 16 volgt dan: ‘But to-day the struggle.’ De volgende strofe gaat

eerst weer terug naar het verleden maar als een slogan komt telkens weer: 'But to-day the struggle.'

In de strofen 7-14 zijn we in het heden: de dichter, de onderzoeker en de armen, allen vragen het leven om 'vision', om

zekerheid en om orde: ‘Show us Time the refreshing river.’ Eerst ontkent De Tijd dat hij ook maar enige macht heeft:

> ‘O no, I am not the mover;
> Not to-day; not to you...’

Daarna volgt: ‘I am whatever you do’ en

> ‘Very well, I accept, for
> I am your choice, your decision. Yes, I am Spain.’

Zo'n merkwaardige dialoog, waarbij iedere beslissing wordt teruggevoerd naar de mens zelf, en waarin het antwoord in de vraag is verwerkt, is typisch voor Audens poëzie.

Het derde deel begint met de concretisering van de reacties op de Spaanse uitdaging: overal vandaan kwamen mensen hun leven aanbieden. Onze koortsige angsten, schrijft Auden, zijn werkelijkheid geworden in de vorm van ‘invading batallions’. Hiertegenover staat de korte verwijzing naar ‘our hours of friendship into the people's army.’

‘To-morrow’ is het sleutelwoord van de vierde sectie (strofen 20-24) waarin wederom geen verbogen werkwoordsvormen voorkomen. Abrupt wordt de lezer teruggehaald naar ‘today’ met ‘vergrote sterfkans’ en het bewust accepteren van schuld in ‘a necessary murder’, waarover dadelijk meer. Vóór de slotstrofe volgt nog een korte impressie van de beperkte troost die de soldatengemeenschap biedt (sigaretten, kaarten, de vluchtige omhelzing). Ten slotte blijft de mens zelf achter met zijn nederlaag: ‘The stars are dead. The animals will not look.’

Om terug te komen op ‘the necessary murder’: Auden werd van twee kanten aangevallen op zijn terminologie. George Orwell verweet Auden moord noodzakelijk te vinden, en beschuldigde hem van een amorele houding. Mensen als Auden hadden de wereldoorlog niet meegemaakt en brachten de term moord niet in verband met de gruwelijke resultaten van moord zoals hij, Orwell, die wel had gezien. Orwell verbindt overigens, volgens mij ten onrechte, de regel waarin de moord wordt genoemd in het gedicht met ‘een dag in het leven van de goede partijman.’ Beter lijkt het om deze regel te zien in verband met de oorlogssituatie zoals die ook in de volgende strofe wordt beschreven. Maar ook Audens politieke vrienden waren niet gelukkig met de ‘noodzakelijke moord’: hun bezwaar was dat waar men het recht aan zijn kant had, geen sprake was van moord, maar van noodzakelijk oorlogsgeweld.

Zoals zo vaak, nam Auden hier een gematigde positie in: zijn latere verandering van ‘the necessary murder’ tot ‘the fact of murder’ geeft wellicht aan dat Orwells verwijt hem het meest trof. Zelf was Auden ongelukkig over de laatste regels van het gedicht waarin hij schreef dat de geschiedenis een nederlaag onvergeeflijk vindt. Dit droeg er toe bij dat hij eerst het gedicht helemaal wegliet uit zijn *Collected Shorter Poems 1927-1957* (1966), en later toestemming gaf voor publicatie van de gewijzigde versie en stipuleerde dat vermeld zou worden dat hij niet achter het idee stond dat de geschiedenis de zijde kiest van de goede partij. (Het honorarium dat Auden met het in 1937 uitgekomen gedicht verdiende had hij bestemd voor medische hulporganisaties in Spanje.)

‘Spain’ is karakteristiek voor Auden, niet alleen omdat de kwestie van zijn revisie eens te meer aangeeft dat voor hem een authentieke tekst niet bestond, maar ook omdat in dit gedicht alle bezwaren die men wel tegen Auden aanvoert (wispelturigheid, lichtzinnigheid, flegma), worden ontkracht: ‘Spain’ is een

gewetensvolle uiting van Audens gevoel voor de complexiteit van wat voor velen een duidelijke zaak was: het gebruik van geweld in een goede zaak. Hij gaat dieper dan Siegfried Sassoon op dit probleem in. Wat blijft is een gevoel voor het pastorale Engeland dat voor Sassoon zoveel steun betekende en waar ook Auden waarde aan hechtte, juist tijdens een oorlog. (Het is ook typisch voor Auden dat hij in Spanje tijdens de oorlog kerken wilde bezoeken en tot zijn teleurstelling deze gesloten vond.) In 'Spain' verwijst hij naar de herontdekking van de romantische liefde na de oorlog en naar wandelingen langs het meer, dit als tegenstelling tot de strijd van de dag. Een andere echo in de traditie van Sassoons poëzie is 'the institute-face' en 'the chain-store' die Auden verbindt met het vuurpeloton en de bom als logische voortzetting. Voor Auden was Spanje een noodzakelijke keuze (Het Leven zegt 'I am Spain') zoals Wilfred Owen een keuze had moeten maken voor Engeland. Beiden verwierpen iedere oplossing voor de sociale en culturele crisis waarin zij zich bevonden, die gebaseerd was op een ideologie of op de simpele beschuldiging dat de geïnstitutionaliseerde machten verantwoordelijk waren.

VI

John Synge had al omstreeks 1900 gezegd dat als poëzie werkelijk iets zou willen betekenen de gewelddadigheid van onze tijd in vorm en inhoud zou moeten zijn vertegenwoordigd. Siegfried Sassoon beschreef dit sociale en politieke geweld in zijn satirische poëzie terwijl Wilfred Owen op de cultuurcrisis reageerde met poëzie in een vernieuwde, sterk gemoduleerde stijl. W.H. Auden ging verder op de hem door Owen aangeduide weg en ontwikkelde nieuwe thema's en nieuwe technieken, zonder afstand te doen van traditionele vormen: zowel Owen als Sassoon zijn in het werk van Auden terug te vinden.

Literatuur

Collected Poems, Siegfried Sassoon, Londen, 1957.
The Poems of Wilfred Owen, verzorgd door Edmund Blunden, Londen, 1931.
Collected Shorter Poems, Londen, 1966.
Het gedicht 'Spain': oorspronkelijke versie als in *Poetry of the Thirties*, verzorgd door Robin Skelton, Harmondsworth, 1964. Gereviseerde versie in *The English Auden*, verzorgd door Edward Mendeison, Londen, 1977.[7.]

Eindnoten:

1. *Collected Letters of Wilfred Owen*, verzorgd door Harold Owen en John Bell, Londen, 1967, p. 581.
2. *Siegfried's Journey*, Londen, 1945, p. 56.
3. Het gedicht is getiteld: 'Monody on the Demolition of Devonshire House'.
4. Audens gedicht heet: 'Woods'.
5. *Collected Letters*, p. 578.
6. *Ibid.* p. 505.
7. *The Collected Essays, Journalism and Letters of George Orwell*, verzorgd door Sonia Orwell en Ian Angus, Londen 1970, deel I, 1920-1940, pp. 565-566.

[Vervolg Auden, Spender]

vervolg van pag. 28

gericht aan 'Chaucer, Douglas, Dubar with all your/brother Anons'. Het gedicht eindigt als volgt:

> I would gladly just now be
>
> turning out verses to applaud a thundery
> jovial June when the judas-tree is in blossom,
> but am forbidden by the knowledge
> that you would have wrought them so much better.

In deze bescheiden concessie, met het veelzeggende woord 'wrought' ligt de sleutel van Audens terugtrekking uit de openbaarheid. Wanneer Spender het in *The Generous Days* (1971) heeft over 'One More New Botched Beginning', schrijft hij ook uit een gevoel van vakmanschap, maar in zijn geval verwijst de titel niet alleen naar de technische kant van het dichten en zijn daaraan verbonden persoonlijke ervaring, maar ook naar zijn persoonlijke relaties met publieke figuren. Uiteraard wil dit niet zeggen dat Spender, op wat voor manier dan ook, minder bescheiden werd, omdat hij na 1945 meer dan Auden deel uitmaakte van het openbare leven. Het wil eerder zeggen dat, zelfs met inachtneming van hun verschil in temperament, het uiteenlopen van hun interessen en carrière, zoals valt waar te nemen na 1945, moet worden gezien als de specifieke reactie van beide dichters op de historische crisis van de jaren dertig.

Mede vertaald door Winnie Kooy.

James Brockway
Over Christopher Isherwoord - Man en camera
Portret van een 'professional observer'

In *George Orwell - A Life* wordt Christopher Isherwood door de auteur professor Bernard Crick maar één keer genoemd en dan slechts in een voetnoot. In deze voetnoot leest men: '... Isherwood's "A Berlin Diary", with its famous, influential and absurd "I am a camera with its shutter open, quite passive, recording, not thinking".' Wat overdreven is deze zelf-definitie 'ik ben een fototoestel' misschien wel, maar 'absurd' is zij alleen voor degene die er uitsluitend oppervlakkig over heeft gedacht. 'I am a camera' zegt ons namelijk zeer veel over de aard van Isherwoods schrijven, vooral nadat hij tot zelf-ont-dekking was gekomen. Er is ook nogal veel te zeggen voor de verdere definities 'quite passive', 'recording', 'not thinking' - en vooral voor de eerste twee ervan. De krachten de juistheid van die beeldspraak - 'een fototoestel' - worden meer evident als men Isherwoods vroege werk, zijn eerste twee romans, *All the Conspirators* (1928) en *The Memorial* (1932) vergelijkt met de daarop volgende 'Berlijnse' romans, *Mr Norris Changes Trains* van 1935 en *Goodbye to Berlin* van 1939.

In de eerste twee romans is de aandacht van de auteur nog steeds op zichzelf of zijn Engelse milieu binnen de beperkende, zelfs benauwende en zeker belemmerende kring van zijn familie gericht; in het tweede tweetal heeft het fototoestel als het ware het heft in handen gekregen (zalige verwarring in de beeldspraak!) en wordt er naar buiten gekeken.

Eigenlijk hoeft men slechts één boek in handen en onder ogen te hebben, om deze vergelijking te kunnen maken en daardoor te kunnen begrijpen, hoeveel over Isherwoods aard en talent met die vier woorden 'I am a camera' wordt gezegd. Ik bedoel de door Leonard en Virginia Woolf bij de Hogarth Press uitgegeven autobiografische *Lions and Shadows - An education in the twenties* van 1938.

Bij het lezen van dit boek - dat inderdaad, zoals de auteur zelf in zijn voorwoord zegt, geen autobiografie is 'in the ordinary journalistic sense', maar niettemin wel degelijk een sóórt autobiografie - kan men zelfs de ontpopping van Isherwood tot echte auteur meemaken. En deze ontpopping is ongetwijfeld een ontpopping tot camera, tot fototoestel.

Dit vraagt om wat verdere uitleg en deze uitleg luidt als volgt: In de eerste 180 bladzijden van de bij elkaar312 bladzijden tellende 'autobiografie' heeft de auteur het over zijn schooljaren en zijn vriendschap met 'Allen Chalmers' (in werkelijkheid Edward Upward) en daarna over hun leven als niet-uitblinkende studenten aan de Universiteit van Cambridge. Over deze bladzijden hangt een vreemde sfeer van meligheid en druilerigheid die bij de lezer de gedachte: 'Something wrong somewhere, but what?' doet opkomen.

Dezelfde sfeer is ook in zijn eerste twee romans aanwezig, waardoor beide, als roman, tot mislukking zijn gedoemd. Wat de auteur zelf voldoende interessant vindt om erover te gaan schrijven kan de lezer niet echt boeien. Narcissus werd door zijn spiegelbeeld in het water gefascineerd - wat niet hoeft te betekenen dat iemand die over zijn schouder meekeek op dezelfde manier zou hebben gereageerd. Tot bladzijde 180, of tot nog enkele bladzijden verder, in *Lions and Shadows*, en in de twee romans heeft de ontpopping tot camera nog niet plaatsgevonden. Wel zijn er hier en daar aanwijzingen dat deze ontpopping op komst is. Er zijn zelfs aanwijzingen van de aard daarvan, in de vorm van enkele portretten van mensen uit de omgeving van de verteller, Christopher.

Deze aanwijzingen komen als Isherwood, na Cambridge - vroegtijdig - te hebben verlaten, als secretaris van een Monsieur Cheuret, violist en leider van een bekend strijkkwartet, gaat werken. Het relaas en het beeld van Cheuret en zijn Anglo-Belgisch gezin zijn ineens boeiend - het fototoestel is in wording - de visie van de schrijver wordt meer en meer naar buiten gericht, buiten het eigen 'Ik'. Isherwood schrijft zelfs over deze nieuwe vrienden: 'they were my passport to the great outer world'.

Het proces is echter in dit stadium nog niet voltooid. De mijns inziens funeste invloed van de vriend Chalmers, Edward Upward dus, die ondanks enkele publicaties nooit echt als auteur is geslaagd, blijft doorwerken en na de Algemene Staking van 1926, waarbij Isherwood zich te laat meldde om enige rol te kunnen spelen, schrijft hij:

> The Poshocracy (d.w.z. de rijken en de machthebbers) had won, as it always did win, in a thoroughly gentlemanly manner. And, just as on that college feast evening in Chalmers' rooms, so now it was quite prepared magnanimously to pretend that nothing more serious had taken place than, so to speak, a jolly sham fight with pats of butter. (Zoals onder de studenten te Cambridge.)

Tot zover in zijn boek voelt de lezer, dat de 'Poshocracy' en zijn eigen welgestelde burgerlijke milieu ook in Christophers ontwikkeling zo'n overwinning halen zal.

Hierna echter, zelfs op de volgende pagina, verschijnt plotseling een andere figuur op het toneel - niemand anders dan Wystan Hugh Auden, die vermomd als 'Hugh Weston' ervoor zal zorgen dat Christophers ontwikkeling tot fototoestel toch zal lukken. Want Auden is niet alleen uitgesproken origineel in zijn doen en laten, zijn uitspraken en zijn uiterlijk (hij kleedde zich altijd opvallend en meestal opvallend slordig), hij is een volslagen vrij mens, vrij ook in zijn bewegingen (wat hem reeds naar Berlijn had gebracht). Dit in tegenstelling tot Chalmers (Upward), die altijd vastzat en alleen maar aan ontsnappings*fantasieën* deed - hij was de schepper van het imaginaire land Mortmere.

Kort nadat Auden als Hugh Weston in *Lions and Shadows* een rol is gaan spelen, wordt Isherwoods ontpopping tot fototoestel in verhoogd tempo voltooid. Het ene boeiende en geslaagde fotoportret - momentopname - na het andere volgt in zijn relaas, van mensen waarmee hij hierna in contact komt. Het betreft dikwijls mensen - zoals trouwens ook later in Berlijn - die heel eenvoudige lieden zijn - kamerverhuursters, bij voorbeeld. Maar allen fascineren door hoge kwaliteit van de cameralens, dat wil zeggen, van de beschrijving waarmee zij ons voor ogen worden gezet.

Zo is er, als eerste voorbeeld, een heel klein maar indrukwekkend portret van een vreemde man die zijn Londense hospita, een Mrs. Partridge, steeds weer komt opzoeken:

> ... she had a regular male visitor, a bald gloomy man in brown boots, who turned up at the most unlikely hours of the day, and sat for long spells in the smelly little greenhouse which had been converted into a kitchen, sipping a glass of port. A certain air of mystery always surrounded his arrival.

Het fototoestel is hier in actie gekomen, de foto is scherp, het beeld perfect.

Kort hierna volgen verschillende andere portretten, zoals dat van de assistente in de snoepwinkel van de badplaats waar Christopher af en toe een paar dagen doorbrengt:

> Muriel was a tall, pretty, simpering girl with a consciously refined voice, who wore flat-heeled shoes to conceal her height. (Her fiancé, I gathered, was considerably the shorter of the two, and she was sensitive about this.)

En dat van een krankzinnige die op de boulevard rondhangt en de dagjesmensen met zijn preken lastig valt:

> He was a small stout red-faced man dressed in a suit of very loud check plus-fours and wearing an immense tartan bow-tie, which might once have been the ribbon off a chocolate-box. He resembled a music-hall low comedian.

Hierna volgt een tweetal portretten van de ‘boatmen’ die tijdens het hoogseizoen wat geld proberen te verdienen door de door hen verachte badgasten kleine zeetochten aan te bieden.

Met deze eenvoudige mensen lijkt de auteur het meest op zijn gemak. (Vergelijking met George Orwell?) Het is wel zeer opvallend dat in al deze gevallen het fototoestel steeds op mensen wordt gericht, die tot een andere, veel lagere sociale klasse behoren dan Isherwood zelf, en dat hijzelf enorm lijkt te genieten zowel van het contact met ze als van zijn werk achter het fototoestel.

Duidelijk is het, dat deze contacten een vorm van tijdelijke ontsnapping zijn aan het nette maar verstikkende klein-bourgeois milieu waarin hij geboren is en dat de achtergrond van zijn eerste twee romans vormt. Deze ontsnappingen maken deel uit van een kleine reeks. Hij was al doorzijn eigen doen en laten van de Universiteit van Cambridge weggestuurd (ontsnapt) zonder examens te hebben afgelegd. De kleine ontsnappingen zullen leiden tot de grote van 1929, toen hij, na slechts twee trimesters als student in de medicijnen in de trein naar Berlijn stapte, waar hij Auden en nog een invloedrijke kennis, de antropoloog John Layard, zou treffen - en ook de *echte* romanschrijver, die Christopher Isherwood heette en die als zodanig grote bekendheid zou verwerven.

Tussen dat beslissende vertrek naar Berlijn en de dagen aan zee op het eiland Wight, komen verschillende veelzeggende uitlatingen in zijn autobiografie *Lions and Shadows* voor. Het zijn uitlatingen die aantonen dat Isherwood nu bezig is zichzelf, zijn ware ‘Ik’, te ontdekken. Dit proces is al aan de gang vóórdat Auden voor een poosje uit Berlijn - ‘that astoundingly vicious and fundamentally so respectable city - terugkomt en hem, wild enthousiast, vertelt van zijn nieuwste ontdekking - de wetenschapper Barnard (in werkelijkheid de antropoloog John Layard). Layard propageerde de theorieën van de overleden filosoof Homer Lane, theorieën die Isherwood de weg wezen naar het voltooien van het zelfontdekkingsproces en die tot zijn zelfbevrijding leidden en daarmee tot het schrijven van boeken als *Mr Norris Changes Trains* en *Goodbye to Berlin.*

Een van deze uitspraken van Isherwood had te maken met zijn ontevredenheid met zichzelf, omdat hij ‘hatred and disgust’ voor vele gewone mensen voelde, bij voorbeeld voor de badgasten op Wight. Hij vraagt zich af: ‘Why couldn't I - the would-be novelist, *the professional observer* - understand them?’ (Cursivering J.B.)

Hij begint zichzelf en zijn schrijven duidelijker te zien:

> I wanted - however much I might try to persuade myself, in moments of arrogance, to the contrary - to find some place, no matter how humble, in the scheme of society. Until I do that, I told myself, my writing will never be any good; no amount of talent or technique will redeem it: it will remain a greenhouse product; something, at best, for the connoisseur and the clique.

Bij het beoordelen van de roman die hij toen aan het schrijven was - *Seascape with Figures*, die uiteindelijk *All the Conspirators* zou heten - schreef hij ook met helder inzicht: ‘My characterization was flashy but thin; I was a cartoonist, not a painter in oils.’

Terug uit Wight verliet hij zijn huurkamer waar hij een zelfstandig leven had kunnen leiden en ging weer in het ouderlijk huis wonen. De tijdelijke ontsnappingen - allemaal maar lapmiddelen - nemen nu de vorm aan van drinkpartijen en wilde autotochten met een nieuwe vriend, Bill, waarvan wij alweer een zeer geslaagd cameraportret krijgen:

> Bill was a dark sunburnt little man, agile and quick as a lizard, with naughty, prominent blue eyes. His smile had an immediate, touching warmth: he always seemed pleased to see you.

Kort na de kennismaking met Bill volgt dit veelzeggende psychologische portret van hemzelf:

> During the next few days, I was drunk almost continuously. Drunk at Stirling, where we inspected the two martyred virgins under glass; drunk at Blair Athol, where, pushing open a glass swing-door in the hotel, I thought, with a wonderful pang of joy: 'My life is a journey. I can never go back...'.

Volgens Homer Lane en Barnard (Layard) moest men 'pure in heart' worden, om zichzelf - en daarom gelukkig - in het leven te zijn. Dit was Isherwood op dit tijdstip juist niet, vandaar het drinken, de wilde autotochten, zijn eeuwige onrust en de slechte romantechniek. Deze oppervlakkig gezien vage, wat flauwe uitdrukking 'pure in heart' kwam eigenlijk neer op *jezelf* worden, koste wat het kost, alle belemmeringen overboord zetten. De beslissing hiertoe was het, die tot Isherwoods vertrek naar Berlijn en zijn bevrijding leidde.

Wat, echter, was de werkelijke aard van deze bevrijding? Dat wordt in *Lions and Shadows* niet expliciet gezegd. Zeer veel wordt in dit boek niet expliciet onder woorden gebracht. Had niet Isherwood in zijn voorwoord geschreven, dat het boek geen autobiografie 'in the ordinary journalistic sense', en ook niet 'volkomen waar' was? En had hij ook niet aan die woorden het volgende toegevoegd: 'it contains no "revelations"; it is never "indiscreet"; it is not even entirely "true"'? Zelfs het gebruik van die aanhalingstekens wijst op een zekere dupliciteit.

Dit is niet verwonderlijk, want die woorden heeft de auteur in het jaar 1937 geschreven en er moest nog een grote algemene bevrijding, een verandering zelfs in de wetgeving in Groot-Brittannië, komen, voordat hij 'indiscreet' kon worden en de waarheid schrijven. Dat wil zeggen: hij moest nog wachten op de bevrijding van de homoseksueel, die, waar het de literatuur betrof, tot het jaar van het Lady Chatterley's Lover-proces, 1965, op zich liet wachten en, wat de wetgeving betrof, tot het Wolfenden-rapport van dezelfde periode.

Pas in het jaar 1977 is een heel ander soort autobiografisch boek van Isherwood verschenen - *Christopher and His Kind*, waarin de auteur de waarheid, de echte toedracht vertelt. In dit boek heeft Isherwood het onmiddellijk - al in de eerste alinea - over *Lions and Shadows.* Dat boek, zo schrijft hij:

> ... describes Christopher Isherwood's life between the ages of seventeen and twenty-four. It is not truly autobiographical, however. The Author conceals important facts about himself.

Hij gaat door met:

> The book I am now going to write will be as frank and factual as I can make it, especially as far as I myself am concerned.

Na enkele bekende woorden uit de gedichten van Auden te hebben geciteerd, waaronder: 'It is time for the destruction of error', citeert hij uit de filosofie van Homer Lane:

> There is only one sin: disobedience to the inner law of our own nature. This disobedience is the fault of those who teach us, as children, to control God (our desires) instead of giving Him room to grow...

'Life-shaking words!' luidt Christophers reactie op deze leer, waarna de aap eindelijk uit de mouw komt (hoewel wij allen reeds jarenlang wisten hoe die aap eruit zag en ook hoe hij heette). Wij lezen:

> However, when *Lions and Shadows* suggests that Christopher's chief motive for going to Berlin was that he wanted to meet Layard (in *L & S* 'Barnard' genoemd), it is avoiding the truth. He did look forward to meeting Layard, but that wasn't why he was in such a hurry to make this journey. It was Berlin itself he was hungry to meet; the Berlin Wystan had promised him. To Christopher, Berlin meant Boys.

Met andere woorden, de soms heel vreemde en voor de lezer haast onbegrijpelijke onrust en onzekerheid van de Christopher van *Lions and Shadows* - de rare sprongen die hij doet - en ook de eveneens rare sprongen die de autobiografische hoofdfiguur Eric in *All the Conspirators* doet en de poging tot zelfmoord van Edward in *The Memorial*, worden eindelijk allemaal verklaard door de onthulling omtrent hun homoseksuele aard, waarover in deze drie boeken angstvallig (en listig) is gezwegen.

Deze onthulling verklaart echter meer. De neurotische frustratie en de angst van de auteur hebben in deze drie boeken een esthetische invloed uitgeoefend en vormen de verklaring voor hun onbevredigende, onechte sfeer - waardoor het, uit esthetisch oogpunt bezien, mislukte werkstukken zijn.

Bij het schrijven van zijn eerste twee romans durfde de auteur nog niet zichzelf te zijn en zijn ware aard te tonen. Hij kòn het niet aandurven in die dagen 'to come out in the open', want dan was het resultaat òf afwijzing van zijn werk door de benaderde uitgever, òf het verbannen van het boek door de wet geweest. Isherwood was immers in die dagen bezig met schrijven in het tijdperk van *The Well of Loneliness*, de saaie, onschuldige lesbische roman van Radcliffe Hall, die door de rechter was verboden en waarover wij als schooljongens tegen elkaar in de schoolbank fluisterden en grapjes maakten, in de trant van 'Hoe doen die vrouwen het als ze in bed naast elkaar liggen?' Er komt zelfs een studentenmop over *The Well of Loneliness* in *Lions and Shadows* voor.

Door deze verplichte terughoudendheid hebben de eerste twee romans een vreemd 'air of unreality'. De auteur is voor een groot deel bezig toneel te spelen (wat eigenlijk goed bij hem past) en maskers te dragen (wat niet zo goed bij hem past). Het is duidelijk dat hij zich op de een of andere manier bij het schrijven niet op zijn gemak voelt.

Misschien valt het hieraan ook toe te schrijven, dat hij allerlei toen nieuwe en moderne technieken toepast - een soort film- of toneelmethode voor het verhalende element in *The Memorial*, en in beide romans een soort nadoen van Virginia Woolf (eerder dan James Joyce), een soort 'stream of consciousness'-techniek, dat niet bij hem past, eenvoudigweg omdat hij *niet* Virginia Woolf was maar de gefrustreerde homoseksueel Christopher Isherwood.

Deze argumentatie pleit hem echter niet vrij van het feit dat hij succes zoekt door à la mode te schrijven. Hierover is hij vrij eerlijk als hij bezig is *Lions and Shadows* te schrijven. Er zit bijvoorbeeld iets nogal amusants en charmants in zijn plotseling ontdekken van het werk van Tolstoi nadat hij zijn eerste roman heeft geschreven, waardoor zijn ideeën over wat een roman moet zijn even plotseling veranderen - hierover later meer.

Zodra Isherwood zichzelf durft te zijn en echt op de vlucht raakt, weg uit het Engelse milieu dat op zijn schrijverschap zo belemmerend heeft gewerkt, vallen deze stilistische trucs en al de spelletjes van Upward, met zijn gefantaseerde land Mortmere, weg. Nu eindelijk bloeit zijn natuurlijke talent, en wel in de vorm van een vlugge, levendige, gewone stijl - een uitstekend instrument om over heel òngewone, heel ònengelse mensen en situaties, te vertellen. De camera is nu in werking getreden, de lens is heel fijn geslepen en van de hoogste kwaliteit, en de resulterende beelden zijn pakkend, fascinerend en... echt.

Er is echter nog steeds één beperking; doordat hij zelf als verteller fungeert en schrijft tijdens de jaren dertig, kan hij zichzelf in *Mr Norris Changes Trains* en *Goodbye to Berlin* nog steeds niet als homoseksueel voorstellen. Het doet er weinig toe, net als het er eigenlijk weinig toe deed, toen Oscar Wilde *The Picture of Dorian Gray* schreef. Hoewel er niet expliciet over geschreven is, of geschreven mocht worden, druipt - om een onplezierige beeldspraak te hanteren - het 'anders zijn' van de sfeer en de stijl af.

Er is echter nog een reden waarom het er weinig toe doet. Hoewel Isherwood zelf als 'William Bradshaw' (zijn eigen middelste namen) in *Mr Norris Changes Trains en* in *Goodbye to Berlin* als 'Herr Issyvoo' of gewoon als 'Christopher' optreedt, is het fototoestel nu bezig opnamen te maken en Christopher staat *achter* het toestel. Ja, hij is in de uiteindelijke 'film' ook te zien, maar nu speelt hij als de man achter de camera, 'quite passive, recording, not thinking' een hoofdrol, de beslissende rol. Isherwood is als kunstenaar volwassen geworden.

Zelfs de volwassen kunstenaar is echter verre van perfekt en daarom mogen wij met belangstelling noteren, dat Isherwood pas in 1977, als hij reeds 72 jaar is, bij

het schrijven van het sterk confessionele *Christopher and His Kind* de verleiding niet kan weerstaan zichzelf in de derde persoon te zien en zichzelf als zodanig aan de wereld voor te stellen. Dat wil zeggen, hij verschuilt zich zelfs achter *zichzelf*, achter de Christopher-figuur in zijn boeken. Ook hier blijken de tijdens zijn groeiperiode ingeprente beperkingen nog steeds niet al hun kracht te hebben verloren. Hij bewaart nog steeds een zekere afstand, net als hij jaren tevoren in de ‘Author's Note’ aan het begin van *Goodbye to Berlin* geschreven had:

> Because I have given my own name to the ‘I’ of this narrative, readers are certainly not entitled to assume that its pages are purely autobiographical (...) ‘Christopher Isherwood’ is a convenient ventriloquist's dummy, nothing more.

Christopher Isherwoord op 17 jarige leeftijd.

Dat de naam Isherwood slechts eenmaal in professor Cricks boek over Orwell voorkomt is verbazingwekkend omdat Orwell, hoewel nogal negatief t.o.v. ‘Auden en Co.’, toch tot dezelfde schrijversgeneratie hoort, waarin Isherwood als dè prozaïst van de Auden-groep werd gezien. Meer nog: Cyril Connolly noemde hem ‘a hope of Engelish fiction’ en de oude Somerset Maugham was zelfs van mening, dat ‘he holds the future of the English novel in his hands’.

Andere prozaïsten kende de groep natuurlijk wel. Zo was er Edward Upward met zijn moeizaam tot stand gebrachte roman *Journey to the Border*, en vooral Rex Warner met zijn wat surrealistisch aandoende romans *The Wild Goose Chase, The Aerodrome* en *The Professor*, die voor ons, de jongere generatie van toen, als ‘required reading’ golden. Maar het was Isherwood die het meest uitblonk, die de meeste aandacht wist te trekken.

Dit kwam door zijn associatie met de Hogarth Press en daardoor met de door Orwell verachte ‘Bloomsbury Group’; door zijn associatie met John Lehmann, manager van de Hogarth Press voor Leonard en Virginia Woolf en heel actief als redacteur van literaire uitgaven en tijdschriften. (*A Berlin Diary*, het eerste deel van *Goodbye to Berlin* dat na 1939 Isherwoods beroemdste boek zou worden, is als eerste bijdrage van Lehmanns *New Writing* verschenen.) Zijn bekendheid had

Isherwood bovendien te danken aan zijn samenwerking met Auden aan de drie baanbrekende, avant-gardistische toneelstukken

The Dog Beneath the Skin, The Ascent of F6 en *On the Frontier* (1936-1938), en voorts aan het feit dat hij in de jaren dertig veel met de briljante, drie jaar jongere Auden optrok. Maar dat het zoeklicht veel meer op hem dan op Rex Warner en op de rustige en wat teruggetrokken Orwell was gericht kwam ook - men moet fair blijven - ook door het succes van *Mr Norris Changes Trains*, waarin hij de angstige, onzekere sfeer van Europa in de jaren dertig zo briljant had weten te suggereren.

Goed dan. Daar staat de auteur in het zoeklicht. Wij weten nu - hij zelf ook - wat voor man het is. Nu moet het zoeklicht wat anders worden gericht en wel op een paar van zijn boeken. Voor dit 'Auden Generation'-nummer van Bzzlletin zal ik mij beperken tot die boeken die tijdens de jaren dertig zijn verschenen, maar dan met uitzondering van *Journey to a War* (1939), dat hij samen met Auden schreef over hun bezoek in 1938 aan China, om daar de oorlog die toen tussen China en de agressor Japan woedde, van 'dichtbij' gade te slaan. Dat boek wordt elders in dit nummer besproken.

Isherwoods tweede roman *The Memorial* is, zoals reeds vermeld, in 1932 bij de Hogarth Press van het echtpaar Woolf verschenen. Het boek is echter in de loop van de jaren twintig geschreven en even voor Isherwoods vertrek naar Berlijn in 1929 min of meer voltooid. Niettemin is het beter deze roman en ook *All the Conspirators* hier te bespreken, al is het maar terwille van de contrastwerking met het latere werk.

All the Conspirators is door twee uitgevers geweigerd voordat de roman door Jonathan Cape werd aangenomen. In die dagen was Jonathan Cape persoonlijk actief als connoisseur van boeken en stelde hij vooral belang in nieuw werk door nieuwe schrijvers. Hij heeft de jonge Isherwood zelf ontvangen - dat wil zeggen, de jongeman waarover Isherwood in *Lions and Shadows* zou schrijven: 'It seemed to me then that to have published a book - my kind of book - would be the greatest possible happiness I could ask in life.'

Over de titel *All the Conspirators* geeft de auteur in *Lions and Shadows* toe, dat dit citaat uit de Julius Caesar van Shakespeare als titel voor zo'n kleine roman ongepast en zelfs aanstellerig was:

> It sounded grand. True, there was no Antony in my story, much less a Brutus, and the life of Julius Caesar couldn't even by any conceivable stretch of ingenuity be related to the squabbles of a middleclass family in North Kensington - but considerations of this sort weighed very little in 1927.

Het thema van deze vooral psychologische roman is de strijd die twee jonge mensen, broer en zuster, aanbinden tegen de druk die op hen wordt uitgeoefend door hun benauwende, 'middle-class' omgeving, een omgeving die door hun moeder en haar vriendenkring wordt gesymboliseerd. De broer Philip is duidelijk Isherwood zelf en zijn problemen - zijn onrust, zijn gevoelens van onbehagen, zijn besluiteloosheid - vindt men weer terug in het meer openlijk autobiografische *Lions and Shadows* van tien jaar later.

Het schrijven dat in 1928 heel modern en 'clever' leek - 'if we *must* have Freudian and psychological novels, dealing with people's insides...' schreef een van Isherwoods kriegelige critici - lijkt mij nu vrij vervelend. Eén keer, toen ik in het bad lag te lezen, ben ik in slaap gevallen, zodat het boek - gelukkig maar een paperback - in het water viel.

Voor deze uitgave heeft Isherwood in 1957 een voorwoord geschreven waarin hij toegeeft, dat 'the novel's interest (is) now only as a period piece' en ik moet zelf

zeggen, dat het op twee na interessantste facet ervan mij het jargon leek: heel erg Engels-klinkende uitdrukkingen uit mijn jeugd, die ik bijna vergeten was. Zoals bij voorbeeld: 'Oh, I say!'; 'I'm most awfully sorry!'; 'Utterly!' 'Oh, hard luck!'; 'Look here!'; 'Vile!'; 'Ghastly!' en 'Beastly!'

Het op één na interessantste facet is het voorkomen van zulke gewild-uitdagende, Wildeaanse uitspraken als: 'Bad taste is a minor social art; to be practised for its own sake.' En het àllerinteressantste is het merkwaardig helderziende beeld dat reeds aan het eind van het eerste hoofdstuk (van dit, zijn allereerste boek) opdoemt:

> A cormorant, startling them with its queer cry, broke flapping from unseen rocks below and vanished into the empty gulf of light westward, *like an absurd impulse of desperation toward America.* (Cursivering J.B.)

'Towards America' - een reeds in 1927 in Isherwood sluimerende gedachte.

Ik heb al gezegd, waarom deze eerste roman zo onbevredigend onvolkomen en uiteindelijk vervelend lijkt: omdat de auteur, al gaat de roman over 'Isherwood the Artist' (zijn eigen uitdrukking), zijn ware 'Ik' nog niet herkend of erkend heeft, zodat het schrijven iets onechts, zelfs iets oneerlijks lijkt te hebben. Isherwood heeft zijn eigen stijl, zijn eigen toon, nog niet kunnen vinden. Het nadoen van de techniek van Virginia Woolf, het brokkelige 'stream of consciousness'-vertellen, werkt ook nogal irriterend.

Nagenoeg hetzelfde kan van *The Memorial* worden gezegd, maar hier doet Isherwood een gedecideerde poging om buiten zichzelf te treden. De ondertitel van de roman luidt 'portret van een familie'. Hij wilde echter ook een roman schrijven, waarin hij heen en weer in de tijd kon bewegen. 'Why should a narrative be continuous? Why not write the story in self-contained scenes, like a play; an epic in an *album of snapshots...'* zou hij later in *Lions and Shadows* over de genesis van deze roman schrijven, waar het idee 'I am a camera' al zichtbaar begint te worden. In *L &* S schrijft hij in hetzelfde verband over 'a potted epic' - hij had inmiddels kennis met de romans van Tolstoi gemaakt.

De melige, onrustige sfeer van *All the Conspirators* is ook in deze tweede roman voelbaar en zowel deze sfeer als de toneel-of momentopname-techniek, waardoor het verhaal steeds weer op een vrij arbitraire wijze van de ene scène naar de andere, van het ene stel mensen naar het andere springt zijn ook oorzaak van het onbevredigende resultaat.

Hierin komt in *Mr Norris Changes Trains* van 1935 een haast miraculeuze verandering. De sfeer van ontevredenheid, frustratie, en meligheid is verdwenen. De ogen van de auteur zijn voortdurend op de mensen om hem heen gevestigd en het fototoestel produceert thans een reeks scherpe, uiterst boeiende portretten, die in een verhaal voorkomen dat moeiteloos lijkt te zijn geschreven.

Naast de zelferkenning die door de ideeën van Homer Lane, Layard en Auden kwam, speelt nog een ander element een heel belangrijke rol: Isherwood is nu onderweg, 'on the move', 'on the road'. De eerste scène van *Mr Norris Changes Trains* speelt in een coupé van een trein, die al in beweging is, met als eindpunt Berlijn.

Het eerste dat het fototoestel, reeds in de allereerste zin, registreert is de kleur van de ogen van de geheimzinnige Mr Norris: 'My first impression was that the stranger's eyes were of an unusually light blue'. Twee bladzijden verder - na een reeks kleine toetsen waardoor Mr Norris direct psychologisch gestalte begint te krijgen, produceert het fototoestel dit beeld:

> He had a large blunt fleshy nose and a chin which seemed to have slipped sideways. It was like a broken concertina. When he spoke, it jerked

> crooked in the most curious fashion and a deep cleft dimple like a wound surprisingly appeared in the side of it. Above his ripe red cheeks, his forehead was sculpturally white, like marble. A queerly cut fringe of dark gray hair lay across it, compact, thick, and heavy. After a moment's examination, I realized, with extreme interest, that he was wearing a wig.

(Enkele jaren later zal Isherwood in *L & S* over zichzelf schrijven: 'I was endlessly interested in the outward appearance of people', tevens over zijn 'hartstocht' voor de film (een visueel medium) en over het 'eindeloze' plezier dat hij - zoals zijn voorganger Dickens - vinden kon in slenteren door de straten van Londen met zijn ogen wijd open.

In *Mr Norris Changes Trains* blijft het natuurlijk niet bij visuele portretten alleen. Heel gauw begint de lezer Mr Norris als mens te zien, als een nogal schuwe, zwakke, nerveuze man, waarover een waas van dubbelzinnigheid hangt. Algauw brengt hij Christopher (hier 'William Bradshaw') naar een bordeel - hij blijkt flagellant te zijn - en langzamerhand komen andere figuren de roman binnenlopen, waaronder de even geheimzinnige als rijke Baron - Kuno genaamd - en de dames van het bordeel. Hierna begint de politieke achtergrond van de jaren dertig vorm aan te nemen, met zijn arbeidersbeweging, zijn communisten en zijn opkomende Nazi-partij.

Het portret van Mr Norris blijft echter de hoofdzaak, maar het wordt langzaam maar zeker veel méér dan een portret: het

krijgt een sterke en zeer geslaagde *symbolische* functie. Op een ronduit briljante en misschien heel onbewuste wijze - een kunstenaar werkt lang niet altijd bewust aan zijn schepping - creëert Isherwood door middel van de figuur van Mr Norris de psychologische sfeer van de Duitse hoofdstad in deze periode van de republiek van Weimar - een sfeer die aan de ene kant luchthartig was en aan de andere kant onheilspellend. In die dagen had niemand eigenlijk een vaste greep op wat er werkelijk in Duitsland aan de gang was - een toestand die Hitler juist z'n kans gaf.

Op Mr Norris krijgt de verteller Bradshaw ook geen vat. In het begin ziet hij zijn nerveuze reacties bij de douane aan de grens als de reacties van iemand die probeert op kleine schaal iets het land in te smokkelen. Pas tegen het eind van het verhaal beseft Bradshaw dat Mr Norris een gewetenloze maar kwetsbare dubbelspion is, die zijn eigen onbetrouwbaarheid eigenlijk nooit wil inzien en komedie speelt zowel met zijn vijand, de buitenwereld, als met zichzelf. Door de bijdrage van de alles registrerende camera, die Isherwood hier zeer zeker geworden is, wordt zijn hoofdfiguur tot een fascinerende en symbolisch uiterst belangrijke figuur. Mr Norris doet nu en dan denken aan een Oscar Wilde die tot in de jaren dertig in leven is gebleven, maar dan een Oscar Wilde van de laatste jaren van diens leven, die als banneling niet meer in het zoeklicht maar in de schaduwen leeft.

Naast de prachtig getypeerde portretten van een man, een stad en een politiek tijdperk, heeft Isherwood in deze roman iets anders gepresteerd: de ontwikkeling van een verhalende techniek die het uitstekend doet. Scènes vol actie lopen vloten zijn vaak opwindend. Vanaf de eerste ontmoeting met Mr Norris in de trein lukt het de auteur een sfeer van psychologische spanning te scheppen, gelijk aan de sfeer in het veel later geschreven verhaal *The Third Man* van Graham Greene. (Interessante vergelijking: beide verhalen spelen zich af met een wereldstad als achtergrond, die meer dan achtergrond wordt.) Samen met *A Single Man* van 1964 vertegenwoordigt *Mr Norris Chages Trains* mijns inziens Isherwoods knapste en gaafste prestatie als romanschrijver.

Goodbye to Berlin is mogelijkerwijs meer bekend, maar deze ‘six pieces’, zoals Isherwood ze zelf noemt, vormen wel, zoals hij ook beweerd heeft, ‘a roughly continuous narrative’ die nog geen echte roman *pur sang* zijn geworden.

Het ‘stuk’ waarmee *Goodbye to Berlin* begint - ‘A Berlin Diary (Autumn 1930)’ is eerst in John Lehmanns *New Writing* afgedrukt en bevat - in de tweede alinea - de meest bekende en reeds vermelde uitlating van Isherwood over zichzelf als auteur, namelijk: ‘I am a camera with its shutter open, quite passive, recording, not thinking’. Het boek eindigt ook met een tweede uittreksel uit zijn dagboek, maar nu is de periode de winter van 1932/3. Hiertussen staan de bekende novellen ‘Sally Bowies’, over een jonge Engelse zangeres, alleen in Berlijn, die ‘lives on her wits’ - dat wil zeggen van mannen - daar zij in haar vak niet zo'n uitblinker is (dit verhaal is ook als een afzonderlijke novelle bij de Hogarth Press verschenen); het hiermee contrasterende verhaal ‘On Ruegen Island (Summer 1931)’, over impliciete homofiele vriendschappen; ‘The Nowaks’, een portret van een Berlijns arbeidersgezin, waarin Isherwoods jonge Duitse vriend Heinz de rol van ‘Otto’ speelt; en, als tweede contrast, ‘The Landauers’, een portret van het verfijnde gezin van een rijke joodse industrieel, wiens bestaan door de opkomst van Hitler wordt bedreigd.

Dit is werk van Isherwood dat, bij wijze van uitzondering, ook in verschillende andere vormen - toneel- en filmadaptaties - brede bekendheid heeft genoten (*I am a Camera* -toneelstuk; *Cabaret* - film) - maar dan met verregaande veranderingen: de concessies aan de smaak van een groot publiek.

De fragmentarische vorm van *Goodbye to Berlin* is te danken aan een grootscheeps plan, waarvan Isherwood ten slotte is afgestapt, om een groot epos,

The Lost getiteld, te schrijven over Berlijn in de jaren dertig. Ook *Mr Norris Changes Trains* zou eerst deel van dit epos uitmaken. Dus de 'six pieces' die *Goodbye to Berlin* vormen zijn eigenlijk restanten van dit epos, die Isherwood bij elkaar voegde en tot boekvorm omwerkte tussen zijn terugkomst uit China op 17 juli 1938 en zijn definitieve vertrek naar Amerika op 19 januari 1939.

In zijn boek *The Auden Generation* schrijft Samuel Hynes met een zeker overdreven pathos: 'he was packing a book as a refugee might pack a suitcase, with all the bits of the past that he had managed to salvage. So the appearance of *Goodbye to Berlin* in 1939 records another kind of ending - the ending of Isherwood's large ambition.'

Het uitgeven van *Goodbye to Berlin* betekende inderdaad het einde van Isherwoods voornemen het grote epos *The Lost* te schrijven, maar dit was, gezien zijn aard als auteur, alleen maar toe te juichen. Het idee om een groot epos te schrijven behoort tot de twintiger jaren, zijn leerjaren, waarin jonge schrijvers vaak over zulke grandioze plannen dromen. In de tussentijd echter was Isherwood, met een boek als *Mr Norris Changes Trains* en de toneelstukken, die hij inmiddels samen met Auden geschreven had, als auteur volwassen geworden. Ik betwijfel ten zeerste, of Isherwood zelf het samenbundelen van de restanten in *Goodbye to Berlin* als een pathetische daad van afscheid heeft gezien. Daarvoor was hij teveel realist geworden - dàt had Auden hem hoogstwaarschijnlijk geleerd. Wat Robert Medley, de schilder en vriend van de danser Rupert Doone, die de stukken van Auden en Isherwood regisseerde, over het tweetal in zijn recente boek, *Drawn from the Life: A Memoir* te zeggen heeft, laat twee allesbehalve naïeve mensen zien. Integendeel, ze waren beroemd geworden, een tikje ijdel ook, wisten wat ze wilden en konden zich veel permitteren. Ik geloof niet, dat er ooit een traan vergoten is om het verloren gegane epos *The Lost.*

In *Goodbye to Berlin* - dat al te bekend is om hier een lange expositie te rechtvaardigen, vindt men dezelfde levendige portretten als in *Mr Norris Changes Trains.* (In een mum van tijd leeft men mee met de jonge Engelsman Christopher in het huis van Frau Schroeder, de hospita die hem steeds weer 'Herr Issyvoo' noemt. Deze vrouw leeft voor ons door haar eigen woorden en door zo'n rake portrettering als de volgende:

> All day long she goes padding about the large dingy flat. Shapeless but alert, she waddles from room to room, in carpet slippers and a flowered dressing-gown pinned ingeniously together, so that not an inch of petticoat or bodice is to be seen, flicking with her duster, peeping, spying, poking her short pointed nose into the cupboards and luggage of her lodgers. She has dark, bright, inquisitive eyes and pretty waved brown hair of which she is proud. She must be about fiftyfive years old.

Hierna volgen de verhalen met Sally Bowles - met Mr Norris een van de echte 'sterren' in Isherwoods 'toneelgezelschap' - en de contrasterende figuur van de jonge Engelsman Peter Wilkinson in het verhaal 'On Ruegen Island'. Door deze figuur en zijn Engelse achtergrond geeft Isherwood nog een portret van het bourgeois milieu in Engeland, waaruit ook hij zelf gevlucht was. Het ouderlijke huis van Wilkinson beschrijft hij als volgt:

> Meanwhile, at home, in the big Mayfair house, with its four bath-rooms and garage for three cars, where there was always too much to eat, the Wilkinson family was slowly falling to pieces, like something gone rotten.

Door Otto Nowak, een Duitse jongen van een jaar of zestien, zeventien die in dit verhaal als de wrevelige vriend van Peter optreedt, wordt de lezer in het volgende

verhaal aan het arbeidersgezin Nowak voorgesteld. Aangevuld met het contrasterende milieu van de rijke familie Landauer in het daarop volgende verhaal, vormt het geheel een levendig, heel menselijk sociologisch rapport over het Berlijn van die dagen.

In het laatste ‘verhaal’ - het dagboek uit de winter van 1932/3 - is de aandacht, zoals bijna overal in dit boek, gericht op de mensen die Isherwood leert kennen, waardoor zijn beeld van Berlijn zo warm en humaan wordt... en zo overtuigend echt. De politieke achtergrond komt alleen maar in de laatste pagina's naar voren, met beelden van de communistische beweging onder de arbeiders en onheilspellende beelden van de Nazi's in de straten, waaronder beelden als het volgende:

> Overheard in a café: a young Nazi is sitting with his girl; they are discussing the future of the Party. The Nazi is drunk.
> ‘Oh, I know we shall win, all right,’ he exclaims impatiently, ‘but that's not enough!’ He thumps his table with his fist: ‘Blood must flow!’

Er is ook dit beeld:

> Almost every evening, the S.A. men come into the café. Sometimes they are only collecting money; everybody is

> compelled to give something. Sometimes they have come to make an arrest. One evening a Jewish writer, who was present, ran into the telephone-box to ring up the Police. The Nazis dragged him out, and he was taken away. Nobody moved a finger. You could have heard a pin drop, till they were gone.

Sleutels tot de scènes in dit boek en in *Mr Norris* (in werkelijkheid Gerald Hamilton) zijn te vinden in Isherwoods autobiografische boek over de jaren 1929-1939 *Christopherand His Kind.* Dit boek valt buiten de draagwijdte van deze beschouwing, maar toch kan ik de verleiding niet weerstaan uit dit werk het volgende beeld te citeren, waarin Hamilton even treffend als Norris wordt geportretteerd:

> During that week-end, he (Hamilton) took Christopher to lunch with a millionaire, one of his prospective client-victims. Being in the presence of great wealth went to his head like alcohol. He sparkled with epigrams. Although the millionaire spoke quite fluent English, Gerald insisted on talking French, his favourite language. Referring to the capitalist system, he said gaily, 'je proteste mais j'en profite'.

Ten leste de drie toneelstukken die hij samen met Auden schreef, In de meeste besprekingen van deze stukken moet de rol die Isherwood hierin speelde plaats maken voor Audens rol. Isherwood kwam met ideeën aan en schreef de proza-passages, maar Auden schijnt de werkelijke bron te zijn, en hij schittert keer op keer in zijn versregels. Toch werd in het begin het laatste stuk, *On the Frontier*, op Isherwoods problemen met z'n Duitse vriend gebaseerd.

Het is niet zo vreemd dat veel van de aandacht op Auden is geconcentreerd, waar het deze toneelstukken aangaat, daar verzen soms trager verouderen dan proza dat aan de politiek van een zeker tijdperk gebonden is, of uit dat tijdperk is voortgesproten. Wat *The Dog beneath the Skin* betreft - de titel is afkomstig van de regisseur Rupert Doone - hiervan heeft Auden bij elkaar drie versies gemaakt. De eerste versie, *The Enemies of a Bishop*, heeft hij met Isherwood samen geschreven, de volgende versie, *The Chase*, alleen, en de derde en laatste, die eerst *Where is Francis?* zou heten, alweer met Isherwood.

Het belangrijke van deze stukken is hun voor hun tijd revolutionaire toon en structuur. De algemene trend was revolutionair, maar ook de vrij verwarde vorm, die aan een charade of pantomime (een revue, schrijft Samuel Hynes) doet denken.

Het is ook belangrijk dat ze door het Group Theatre-gezelschap zijn opgevoerd. Dit gezelschap stond onder leiding van de danser Rupert Doone en zijn vriend Robert Medley, de schilder en decor-ontwerper, die beiden nieuwe wegen op toneelgebied wilden inslaan. Dit gaf een opwindend, avantgardistisch en uitdagend karakter aan alles wat ze in het theater ondernamen.

Een van de kenmerken van deze stukken (en van de poëzie en het proza van de 'Auden Generation' in het algemeen, natuurlijk) was dat de blik op de buitenwereld was gericht: de stukken zijn bewust anti-patriottisch en anti-insulair. De algemene boodschap is eigenlijk: 'Something is rotten in the state of England'. Maar, zoals de critici toen al hebben opgemerkt, wist noch Auden noch Isherwood precies wat in de plaats moest komen van de samenleving die zij zo overtuigd aanvielen en verwierpen. Politici waren ze niet. Politiek inzicht of politieke overtuiging, zoals van Christopher Caudwell, bezaten ze niet. Het waren rebellen, maar geen 'rebels without a cause', want een doel hadden ze wel - politieke en maatschappelijke verandering - maar dat doel hadden ze niet duidelijk genoeg voor ogen.

Ook belangrijk is de alom aanwezige sfeer van *conflict.* In zijn studiejaren, samen met Edward Upward, had Isherwood het vaak over ‘the other side’, ‘de vijand’, en voor hem was de vijand de afremmende bourgeois-samenleving waarin hij geboren was, met zijn insulaire, patriottische overtuiging. Er was ook het conflict - hiermee nauw verbonden - tussen de ‘Truly Strong Man’ (het ideaal van die samenleving) en de ‘Truly Weak Man’ - de typisch Isherwoodiaanse figuur. (De Nederlandse lezer zou hier vergelijkenderwijs aan de verzen van Hans Lodeizen kunnen denken.)

Zoals hij in *Lions and Shadows* heeft geschreven, was er steeds de kwestie van ‘The War’ - maar in de jaren dertig veranderde de vijand van aard en plaats - die zat nu in Europa en de Nazipartij. (Deze jonge revolutionair-denkende Engelsen hebben Sovjet Rusland en het totalitaire bewind in dat imperium nooit als vijand of agressor gezien - het idee van een *echte* volksrevolutie in Rusland was nog niet uitgestorven.)

In *The Ascent of F6*, een stuk dat wat zijn eindbedoeling betreft nogal vaag bleef, vindt men weer een Isherwood-thema terug. Want de bergklimmer Ransom, de hoofdpersoon in dit stuk, is gebaseerd op de romantisch-militaire held uit de Eerste Wereldoorlog T.E. Lawrence (auteur van de toen alom gelezen *The Seven Pillars of Wisdom*). Lawrence was echter een sterke man ‘with a difference’. Hij was namelijk, gelijk de ‘Truly Weak Man’ waarmee Isherwood zichzelf en zijn hoofdfiguren in zijn romans uit de jaren twintig identificeerde, sterk *neurotisch* van aard. Een verscheurde, enigmatische persoonlijkheid. Als Ransom in het begin van het stuk door zijn broer (een top-ambtenaar van Buitenlandse Zaken) benaderd wordt, om uit imperialistische overwegingen met een expeditie de Afrikaanse berg F6 te beklimmen, is zijn eerste reactie een felle afwijzing. Tegen zijn broer zegt hij:

> I know your propositions, James: they are all alike. They are exceedingly convincing. They contain certain reservations. They are concerned with prestige, tactics, money and the privately-arranged meanings of familiar words. I will have nothing to do with any of them. Keep to your world. I will keep to mine.

Het laatste stuk van het duo, *On the Frontier*, heeft met oorlog als een realiteit te maken - dus alweer conflict, maar nu in een extreme vorm: echte oorlogvoering en de ontberingen die oorlog met zich mee brengt. Kenmerkend is, dat zij noch voor de ene (fascistische) noch voor de andere (monarchistische) kant kiezen. Zij zijn tegen beide oorlogvoerende partijen, want zij zijn anti-nationalistisch. Het nationalisme is, volgens hen, een belangrijke oorzaak van oorlog. (Is het dat niet nog steeds? Waar blijft het One World-concept van de eerste na-oorlogse periode?)

Was het vertrek van Isherwood en Auden naar Amerika in januari 1939 goed beschouwd dan geen consequente daad, een logisch anti-nationalistisch gebaar, toen de landen van Europa bezig waren, zich op nog een Wereldoorlog voor te bereiden?

Tot slot: even een parallel trekken tussen de romanproduktie van Isherwood en Orwell: beide auteurs, hoe verschillend hun houding tegenover de politieke en sociale problemen van hun tijd ook mocht zijn, hoe antipathetisch hun aard, hebben hun beste boeken geschreven toen ze de situatie aan het thuisfront de rug hadden toegekeerd en de blik op iets daarbuiten hadden gericht: Orwell op de imaginaire - maar al te realistische - werelden van *Animal Farm* en van Big Brother uit zijn 1984, Isherwood op Duitsland en Berlijn. Als Britten zijn beide auteurs sterk a-typisch.

De uitgever van het werk van Christopher Isherwood is Methuen in Londen. Zijn werk is zowel in Britse als Amerikaanse paperback uitgaven te verkrijgen.
Andere belangrijke titels zijn:

Kathleen and Frank (over zijn ouders), Methuen, 1971.
Christopher and his Kind (autobiografie), Eyre/Methuen, 1977.
The Auden Generation (Samuel Hynes), The Bodley Head, 1976.
Drawn from the Life: A Memoir (Robert Medley), Faber & Faber, 1983.
De toneelstukken zijn door Faber & Faber uitgegeven.

James Brockway
Herr Issyvoo vertalen

A single man van Isherwood had ik - het spreekt vanzelf - niet moeten vertalen. Een Engelse roman in het Nederlands door een Engelsman laten vertalen?! Dat kan, dat moet, dat mag niet. Ik heb het intussen toch gedaan en misschien juist dáárom - voor een deel tenminste. Ik heb nooit veel van 'moet niet', 'mag niet', 'kan niet' gehouden. Maar een belangrijker reden voor mijn ongewone, maar lang niet onbezonnen daad lag hierin dat ik, toen ik het verzoek ontving om die roman uit 1964 te willen vertalen, de verleiding deze keer gewoon niet kon weerstaan. Het kwam ook door een misverstand van een soort dat zich al eerder en zelfs meerdere malen had voorgedaan.

In die dagen besprak ik de jongste Engelse romans in de NRC, na hetzelfde een tijdlang voor het Algemeen Handelsblad te hebben gedaan. Dat was natuurlijk in de *good old days*, toen alles langzamer en beter liep en het Nederlandse volk zich nog twéé zulke bladen kon permitteren - in de dagen, dat wil zeggen, toen het 'economisch denken' de teugels nog niet volkomen in handen had en de 'kuituur' nog niet economisch gestroomlijnd hoefde te worden. In die prachtige dagen schreef ik ook artikelen en een 'Brief uit Londen' voor Litterair Paspoort, dat in 1973 ophield te bestaan en daarna nooit meer, zeker niet in zijn herboren, nogal aseptische vorm van na 1976, zijn vroegere, echt-internationale karakter en allure wist te hervinden. (Het lijkt al, of ik over de praehistorie schrijf, of in ieder geval over een glorietijd vóór de Zondvloed - so be it.)

Door deze besprekingen ontstond het misverstand dat tot mijn vertaling van Isherwoods roman leidde. Menig uitgever in Nederland - die mijn namaak-Nederlands niet voldoende nauwkeurig onder de loep had genomen - verkeerde namelijk in de veronderstelling dat ik een Nederlander was die achter dat dwaze pseudoniem 'James Brockway' schuilde, en zo ontving ik herhaaldelijk verzoeken om de Engelse roman die ik zojuist in de pers enthousiast had besproken, te willen vertalen. Voor 'next to nothing', wel te verstaan (in het geval van het Isherwood-boek werd f 700 aangeboden), want alle uitgevers, behalve die in Japan, lijken steeds aan de rand van het faillissement te staan als het op het honoreren van vertalers aankomt.

Nu, er bestaat voor mij een groot verschil - in fact, a horrible, yawning chasm - tussen het schrijven van een bespreking in het Nederlands en het overbrengen van een Engelse roman naar het Nederlands. In het eerste geval lukt het me altijd een weg om een taalprobleem heen te vinden. Als ik niet precies weet, hoe je wat ik zeggen wil, in het Nederlands uitdrukt, kan ik naar een andere formule zoeken, waarvan ik wel zeker ben. Maar bij een vertaling staat de zaak heel anders - a very different kettle of fish. De bestaande tekst staat er - hij kijkt je brutaal en uitdagend van de bladzijde aan en stelt zijn onverbiddelijke eisen. Hij is een onbuigzaam tiran - a very awkward customer - die alle omwegen resoluut uitsluit. Er kan van omwegen geen sprake zijn... tenzij je natuurlijk een slechte vertaler bent.

Dus heb ik steeds alle aanbiedingen van Nederlandse uitgevers braaf geweigerd. Totdat men bij Hollandia op een dag een brief schreef: of ik ervoor voelde de roman *A single man* van Isherwood, die ik zojuist in de NRC zo warm had begroet, in het Nederlands te vertalen? Die kans leek mij te mooi om hem ongegrepen voorbij te laten gaan. Het gegeven - een dag uit het leven van een homofiel intellectueel, die zich oud begint te voelen - maar dan vooral de magnifiek beheerste wijze waarop Isherwood zijn gevoelige thema behandeld had - vond ik heel aantrekkelijk. Ik wilde zijn boek *heel graag* vertalen.

Lang hiervoor was ik door Isherwoods manier van schrijven gefascineerd geraakt. Ik kon zijn methode niet helemaal peilen. Hij was gewend een ogenschijnlijk eenvoudige, direkte stijl toe te passen, waarvan de uitwerking echter op een heel curieuze wijze allesbehalve eenvoudig is en ook niet direkt, eerder heimelijk en subtiel. Een met dit fascinerende middel geschreven roman leek mij een boeiend vertaalobjekt en het vertalen ervan een ervaring die ik perse wilde opdoen. Zover ik kon zien, waren er geen grote of speciale vertaalproblemen - Isherwood was op zichzelf, tenminste aan de oppervlakte, 'straightforward'. Bovendien leek me het idee van een door een Engelsman in het Nederlands vertaalde roman heel amusant. Waarom zou dat niet voor één keer een feit mogen worden? Waarom de wereld niet voor één keer op z'n kop gezet? Voor één keer dan - just once for all time. Het leek me zo'n heerlijk onverantwoord, ónNederlands iets om te doen. Ik heb de opdracht dus aangenomen, maar onder voorwaarde dat bij het uittypen door een kennis van mij niets dat niet 'echt Nederlands' klonk door de beugel mocht gaan. Daar zouden wij elkaar over moeten raadplegen. Daar zou ik mee geholpen worden.

Degene die ik voor deze delicate taak koos, leek mij hiervoor zeer geschikt. Zij was stellig niet de eerste de beste. Het betrof een zekere Dien van Wageningen, die mij al enige tijd bijstond met het uittypen van mijn werk.

Dien was een Mulisch-fan. Hiernaast was zij de vriendin van de dichter Jan Engelman, die zij ook tijdens diens laatste levensjaren verpleegde en verzorgde en wel in het huis van de Nederlandse componist, wijlen Alphons Diepenbrock, achter het Concertgebouw, waar Engelman vroeger met zijn voormalige vriendin, Johanna Diepenbrock, dochter van de componist, had gewoond. Dien had ook enkele van mijn vertalingen uit het werk van Jan Wolkers uitgetypt. Op een avond kwam zij langs toen Gerard Reve - toentertijd Gerard Kornelis van het Reve - bij mij zat. Zodra deze omstreeks twee uur 's middags was binnengekomen en ontdekt had dat ik door een beenletsel aan mijn divan geketend lag, maakte hij mij zijn voornemen bekend mijn flat niet te zullen verlaten voordat hij iedere druppel alcohol uit al de flessen in zijn maag had gewerkt. Hij was pas op de helft van zijn aan zichzelf toegewezen taak, toen Dien om half zes binnenstapte. Vandaar misschien het toneelstuk dat Gerard daarna voor ons opvoerde. Na te hebben verkondigd dat hij een plas moest doen, liep hij naar de badkamer, de kamerdeur en de deur van de badkamer achter zich open latend, opdat zijn performance in de wc hoorbaar zou zijn. Terug in de kamer ontdekte hij met een theatraal gebaar dat hij vergeten was zijn gulp dicht te doen, welke handeling heel demonstratief en midden in de kamer plaatsvond. Gerard had zojuist zijn toneelflop *Inspekteur Fennedy* zien opvoeren en was plotseling een deskundige op theatergebied geworden, wat veel verklaarde. Bovendien was wat men bij een ander als vervelend zou ervaren bij hem op de een of andere manier steeds toelaatbaar en zelfs charmant.

Alles bij elkaar leek mij dit voldoende inwijding voor Dien om aan haar de typ- en bijschaaftaak in zake de Isherwood-vertaling toe te vertrouwen. Zij zat echter in Amsterdam terwijl ik intussen naar Engeland was teruggegaan. Dus vlogen pakjes met klad en pakjes met keurig uitgetypt en bijgeschaafd vertaalwerk enkele weken lang heen en weer tussen Cornwall en de Nederlandse hoofdstad - heen en weer en heen en weer, totdat wij tot een eindtekst waren gekomen.

Inmiddels had ik Isherwood in Santa Monica op de hoogte gebracht van deze werkwijze en hem ook een paar vragen over zijn tekst gesteld. Nergens zat enige onduidelijkheid in zijn schrijven en mijn vragen konden dus beperkt blijven tot de verificatie van een paar typisch Amerikaanse uitdrukkingen, die in het Engels nog niet gangbaar waren. Bij het stellen van zulke vragen moet de vertaler niet schromen een wat naïeve figuur te slaan: het is altijd beter te vragen, zelfs als je denkt dat je iets weet maar toch geen honderd procent zekerheid hebt. Bovendien geeft het antwoord op je vragen dikwijls de precieze nuance weer - of de bedoelde associaties van de gebezigde uitdrukking.

Isherwoods antwoord muntte uit door zijn promptheid, charmante beleefdheid, duidelijkheid en zakelijkheid. Het was het antwoord van een ambachtsman, een *craftsman*, die direkt

begreep waar het omging. Het ging om Amerikaanse uitdrukkingen als 'busboy', 'rain check', 'gangbang', waarvan de laatste twee sindsdien wel hun intrek in het Engels hebben gemaakt, hoewel beide echt Amerikaanse uitdrukkingen zijn gebleven.

Om het voor Isherwood makkelijk te houden, maakte ik een klein tabelletje met links de vragen en rechts plaats voor de antwoorden, die hij prompt en precies zoals ik wilde en hoopte, invulde. Zijn medewerking was voorbeeldig. Hij heeft ook per omgaande geantwoord.

Een voordeel van een Engelse roman door een Engelsman te laten vertalen (maar waar vind je ze?) is dat híj het precieze gewicht van de gebruikte taal weet, en daarbij nog de associaties van de woorden en de vaak bedekte toespelingen op Engelse toestanden aanvoelt. Hij kan ook de sociale achtergrond en het taalgebruik direkt thuisbrengen. Terwijl een Nederlandse vertaler zulke dingen soms niet aanvoelt en figuren in de roman bijvoorbeeld een taal laat spreken die mensen van hun stand of milieu nooit zouden bezigen. (Bijvoorbeeld, een zeer welgestelde chirurg uit society-kringen overzijn 'zus' laten spreken.) Uitgesloten!

Toen de vertaling - *Een man alleen* - in 1966 verscheen kon ik weinig enthousiast zijn over het uiterlijk van het boek (een lelijke, grove tekening van een man op de voorkaft), hoewel de grote druk sierlijk was. Ik las er niet in. Vijftien jaar later, toe Querido het boek overnam en een nieuwe, gemoderniseerde uitgave op de markt wilde brengen, moest ik dat wel doen. Toen merkte ik dat de tekst hier en daar zeker niet overkwam zoals ik het gewild had en af en toe, maar gelukkig niet vaak, niet precies weergaf wat Isherwood bedoeld had. Daarom heb ik de tekst niet alleen volgens aanwijzingen van Jacques Dohmen van Querido gemoderniseerd, maar iedere zin met het Engels vergeleken. Op deze wijze heb ik - voor zover ik me herinneren kan - ongeveer vijfhonderd veranderingen aangebracht. Nu klopt alles... naar ik hoop. En Querido heeft ook iets heel moois van de heruitgave gemaakt.

Een paar jaar geleden vertelde Andreas Burnier mij hoe zij op een pier in Santa Monica met Isherwood had zitten praten en dat mijn vertaling toen aan de orde is gekomen. 'Is Brockway wel een goede vertaler?' heeft Isherwood blijkbaar aan haar gevraagd, waarop Andreas sportief 'Jazeker' heeft geantwoord. (Ik had inmiddels ook werk van haar vertaald, maar dan, vanzelfsprekend, andersom, en evenals Isherwood had zij zich altijd bereid getoond, punten, waar nodig, te bespreken.)

Of de aanleiding tot Isherwoods vraag de eerste uitgaven van *Een man alleen* is geweest (Nederlands kan hij immers niet lezen), zal ik nooit weten. Die eerste versie van de vertaling is wel in 1966 in de Nederlandse pers als 'uitstekend' begroet. Maar op vertaalgebied kan je zoiets zo vaak lezen... and it doesn't signify. Een heel goede vriend van me, een bekende Britse romanschrijver en recensent, heeft eens aan een Engelse vertaling van een Nederlands werk, waarin ikzelf tussen de twee- en drieduizend fouten had ontdekt, het predikaat 'beautiful' verleend. Hij gaf echter later toe dat hij géén woord Nederlands kent. Nu, dat noem ik 'beautiful'.

Literatuur:

Christopher Isherwood: *Een man alleen*, Hollandia, 1966.
Christopher Isherwood: *Een man alleen*, Querido, 1982.

Margaretha Ferguson
Isherwood en het oosten

Liefde - voor de Duitse jongen Heinz met wie hij vijf jaar lang een verhouding had - vormt een belangrijke schakel in de keten van innerlijke en uiterlijke processen die Christopher Isherwood in lijfelijke, maar vooral ook geestelijke, aanraking bracht met de wereld van het oosten.

Liefde voor zijn Duitse vriend - de pogingen deze uit het Nazi-leger te houden bleken vergeefs - maakt Christopher tot pacifist. In januari 1939 vertrekt hij met zijn kameraad Wystan Auden naar New York en komt daar terecht in een desolate innerlijke leegte.

Christopher had het besluit genomen zich te onthouden van welke oorlogshandeling dan ook omdat die, vanuit Britse kant, zou kunnen leiden, zelfs indirect, tot de dood van Heinz. Maar dit pacifisme op persoonlijke grondslag vermag de ideologische leegte waarin Christopher zich bevindt nog niet op te heffen. Zijn politieke sympathieën zijn totnutoe goed links geweest, maar aan de vooravond van Wereldoorlog II is pacifisme bij de linksen niet erg ‘in’, zodat Christopher zich niet meer van ganser harte door hun slogans kan laten meevoeren. Eerlijk gezegd heeft hij, net als zijn vriend Wystan, daar de buik van vol, ook al blijven zij beiden wel uitermate kritisch tegenover alles wat *established* is. Christopher voelt zich ook in verwarring wanneer hij gaat beseffen, dat het feit dat hij homoseksueel is steeds meer bepalend wordt, op bijna agressieve wijze, voor zijn maatschappelijke houding. Ergens merkt hij op dat hij geneigd is iedere politieke structuur allereerst af te meten naar de mate van tolerantie die daarin wordt betoond ten aanzien van de homoseksualiteit.

Christopher gaat vanuit New York op zoek naar een versteviging en verbreding van zijn pacifistisch uitgangspunt. Met John van Druten maakt hij na zorgvuldige bespreking een lijst op van vragen betreffende de rol van de pacifist in oorlogstijd. Deze wordt toegestuurd aan drie prominente pacifisten in Engeland die alle drie tot serieuze beantwoording komen. Eén van hen, Runham Brown, schrijft dat een pacifist te allen tijde een nuttig lid van de samenleving moet proberen te zijn. In oorlogstijd dient een pacifist harder dan ooit te werken, aan een of ander maatschappelijk hulpverleningsproject dat onafhankelijk is van overheidscontrole en niet in dienst staat van de oorlogsinspanning. En burgerlijke ongehoorzaamheid tegenover de agressor, zonder rekening te houden met de gevolgen, is verplicht. De tweede, George Lansbury, door Christopher gekenschetst als ‘deze vriendelijke, onbevreesd eerlijke, tachtigjarige oorlogvoerder voor de vrede’ antwoordt, in 1939, met enkele regels die nu, in 1984, nog evenzeer van toepassing zijn, vandaar dat ik het citaat (vert. M.F.) in zijn geheel overneem:

> Jullie zullen, net als zovele anderen, merken dat het uiterst moeilijk is je idealisme te verwezenlijken midden in het soort wereld waarin we leven. Niettegenstaande dat, kameraad, alles dat gisteren waar was, is vandaag waar. Wanneer jullie en miljoenen andere jonge mannen, van alle nationaliteiten, opnieuw in deze hel van de oorlog worden geworpen zal daaruit niets anders voortkomen dan steeds grotere verwarring. Onze manier van lijdelijk verzet is nog nooit beproefd geworden, maar oorlog is door alle eeuwen heen beproefd en heeft absoluut gefaald.

Hoezeer Christopher ook sympathiseert met deze opvattingen, hij is nog niet voldoende zeker van zichzelf om terug te gaan naar Engeland en zich bij dit soort

strijders aan te sluiten. Hij beseft dat zij geen tijd zouden hebben om zijn persoonlijke problemen met hem te bespreken, en zolang hij daarin niet meer helderheid krijgt voelt hij zich niet in staat een duidelijk maatschappelijk-handelend standpunt in te nemen.

Isherwood vertelt dit alles in zijn autobiografische werk: *My Guru and His Disciple*, chronologisch een vervolg op *Christopher and his Kind*, dat de periode bestrijkt van 1924, het jaar waarin de jonge, succesvolle schrijver, afkomstig uit een voornaam Engels milieu, zijn eerste bezoek brengt aan Berlijn, tot aan het vertrek naar Amerika in 1939. Voorin *My Guru and His Disciple* heeft Isherwood een verklaring opgenomen dat wat er in dit boek beschreven staat een ‘eenzijdig, hoogst subjectief verhaal’ is over de relatie tussen een goeroe en zijn discipel, en dat het allerminst beoogt een volledige biografie over die jaren te zijn aangezien een groot aantal mensen met wie hij in nauwe relatie stond, in het boek niet voorkomt. De personen die wel veelvuldig worden belicht zijn diegenen welke iets te maken hebben met die ‘innerlijke problematiek’ waarvoor Christopher bij de doelbewuste pacifisten en strijdbare socialisten te weinig aandacht verwachtte.

En zo begint hij een briefwisseling met Gerald Heard, een vriend van Aldous Huxley, van wie hij weet dat deze zich intens bezighoudt met wezenlijke levensvragen. Uit vage roddel heeft Christopher weliswaar vernomen dat Heard en Huxley verstrikt zijn geraakt in de cultus van yoga, of hindoeïsme, of vedanta - hooghartig weigert hij voorlopig om erachter te komen wat deze termen precies betekenen - maar gelukkig blijkt Gerald in zijn brieven geruststellend praktisch te schrijven over mogelijke toepassingen van het pacifisme. Na enige tijd besluit Christopher New York, waar hij zich niet gelukkig voelt maar Wystan Auden wel, te verlaten en naar Los Angeles te vertrekken. Hiermee treedt een wezenlijke verandering op in hun vriendschap, al wordt die voortgezet tot aan Audens dood. Zij waren naar Amerika getrokken als een bij elkaar horend, van de rest van de wereld geïsoleerd paar. ‘Maar het was Amerika, letterlijk, dat tussen ons was gekomen.’

Ook al is Christopher in de nu volgende gesprekken het lang niet altijd eens met Gerald, zeker zal hij zich hebben kunnen vinden in diens uitspraak: ‘Om waarlijk pacifist te worden moest je vrede vinden binnen jezelf; pas dan kun je pacifistisch functioneren in de buitenwereld.’ Gerald bereidt zich voor door tweemaal drie uur per dag te mediteren. Hij is een aanhanger van Lao Tze en citeert dikwijls de zin: ‘De hemel wapent met medelijden diegenen die hij niet vernietigd wenst te zien’. Hij geeft hieraan de interpretatie dat bekommernis om anderen de enige realistische houding is, getuigend van ons eenzijn met elkaar. Gevoelens van liefde en medelijden zijn niet alleen maar ‘goed’ en ‘juist’, uiteindelijk dienen deze gevoelens de zelfbescherming; gevoelens van haat werken uiteindelijk vernietigend.

Deze objectieve zienswijze, een stap verder dan de m.i. illusoire opvatting omtrent naastenliefde in het ‘Kruistendom’, volgens de woordspeling van Bernard Shaw, maakt onderdeel uit van Geralds opvattingen die hem dicht in de buurt brengen van boeddhisme en hindoeïsme.

Het zijn moeilijkheden van ‘wereldlijke’ aard die Christopher steeds radelozer maken. Geralds afwijzing van al wat met het ego verbonden is kan hij niet delen; een nieuwe liefde in de persoon van de jongeman Vernon schept de behoefte aan een eigen honk, een eigen broodwinning. Christopher had zich voorgesteld ‘een of ander nederig baantje aan te nemen’, maar heeft moeten ontdekken dat duizenden beter gekwalificeerden voor alle ‘nederige baantjes’ een niet te overwinnen concurrentie vormen. Het enige werk dat hij kan doen is het schrijven van filmscenario's, maar als auteur is Isherwood in Amerika nog nauwelijks bekend. En al dat materialistisch of in ieder gevoel met het ego verbonden getob doet Christopher besluiten, zijn resterende vooroordelen te overwinnen en het te gaan proberen met meditatie; dat zal misschien enkele perioden van rust opleveren.

Zo komt Christopher, geïntroduceerd door Gerald Heard, in aanraking met een hindoe-monnik, Swami Prabhavananda. Het wordt een diepgaande relatie die ruim vijfendertig jaar zal duren. Hoewel Christopher een ingewijde wordt in de tempel, en meer dan eens op het punt staat zich te laten opnemen als

monnik, eindigt hij zijn verhaal *My Guru and his Disciple* toch met de verzuchting dat hoe graag hij ook de mensen zou willen verzekeren dat 'alles uiteindelijk goed is', vooral hen die ervan overtuigd zijn dat het uiteindelijk juist *niet* goed is, dat het leven zinloos en onrechtvaardig is - hij dit niet vermag; hij kan niet spreken met de absolute autoriteit van de wetende.

Christopher Isherwood en Swami Prabhavananda bij de Vendata Temple, Hollywood, 1944.

> Alles wat ik te bieden heb, is dit boek, dat ik geschreven heb over aangelegenheden die ik slechts ten dele begrijp, in de hoop dat het op een of andere manier, aan sommige lezers, misschien een glimp kan openbaren van een innerlijke waarheid die verborgen is gebleven voor zijn auteur.

De Swami woont midden in Hollywood, in een in oosterse stijl opgetrokken bungalow, vlak bij een echte hindoe-tempel. Witgepleisterde muren heeft de tempel, uivormige koepels met goudgeverfde spits, stoeptreden geflankeerd door cypressen. Bij de eerste ontmoeting waar Gerald bij is neemt Christopher niet veel in zich op, de tweede keer komt hij alleen.

> De Swami is kleiner dan ik me herinnerde - charmant en jongensachtig, hoewel hij midden veertig is en een kaal plekje heeft aan de achterkant van zijn hoofd. Hij ziet er lichtelijk Mongools uit, met lange rechte wenkbrauwen en ver uit elkaar staande donkere ogen. Hij spreekt zacht en dringend. Zijn glimlach is buitengewoon. Die is op de een of andere manier zo roerend, zo open, zo fonkelend van blijdschap dat ik zin krijg om te huilen.

Dit is een aanhaling uit Christophers dagboek meteen na de ontmoeting. De Isherwood die in 1979 zijn herinneringen opschrijft, gelardeerd met vroegere dagboekfragmenten, voegt eraan toe:

> Een van de eigenschappen van de Swami wordt hier niet vermeld; hij was een kettingroker van sigaretten. Aangezien ook ik een zwaar roker was zal dat mij wel niet hebben gehinderd.

Reeds bij deze eerste echte ontmoeting stelt Christopher de vraag die voor hem van zo groot belang is dat, ware deze onbevredigend beantwoord geworden, hij al vooraf wist de Swami nooit meer te willen zien. Kon ik maar, zegt Isherwood 1979, mij herinneren hoe ik die vraag precies onder woorden heb gebracht.

> Misschien heb ik wel gebloosd en gestameld. De essentie ervan was: Kan ik een geestelijk leven leiden zolang ik een sexuele relatie heb met een jonge man? - Wel herinner ik mij het antwoord van de Swami: Je moet proberen hem te zien als de jonge Heer Krisjna.

Christopher besluit leerling te worden van de Swami (in de loop van hun relatie wijzigt hij de benaming de Swami in: Swami). De Hindoe-opvatting over seks schrikt hem niet af, omdat het hier niet gaat om puriteinse veroordeling zoals in het christendom. Eigenlijk had hij verwacht door de Swami als leerling afgewezen te worden met de boodschap: 'Je moet me beloven die jongen nooit meer te zien, anders kan ik je niet aanvaarden. Je bedrijft doodzonde.' Maar niets van dat alles. Of het om belustheid jegens een vrouw of een man gaat maakt niets uit, de houding van de Swami is eigenlijk te vergelijken met die van een sporttrainer die tegen zijn atleten zegt dat ze roken en alcohol moeten opgeven niet omdat dat in wezen iets slechts is, maar omdat het gebruik ervan de atleet belet veel te bereiken, bijvoorbeeld een olympische medaille. Het gaat om behoud van energie voor een bepaald doel, en moralistisch gepraat over 'rein' en 'onrein' doet absoluut niet ter zake.

Er volgt nu een uitermate fascinerend relaas over de leringen van de Swami, de reacties van Christopher, zijn bijna dagelijkse bemoeienis met het leven in de tempel; bij tijden woont hij er ook en verricht allerlei soort werkzaamheden. Christopher is degeen die leert, aarzelt, twijfelt, wanhoopt, in opstand komt, wegloopt, terugkeert, tegelijkertijd schildert hij van de Swami een vertederend maar nooit sentimenteel, een scherp maar nooit wegwerpend, beeld van een man die onwankelbaar is in zijn overtuiging, wijsheid uitstraalt in vaak verrassend ad-remme gezegdes, en in zijn soms haast kinderlijk aandoende reacties blijk geeft van doordringende levensen mensenkennis.

De oorlog in Europa is uitgebroken, vluchtelingen van allerlei nationaliteit komen naar Amerika, Christopher gaat werken in een Quaker-centrum om deze mensen voor te bereiden op een onafhankelijk bestaan. 'Ontworteld, gedesillusioneerd en achterdochtig, werd van hen gevraagd vertrouwen te hebben en zich aan te passen aan een abstractie, de *American Way of Life* geheten.' Christopher brengt zijn dagen door met aan de vluchtelingen die dat nodig hebben Engelse les te geven, maar staat hen ook bij in velerlei praktische zin, en net als ieder ander in het centrum, helpt hij een handje met het huishouden en wast dozijnen borden af.

> De gedachte dat ik bezig was God binnenin iedere vluchteling te dienen kwam dikwijls bij me op, niet ontzag-opwekkend, maar als iets komieks. Deze gedachte hield me op de been net als een binnenpretje dat kan doen zolang je het niet aan een ander vertelt. In dit grapje ging het erom dat de meeste van deze menselijke tempels van de God die ik aan het dienen was, zichzelf zonder aarzelen gekwalificeerd zouden hebben als atheïst... Bijna zonder uitzondering zagen zij de Quakers als beminlijke maar wereldvreemde excentriekelingen, en het Quaker-pacifisme als je reinste waanzin.

In de Hindoe-tempel zelf maakt Christopher geleidelijk aan kennis met een uiterst bont gezelschap, zowel wat intellectuele ontwikkeling, maatschappelijke status als nationaliteit betreft; mannen en vrouwen van wie sommige, zonderling als ze mogen schijnen, op den duur toch respect gaan afdwingen door hun ernst en hun toewijding. Buiten de tempelgemeenschap leidt Christopher als het ware een tweede leven van heel andere signatuur: hij werkt aan filmscenario's, schrijft nieuwe eigen boeken, verkeert met vele kunstenaars (Greta Garbo wordt terloops genoemd), blijft in contact met allerlei actuele ontwikkelingen ook op het gebied van ‘het geestelijke’. Aldous Huxley en Gerald Heard nemen, als vrijwilliger voor de psychiatrische onderzoekingen van dr. Humphry Osmond, af en toe mescaline in. De Swami acht dit een dodelijke ketterij, althans de pretentie van minder wetenschappelijke navolgers door drugs tot Samadhi te kunnen komen, maar Christopher neemt hiermee geen genoegen. Op zijn verzoek aan Aldous en Gerald, te mogen deelnemen aan een drugsessie

krijgt hij een ontwijkend antwoord, van een derde verneemt hij dat men hem emotioneel te onstabiel acht. Tijdens een logeerpartij in Londen samen met zijn (blijvende) partner Don Bacardy neemt hij een mescaline-tablet in, terwijl Don dat niet doet om objectief te kunnen waarnemen wat Christopher ondergaat. Deze zegt tegen Don dat ze een taxi moeten nemen naar de katholieke kathedraal in Westminster,

> om te kijken of God daar is. God was er niet. Zijn afwezigheid was zo optimaal dat het me aan het lachen maakte. Dus gingen we naar Westminster Abbey. Hier kwam de situatie me nog komischer voor. Ik moest een donker hoekje in en daar blijven tot ik mijn gegiechel kon beheersen.

Nooit, ondanks zijn vijfendertig jaar van intensieve omgang met de Swami en volgehouden meditatie, is Christopher erachter kunnen komen of God werkelijk bestaat. Hij vraagt zich weleens af of zijn tekort aan inzicht misschien voortspruit uit het feit dat hij zijn sexuele leven - dat soms uitmondt in reeksen uitspattingen in halve of hele onderwereld milieus - niet wenst op te geven. De energie immers die benodigd is voor het opstijgen van de kundalini-kracht naar gebieden van hogere kennis, blijft gekluisterd in de lagere chakra's.

Maar behalve Christopher, die uit zijn intense betrokkenheid bij de Swami en het leven in de tempel wel degelijk nieuwe inzichten, gevoelens en ervaringen opdoet welke zijn toch al betekenisvolle leven en persoonlijkheid nog aanzienlijk verrijken zoals blijkt uit zijn prachtige boek, heeft ook de buitenwereld er praktisch nut van. Samen met de Swami namelijk zet hij zich aan een nieuwe vertaling van de *Bhagavad-Gita*, eerst in een tamelijk letterlijke versie. Maar de literaire vrienden noch Christopher zelf zijn er tevreden over, de vertaling ‘was saai en stroef en riekte naar Sanskriet’. Dat is even moeilijk te verwerken, en de Swami.

> ziende hoe ik mij voelde, werd ineens heel klein en grijs en verschrompeld, een vogeltje op een winterse tak. En toen - het was werkelijk verbazingwekkend - zag ik in een flits hoe ik het moest doen.

Binnen een half uur heeft Christopher de plechtstatige prozazinnen omgevormd tot vitale, rijmloze poëzie, in korte frasen samengebald. Deze publicatie, en later ook de biografie *Ramakrishna and his Disciples*, draagt bij tot de inkomsten van het centrum. Over de biografie is Christopher achteraf niet erg tevreden, want het manuscript is onderworpen geweest aan een zekere censuur van de Indiase Hindoe-autoriteiten.

In 1963 sterft Aldous Huxley. Christopher zit aan zijn sterfbed, waar hij vandaan komt

> met het beeld van een groot nobel vaartuig, rustig wegzinkend in de diepte; vele van zijn subtiele wonderbaarlijke mechanismen nog in volmaakte orde, alle lichten nog op.

Aan het einde van datzelfde jaar vergezelt Christopher, zeer tegen zijn zin, de Swami naar India. De honderdste verjaardag van Vivekananda, een van de vereerde goeroe's van de orde, wordt daar gevierd met allerlei officiële plechtigheden. Als gedelegeerde van het Parlement der Religies krijgt Christopher ook een badge op, met de woorden: ‘Iedere ziel is in aanleg goddelijk’. De inleidende manifestatie duurt drieëneenhalf uur.

> Er was een gehoor van ongeveer achtduizend mensen en ik betwijfel of er achthonderd waren die werkelijk Engels verstonden. Ze zaten daar met - nee, geduld kun je het niet noemen - met dierlijke lijdzaamheid.

Bij een volgende gelegenheid krijgt Christopher een nieuwe badge. Daarop staat: ‘Moeder, maak een man van me.’

Uit de beheerste precisie waarmee Christopher ook deze - voor een deel toch boeiende en nieuwe - ervaringen en ontmoetingen registreert proeft de lezer al haarfijn aan welke tegenstrijdige, meest afwijzende, gemoedsstemmingen de scherpzinnige westerse intellectueel, de artistiek overgevoelige estheet, de a-morele levensgenieter Isherwood, ten prooi is tijdens deze Indiase festiviteiten. Het ondraaglijkst is voor hem dat hij gedwongen is in het publiek te spreken over God, iets dat hem het gevoel geeft zich te prostitueren. Het komt tot een diep gesprek met de Swami waarin Christopher verklaart: ‘Ik kan niet horen bij wat voor instituut danook - omdat ik niet eerbaar ben...’ Eerder dan de bedoeling was zal hij uit India vertrekken. De dag daarvoor zijn de plechtigheden nog in volle gang.

> Duizenden vrome lieden werden gevoed van palmbladeren. Luidsprekers krijsten. Kirtanzangers jammerden. Een lange rij mensen wachtte om neer te knielen voor de Swami, in zijn kamer. Nikhilananda (een Indiase monnik die vroeger anti-Brits terrorist was geweest en er prat op ging daarom gevangen te hebben gezeten) was deze morgen aan het ontbijt in een zeer goed humeur. Hij zei, ‘Dit is het land van de zelfvernietiging.’

Christopher brengt een slapeloze nacht door in het vliegtuig.

> Naderhand placht ik schertsend te beweren dat het toen was dat ik voor het eerst ging beseffen dat Vivekananda - dankbaar, ongetwijfeld, voor mijn hulp bij het vieren van zijn honderdste geboortedag - mij uit dankbaarheid een charmant geschenk had gegeven, een idee voor een roman.

In *A Meeting by the River*, verschenen in 1966, heeft Christopher zichzelf ruimschoots de kans gegund, via het scheppen van een aantal uiteenlopende personages, zijn haat-liefde aandoeningen jegens het Hindoeïsme in beeld te brengen. De kernvraag behelst: Hoe voelt het aan voor een westerling om hindoe-monnik te zijn? In deze roman komt een eigenschap van Christopher Isherwood die mij boven alles aantrekt goed tot uiting: de man beschikt over het vermogen, en bovenal ook de moed, zichzelf en anderen vanuit een uitermate veelzijdig standpunt te bezien. Ik ben geneigd zelfs te zeggen: vanuit een universeel, en daardoor wezenlijk objectief, standpunt, maar acht deze term nog net iets te absoluut. In *A Meeting by the River* staan in een briefwisseling twee broers scherp tegenover elkaar. De ene die bezig is monnik te worden zou je aanvankelijk heilig willen noemen, de ander die conventioneel-maatschappelijk, uitgerekend-zakelijk bezig is, liefhebbend echtgenoot en vader maar in het diepst geheim verslingerd aan een jongeman, schijnheilig. In de loop van de roman komen steeds meer verborgen aspecten van beider persoonlijkheid naar buiten, zodat alle twee de broers ten slotte volbelicht staan in het schijnsel van een mensvisie die ieder individu ziet in zijn volledige (mogelijke) rijkdom, *en* als deel van een groter geheel.

Zowel voor *Christopher and his Kind* als voor *My Guru and his Disciple* heeft Isherwood verkozen in de derde persoon te schrijven over zijn eigen jongere zelf. Literair en psychologisch moet dit voor de auteur een vruchtbare techniek betekenen. Het ‘jongere zelf’ van een personage dat hij kent als geen ander, krijgt een belichting vanuit een zekere afstand, hetgeen het perspectief ruimer maakt en de mogelijkheid

tot het bekijken van 'weggestopte' aspecten vergemakkelijkt, zonder afstand te doen van invoelende warmte.

Wanneer je jezelf tot in de verborgenste hoekjes vermag te bekijken alsof je een ander was leidt dat enerzijds tot een wezenlijker functioneren, meer in overeenstemming met het aller-eigenste, anderzijds tot het besef hoe betrekkelijk dat aller-eigenste wel is, waar het kan worden gevat in begrippen die mogelijk ook van toepassing zijn op andere individuen. Deze tweeledigheid in bewustwording welke Christopher tijdens zijn nauwe omgang met de Swami doorleeft wordt de lezer duidelijk gemaakt in tal van korte gesprekjes of overwegingen. De (naar mijn subjectieve schatting althans) diepste religieuze belevenis geldt die momenten dat Christopher zich realiseert dat de Swami meer is dan die ene kleine, jongensachtige, ouderwordende, vaak zieke en o zo menselijke persoon - dat hij iets vertegenwoordigt, reikend tot buiten de grenzen van zijn ik, dat ons allen gemeen is. Vanuit zijn westersindividualistische reacties die zowel ten opzichte van zichzelf als van anderen buitengewoon doordringend worden doorleefd en helder en pittig verwoord, raakt de schrijver telkens weer aan het oosters beleven van kosmische verbondenheid. Maar de voeten blijven onveranderlijk stevig op westerse grond geplant.

Na de dood van de Swami geeft Christopher zich rekenschap van wat hem rest: Ik ben achtergebleven met Swami. Zijn fysieke afwezigheid maakt voor mij bij lange na niet zoveel verschil als ik had verwacht. Ik denk net zo onophoudelijk over hem als ooit. Waarmee ik contact schijn te gaan verliezen, dat is Swami's Hindoe-pantheon van goden, godinnen, goddelijke incarnaties. Mijn westers bewustzijn bevindt zich in het proces van verwerping hiervan, naar het schijnt als van onvolmaakt getransplanteerde, cultureel uitheemse lichamen.

Intussen blijven Ramakrisjna, Brahmananda, Vivekananda en de Heilige Moeder mij inspireren als zeer duidelijk individuele figuren - ook al placht Swami ons te vertellen dat zij 'allen dezelfde zijn'.

Pas nadat de uitermate onverkwikkelijke China-in-Nederlandruzie, waarin ik tezeer partij ben om deze nu maar gemakshalve met een subjectieve drie woorden van de tafel te willen vegen, zijn grootste aandeel in de weekbladkolommen had ingenomen, las ik *Journey to a War.*

Dit schitterende boek, in 1939 voor het eerst verschenen, behelst het verslag van de tocht die W.H. Auden en Christopher Isherwood in 1938 als oorlogscorrespondent maakten door China. De Nederlandse China-ruzie barstte in de jaren zeventig weliswaar uit naar aanleiding van de controverse pro en contra Mao Zedong, maar in de jaren voor de Tweede Wereldoorlog liepen in verschillende landen de twisten tussen linkse en minder of geheel niet linkse intellectuelen en kunstenaars ook reeds zeer hoog op. Aangezien China destijds reeds het slagveld was tussen kapitalisme en communisme (zoals Afrika en Azië nu) kwamen daar velerlei buiten-Chinese machten met elkaar in conflict. Een conflict dat nog ingewikkelder werd door de in oorsprong nationalistische strijd van China tegen al die buitenlanden, en door de in het westen opkomende strijd van de kapitalistische democratieën tegen de door het kapitalisme op de been gehouden fascistische dictaturen.

Isherwood en Auden hebben overduidelijk en daadwerkelijk gekozen tegen het fascisme en zijn dus politiek gezien geen blanco waarnemers bij welke oorlog dan ook. Toch slagen zij er op waarlijk voorbeeldige wijze in een veelzijdig beeld te geven (Isherwood in proza, Auden in poëzie) van het Chinese strijdtoneel waarin de nationale bourgeoisie onder leiding van Tjiang Kai Sjek nog min of meer, en althans uiterlijk, samenwerkt met de communisten die hun Grote Mars naar Jenan al achter de rug hebben.

Het proza-gedeelte van Isherwood dat het grootste deel van *Journey to* a *War* in beslag neemt en waartoe ik mij verder zal beperken, beschrijft ontmoetingen met allerlei soort Chinezen: machthebbers, diplomaten, koelies (door Britten en upper-class Chinezen werd wel gesproken over een 'koelieoorlog'), tolken, treinconducteurs, hoge militairen, soldaten, singsongmeisjes. Daarnaast, waardoor de Europese invloed in het Chi na-van-toen zeer duidelijk voelbaar wordt gemaakt, raken zij in gesprek met talloze westerlingen van diverse pluimage: aan de Quakers verbonden artsen, Amerikaanse revolutionairen zoals Agnes Smedley, Duitse militaire adviseurs, zendelingen en bisschoppen, journalisten en filmers.

> Fernhout is een grote, blonde jonge Hollander - even wild als Capa, maar net iets minder luidruchtig. Hij heeft als camera-man met Ivens en Hemingway aan de film *Spaanse aarde* gewerkt. Ivens was nu ook bij hen... Hij is heel wat ouder dan de anderen, klein, donker, met fonkelende oogjes.

Het is fascinerend te lezen, in 1984 nu de tussenliggende jaren een duidelijk patroon te zien hebben gegeven, hoe men in 1938 de politieke toekomst zag. 'Zolang jullie vechten voor China,' had madame Tjiang Kai Sjek tegen de communisten gezegd, 'zijn we allemaal vrienden.' Zonder twijfel, beaamt Isherwood. 'Maar,' zo vervolgt hij,

> wat bedoelt zij met China? Zal deze strijd louter een 'koelie-oorlog' zijn, gevochten om het land veilig te stellen opdat het regime van de

> ‘Soeng-dynastie’, de kleine en almachtige clan van bankiers waartoe madame zelf behoort, kan worden voortgezet? Zal Tjiang, met zijn lange lijst van onderdrukking van communisten, ooit een blijvende verbintenis vormen met mannen als Mao Zedong en Zhou Enlai, wier hele leven in dienst is gesteld van de strijd van de arbeiders? Het valt moeilijk te geloven.

Ondanks hun - gerechtvaardigde - twijfel koesteren zij waardering voor madame Tjiang Kai Sjek wier kunstmatig gedrag zij scherp registreren, maar wie zij een zekere heroïek niet ontzeggen.

> Enkele maanden geleden stelden de Japanners een paar uiterst onbeschofte vredesvoorwaarden voor; hun aanbod werd gedaan door tussenkomst van een neutrale buitenlandse ambassadeur. De ambassadeur kwam op de thee en leverde zijn voorbereid toespraakje af. Er ontstond een onbehaaglijk stilzwijgen. Ietwat van zijn stuk, voegde de ambassadeur eraan toe: ‘Natuurlijk geef ik u deze boodschap door zonder commentaar.’ Madame keek hem aan. ‘Dat zou ik wel hopen,’ zei ze rustig. Daarop, al haar charme inschakelend, ‘Vertelt u mij eens, hoe gaat het met uw kinderen?’ Dit was het enige antwoord dat de Japanners ooit ontvingen.

Uiteraard kost het de twee schrijvers, ook al hebben zij relaties tot in de hoogste kringen toe - onder andere zijn ze de gast van de Engelse ambassadeur en zijn echtgenote - veel moeite om door te dringen tot het front. Toch lukt het hen verschillende lange, soms uiterste oncomfortabele, treinreizen te maken en heel wat te zien van het platteland van China. Wanneer zij zich in zeer moeilijke omstandigheden bevinden, honger voelen, dorst, vervuiling of echt in levensgevaar verkeren, maakt Auden steevast wel een of andere zeer geestige opmerking. Hun beider culturele achtergrond verloochent zich ook nooit. Af en toe trekken zij door gebieden die zwaar te lijden hebben gehad van Japanse bombardementen, waar de huizen kapot zijn, de bruggen vernield.

> Onze tocht was lang en ruw... de zon was nu zeer heet... toen we bij de brug kwamen strompelden we naar de gang die de Chinezen precies onder de spoorlijn hebben gegraven. De mannen hier spraken op fluistertoon, want de Japanners hebben machinegeweren geposteerd in de rij geruïneerde huizen verderop. Je kon makkelijk over het kanaal heen een steen naar hen gooien. Tussen de hutten wat zuidelijker stoppen we om heet water te drinken... bij dit heet water-partijtje begonnen onze gastheren aan een opgewonden gesprek in het Chinees. Auden en ik, overgelaten aan onze eigen hulpbronnen, merkten ineens dat we bezig waren aan een discussie over de poëzie van Robert Bridges. *The Testament of Beauty* kan zelden geciteerd zijn in een minder toepasselijke omgeving.

Aan het eind van hun tocht komen Isherwood en Auden in Shanghai. Rewi Alley, de Nieuwzeelander die sindsdien zo verbonden is gebleven met het nieuwe China en er ontzaglijk veel over heeft gepubliceerd, is in 1938 fabrieks-inspecteur en ambtenaar bij het Departement voor Publieke Werken. Shanghai is bezet door de Japanners. Sommige Chinese fabriekjes hebben hun werkterrein kunnen verleggen naar de *International Settlement* en functioneren weer. Zeven jaar heeft Rewi Alley zich uitgesloofd om te trachten de arbeidsvoorwaarden in de fabrieken te verbeteren - nu is dit alles tenietgedaan. In kleine, overvolle vertrekken werken jongetjes die

van hun ouders voor twintig dollar zijn gekocht, twaalf tot veertien uur per dag. De kinderen vertonen blauwe strepen in hun tandvlees als gevolg van loodvergiftiging, veel langer dan een jaar hebben ze niet meer te leven. In scharenfabrieken zie je kinderen met armen en benen waarin zich chroom-gaten ontwikkelen. Als er te langzaam wordt gewerkt doopt de opzichter de ellebogen van de jongen of het meisje in kokend water, bij wijze van straf.

Maar Isherwood en Auden logeren in de particuliere villa van de Britse ambassadeur, gelegen in de Franse concessie. De stad blijkt verdeeld in twee werelden die niet kunnen worden overbrugd. In de ene helft mateloze ellende, onrecht en verschrikking - in de andere luxe, intrigues op hoog politiek niveau, elegant en ook grof cynisme.

> En wijzelf, ook al slijten we onze schoenen bij het lopen door de eindeloze krottenbuurten, ook al maken wij notities, ook al zijn we werkelijk geschokt en verontwaardigd, behoren onontkoombaar tot die andere wereld. Wij keren terug, altijd, naar de villa, voor de lunch.
> In onze wereld, daar heb je de tuinfeesten en de nachtclubs, de hete baden en de cocktails, de singsongmeisjes en de kok van de ambassadeur. In onze wereld schrijven Europese zakenlieden naar de plaatselijke krant met de klacht dat de Chinezen wreed zijn voor varkens, en ze zeggen dat de vluchtelingen de Settlement uitmoeten omdat ze beginnen te stinken. In onze wereld verdedigt ‘de enige fatsoenlijke Japanner’ (zoals al de Britten hem eenstemmig beschrijven) het bombardement dat Kanton met de grond gelijk heeft gemaakt door te zeggen dat dat humaner is dan een militaire bezetting van de stad.

vervolg op pag. 54

James Brockway
‘A cat who walked by himself’*
Over de dichter Louis MacNeice. 12.9.1907-3.9.1963

Leven en werk

Louis MacNeice werd op 12 september 1907 in Belfast geboren als zoon van Ierse ouders. Zijn vader, de Right Reverend John Frederick MacNeice, was een protestante dominee en geleerde die later bisschop van Down, Connor and Dromore werd. In 1914, toen Frederick Louis zeven jaar oud was, stierf zijn zachtaardige moeder, een verlies waarnaar een melancholieke trek in zijn werk terug te leiden is. Na het tweede huwelijk van zijn vader werd hij in 1917 naar Engeland gestuurd om de traditionele opvoeding van de beter gesitueerden te genieten (d.w.z. aan een preparatory school en later aan een bekende public school, Marlborough), waarna hij tussen 1926 en 1930 de klassieke literatuur en filosofie aan het Merton College in Oxford studeerde. In 1929 verscheen zijn eerste dichtbundel *Blind Fireworks* bij Gollancz. Bij zijn eindexamen (‘Greats’) haalde hij de hoogste graad - een ‘First’. In hetzelfde jaar trouwde hij met Giovanna Marie Thérèse Ezra en werd lector in ‘Classics’ aan de Universiteit van Birmingham. In 1935 verscheen zijn tweede bundel *Poems* nadat zijn verzen o.a. in het baanbrekende poëzie-tijdschrift *New Verse* onder redactie van Geoffrey Grigson waren verschenen.

MacNeice gold toen al als een van de bekendste jonge dichters van Engeland, die wij thans als de ‘Thirties Poets’ of de ‘Auden Generation’ kennen. Van de beroemde Vier (MacNeice, Spender, Auden en Day Lewis - ‘MacSpaunday’ -) was hij de enige Ier, en de vrolijkste. In 1936, nadat zijn vrouw er met een ander vandoor was gegaan, werd MacNeice lector in het Grieks aan het Bedford College (voor vrouwen) van de Universiteit van Londen. Evenals T.S. Eliot en W.H. Auden (samen met prozaïst Christopher Isherwood) interesseerde hij zich voor toneel (‘verse drama’) en zowel zijn vertaling van de *Agamemnon* van Aeschylus als een eigen, experimenteel stuk *Out of the Picture* à la Auden-Isherwood zijn in respectievelijk 1936 en 1937 door het Group Theater (op zich al een experimenteel gezelschap) in Londen opgevoerd.

Vlak voor de oorlog van 1939-45 verscheen zijn beroemdste boek: *Autumn Journal* (1939). Zijn bekendste latere bundels zijn *Plant and Phantom* (1941) en zijn laatste bundel *The Burning Perch* (1963), die een herleving in zijn poëzie liet zien. In 1949 verscheen zijn eerste *Collected Poems.* In 1942 trouwde hij met Hedli Anderson, een zangeres die voor het Group Theater werkte.

Tussen 1941 en zijn vroegtijdige dood was MacNeice in dienst bij de BBC, waarvoor hij talloze programma's schreef en/of produceerde. Hij ging echter in 1950/51 voor anderhalf jaar naar Griekenland als directeur van het British Institute te Athene, welk instituut in die periode met de British Council werd samengetrokken. (In die dagen had Engeland alleen maar zijn cultuur als exportartikel en hiervoor zorgden de genoemde elitaire instellingen.)

Onder de door hem geschreven radioprogramma's zijn een bewerking van de beroemde film van Eisenstein *Alexander Nevsky* (1941) met Robert Donat; *Christopher Columbus* (1942) met Laurence Olivier; *The Dark Tower* (1946) met muziek, niet voor de eerste keer, van Benjamin Britten, een vertaling (met E.L. Stahl) van een verkorte versie van de *Faustus* van Goethe en vele documentaire uitzendingen. (Men leefde toen in de bloeitijd van het hoorspel - het was vóór de dagen van de televisie.)

* Citaat uit de Times Obituary over MacNeice (anoniem)

In resp. 1938 en 1941 waren zijn essay's *Modern Poetry - A Personal Essay en The Poetry of W.B. Yeats* verschenen. Nog een boek met literaire kritiek, *Varieties of Parable*, (de Clark Lectures, die in 1963 aan de Universiteit van Cambridge werden gehouden) werd in 1965 postuum uitgegeven; evenals zijn onvoltooide autobiografie *The Strings are False.* Andere postuum uitgegeven werken zijn: *Collected Poems* (1966), *One for the Grave*, een in 1958 opgevoerd toneelstuk (1968) en een verzameling van vier hoorspelen, *Persons from Porlock* (1969). Zijn werk omvat veertig uitgaven en ruim honderd teksten voor radio. Louis MacNeice is op de leeftijd van 55 jaar onverwacht op 3 september 1963 overleden en in Ierland begraven.

Louis MacNeice in Oxford.

Van de vier dichters die de samengestelde 'MacSpaunday'-figuur componeerden, was Louis MacNeice de vreemde eend in de bijt. Hij hoorde er bij en in de literaire geschiedenis zal hij

altijd blijven gelden als een van de ‘Big Four’ van de jaren dertig... èn daarna. Maar hij was daar niet volkomen thuis. Niet omdat hij Ier was en de andere drie Engelsen waren, hoewel zijn Iers-zijn hem wel als mens en als dichter eigenschappen schonk, die hem in verschillende opzichten anders dan de anderen maakten.

Hoewel er lyrische trekken in de gedichten van vooral Auden zijn - ‘Lay your sleeping head, my love./Human on my faithless arm’, maar ook bij de somberder Spender - ‘Your paradisal ecstasy/Is justified is justified/By hunger of all beasts beneath/The overhanging cloud’ - is MacNeice dè lyrische dichter van de vier. Zijn aard was lyrisch. Zelfs als hij het politiek gevaar in Europa als een schaduw over de tuin ziet, kan hij in een van zijn zuiverste lyrische gedichten als volgt schrijven:

> The sunlight on the garden
> Hardens and grows cold,
> We cannot cage the minute
> Within its nets of gold,
> When all is told
> We cannot beg for pardon.

Het politieke element in zijn verzen lijkt soms alleen maar tegen wil en dank aanwezig - alsof de bron niet in de dichter zelf maar in zijn tijdperk lag. Het was trouwens in die dagen, van het ineenstorten van de financiële wereld in 1929 tot aan het uitbreken van de oorlog tegen Hitler en Mussolini in 1939, voor een jonge dichter haast onmogelijk immuun te blijven voor het politieke virus waarmee de meeste denkende mensen van zijn leeftijdsgroep geïnfecteerd raakten. Dylan Thomas bleef er kennelijk wel vrijwel immuun voor; Denton Welch ook - maar die zijn pas enkele jaren later geboren, en daarom. Bij MacNeice en zijn leeftijdgenoten zat de politiek (eerst de klassestrijd en de werkloosheid en daarna het Hitler-gevaar) als een nauwelijks te bedwingen koorts in het bloed. Dat MacNeice echter van nature géén ‘political animal’ was, heeft hij meerdere malen in zijn verzen tot uiting gebracht.

In zijn bekendste werk, het lange gedicht *Autumn Journal* uit 1938, toen Hitler na ‘München’ al voor de poorten van de democratie stond, zag hij zichzelf en zijn intellectuele gelijken als ‘apprenticed late to learn the trade of hating’ en gaf hij uiting aan zijn echte, innerlijke verlangen in woorden als:

> All that I would like to be is human, having a share
>   In a civilized, articulate and well-adjusted
> Community where the mind is given its due
>   But the body is not distrusted...

Dit was de droom van de intellectueel, van de *homme moyen sensuel*, die tot een wensdroom was gedegradeerd door het militante Nazisme, door Mussolini, Hitler en Franco en de wereld van:

> International betrayals, public murder,
>   The devil quoting scripture, the traitor, the coward, the
> thug
> Eating dinner in the name of peace and progress,
>   The doped public sucking a dry dug
> Official recognition of rape, revival of the ghetto
>   And free speech gagged and free
> Energy scrapped and dropped like surplus herring
>   Back into the barren sea...
>   (*Autumn Journal*)

(Kan men niet, vierenveertig jaar later, nog steeds deze wereld in de onze herkennen - met 'the doped public' sucking voetbalwedstrijden, Dynasty en Dallas?)

Veel meer nog dan de militant-heroïsche Cecil Day Lewis, de aarzelende Spender en de soms inderdaad speelse Auden was MacNeice een hedonist, een vrouwenliefhebber, maar ook - wat in zijn verzen zeer geprononceerd is - een liefhebber van de gewone dingen des levens, het aardse leven van sensuele voldoening. Ik zou zelfs kunnen zeggen: van het speelgoed van het leven. In zijn eerste periode geniet hij van en huldigt hij in zijn verzen de vruchten die Ceres uit de hoorn van overvloed voor ons giet:

Louis MacNeice door Auden gefotografeerd in IJsland, 1936.

World is crazier and more of it than we think,
Incorrigibly plural. I peel and portion
A tangerine and spit the pips and feel
The drunkenness of things being various.
(*Snow*)

Hij is in dit verband ook als de Didymus van het gedicht met die titel te zien, de Didymus van de regels:

Refusing to fall in love with God, he gave
Himself to the love of created things...

waarin mogelijk een toespeling schuilt op zijn reactie op zijn vader en diens strenge toewijding aan zijn levenstaak als geestelijke; een vader die MacNeice als 'a generous puritan' typeerde - een goede, vriendelijke man weliswaar, maar niettemin een 'puritein', iets dat zijn zoon nooit had kunnen worden.

Op Day Lewis, Spender en Auden zou men maar moeilijk de woorden van Wordsworth kunnen toepassen: 'The world is too much with us; late and soon,/Getting and spending, we lay waste our powers...'. Ze passen wel bij MacNeice, voor een deel dan, maar niet in de betekenis van een wereld van 'getting and spending' maar in die van een wereld van genot. De matigheid is bij hem ver te zoeken. Zijn verzen puilen uit van beelden, kleuren en geuren, en deze Ierse levensvreugde komt ook tot uiting in zijn rijke alledaagse taal, zijn rijmschema's (met veel interne rijmen - mogelijk van de 'aieill' van de oude verzen van Ierland en Wales overgenomen, òf hierdoor geïnspireerd), en zijn ritmen, die soms aan een draaiorgel doen denken, maar dan een subtiel. Beweging, kleur, geluid, leven, zelfs als de regels een sociale en politieke boodschap dragen:

It's no go the merrygoround, it's no go the rickshaw,
All we want is a limousine and a ticket for the peepshow.
Their knickers are made of crêpe-de-chine, their shoes

are made of python,
Their halls are lined with tiger rugs and their walls with
heads of bison.

Juist door deze eigenschappen, waardoor de gedichten van MacNeice zich van die van zijn collega's onderscheiden, weerspiegelt hij beter dan zij een belangrijk en politiek-gevaarlijk facet van de sfeer en stemming van de jaren dertig. Want die jaren zagen niet slechts de opkomst en de overwinning van het fascisme in Italië, Duitsland, Spanje en Japan. Dit was het tijdperk van Hollywood met zijn droomfabriek, van de musicals met Ginger Rogers en Fred Astaire, met Jeanette

Macdonald en Nelson Eddy, van de Love Goddesses Greta Garbo, Joan Crawford en Marlene Dietrich. Van Mae West, de Marx Brothers, van de jazz en de grote dansorkesten - een tijdperk van escapisme, van niet wakker willen worden, van niet willen zien. In het Engeland van Louis MacNeice was het ook het tijdperk van de Londense musicals van Ivor Novello en van een stroom Engelse films met liedjes als ‘Today 1 feel so happy, so happy, so happy’ en het bespottelijke ‘The sun has got his hat on and is coming out to play’. In zijn vroege gedicht ‘An Eclogue for Christmas’ heeft MacNeice het over deze bijna hysterische en waanzinnige vrolijkheid:

> I meet you in an evil time...
> The jaded calendar revolves,
> Its nuts need oil, carbon chokes the valves,
> The excess sugar of a diabetic culture
> Rotting the nerve of life and literature...

waarna deze pastorale dialoog een vernietigende maar heel levendige en zeer rijke opsomming wordt van de uitingen en uitspattingen van een aan suikerziekte lijdende, kapitalistische kuituur, waarin onder andere een vraag wordt gesteld, die aan de hedendaagse politieke situatie in Midden Amerika en het Midden Oosten doet denken:

> What will happen when the sniggering machine-guns
>   in the hands of the young men
> Are trained on every flat and club and beauty parlour
>   and father's den?

In zo'n situatie wilde MacNeice en de anderen waarschuwen tegen het dreigende gevaar. Na zijn korte bezoek met W.H. Auden aan IJsland schreef hij aan het slot van het ‘Postscript to Iceland’ (aan Auden opgedragen) de duidelijke regels:

> Our prerogatives as men
> Will be cancelled who knows when;
> Still I drink your health before
> The gun-butt raps upon the door.

Dus de ingrediënten van zijn poëzie van voor de oorlog waren een lyrisme (waarin hij zowel de rijkdom en de geneugten van het leven huldigde als tegen naderend gevaar waarschuwde); kritiek op de toenmalige maatschappij, die zowel materialistisch als blind was; en een oproep tot wakker worden waar het het fascisme betrof. Vooral in de gedichten die de vooroorlogse maatschappij tekenen en die waarin tegen het gevaar van het fascisme wordt gewaarschuwd, is de invloed van W.H. Auden onmiskenbaar. Bij MacNeice vinden we echter een warmte, een levensvreugde en daarnaast ook een melancholie, die bij Auden niet aanwezig zijn, die immers geen Ier was.

Toen het gewapende conflict met Hitler begon was het alsof de dichters van de jaren dertig, die hier steeds voor hadden gewaarschuwd, hun houvast, hun geestelijke omgeving kwijt waren geraakt: het leek alsof de grond van onder hun voeten was verdwenen. Wat nu? Auden (met Isherwood) was al in de lente van 1939 naar Amerika vertrokken en Spender werd lid van de brandweer, die Londen tijdens de bombardementen moest redden. In 1941 ging Louis MacNeice bij de BBC werken, waar hij schrijver en producer van talloze programma's werd, meestal ‘verse drama's’ in de vorm van het hoorspel, dat nu zijn bloeitijd beleefde, maar daarbij ook

documentaire programma's van velerlei aard. Tijdens de oorlog was de aard ervan veelal propagandistisch - zijn werk aldaar was zijn oorlogswerk. Titels als 'Life on an ex-American destroyer', 'Salute to the U.S.S.R.', 'The Four Freedoms' laten dit duidelijk zien. Maar daarnaast waren er ook programma's met titels als 'Dr. Chekov' en 'Why be a poet?' en veel succes boekte MacNeice met een bewerking van Eisensteins 'Alexander Nevsky', met muziek van Prokofiev, 'Christopher Columbus' en een bewerking van 'The Golden Ass' van Apuleius.

Na de oorlog veranderden de programma's van aard, waardoor de dichter in MacNeice meer armslag kreeg. In januari 1946 werd zijn allegorische hoorspel 'The Dark Tower' uitgezonden, welke tekst met nog drie andere van zijn hoorspelen in een boek met dezelfde titel te vinden is (1947). In hetzelfde jaar werd een bewerking van zijn toneelstuk uit 1936 de *Agamemnon* van Aeschylus in zijn Engelse vertaling uitgezonden, en in de jaren daarna volgde nog een bewerking van een stuk uit de Oudheid, *Trimalchio's Feast* (MacNeice had voor de oorlog klassieke literatuur aan universiteiten gedoceerd). In 1949 werden tussen 30 oktober en 17 november vier uitzendingen aan MacNeice's vertaling van de *Faustus* van Goethe gewijd. In 1955 volgde zijn bewerking van *The Waves* van Virginia Woolf, en in 1960 twaalf programma's over de *Odyssey* van Homerus.

MacNeice bleef tot aan zijn dood in 1963 in dienst bij de BBC, maar na de oorlog ging het er niet meer om zo'n vijftien tot twintig scripts per jaar te schrijven of te produceren. Het bleef jaarlijks meestal bij vier tot zes. Er is van hem gezegd dat zijn bereidheid om een betrekking bij een instelling van het kapitalistische Establishment te aanvaarden een soort verraad betekende. Als men echter voorbeelden van dit nieuwe werk bekijkt, ziet men al dadelijk, dat dit niet het geval was.

Zo'n voorbeeld is 'The Dark Tower', een parabel met muziek van Benjamin Britten, waarin de volgende regels voorkomen:

> Before your mother engaged me...
> ... I taught two dozen lads in a class -
> The sons of careerists - salesmen, middlemen, half men,
> Governed by greed and caution; it was my job
>
> To teach them enough - and only enough -
> To fit them for making money.

En over het land van de draak en de donkere toren, waar de held van de parabel naartoe wordt gelokt, schrijft hij:

> In the Dragon's land, where it pays to murder, the paymaster of murder is the government.

De parabel van 'The Dark Tower' houdt een pleidooi in voor het leven, het gewone leven, in tegenstelling tot het leven van helden, die door valse waarden worden gelokt tot daden die hen van het leven beroven. Over het symbolische van de Donkere Toren schrijft MacNeice nogal cryptisch:

> There is something there
> Which makes the Dark Tower dark and is the source
> Of evil through the world.

In dit poëtische hoorspel laat MacNeice de figuur Blind Peter tevens woorden uitspreken die een soort eindcommentaar op zijn eigen dichtkunst vormen, een paar emblematische woorden, waarin de kern van die verzen lijkt te liggen:

> To be a human being, people agree, is difficult.

Dit zijn niet de uitspraken van een verrader.

Niet iedereen kon de verzen van MacNeice waarderen. Het is nu eenmaal zo dat zijn taal in sommige gedichten meer op de taal van een prozaïst lijkt dan op die van een dichter. Bijvoorbeeld in regels zoals ik die al eerder citeerde:

> All that I would like to be is human, having a share
>   In a civilized, articulate and well-adjusted
> Community...,

maar dan komt het ene onverwachte poëtische beeld na het andere, een taal vol beeldspraak en symbolen van een man die ook schreef:

> And man is a spirit
>   And symbols are his meat.

Ook in zijn proza laat MacNeice de dichter steeds doorschijnen. In een kort essay ‘Eliot and the Adolescent’ in het symposium *T.S. Eliot*, dat Editions Poetry London in 1948 uitgaf om de grote dichter op zijn zestigste verjaardag te huldigen, komt MacNeice plotseling met een uitermate goed gevonden en treffend beeld, daar waar hij over zijn generatie schrijft toen ze als jonge mensen met de verzen van Eliot in contact kwamen:

‘What we wanted was “realism” but (...) we wanted it for romantic reasons. We wanted to play Hamlet in the shadow of the gas-works.’ Het beeld is zo raak en sprekend, dat het mij verbaast dat niemand tot dusver die woorden ‘Hamlet in the shadow of the gas-works’ tot titel voor een boek of essay over de Auden Generation gekozen heeft. Maar de kritiek op zijn dichten bleef niet uit. Leavis' hyper-agressieve *Scrutiny* groep van de Universiteit van Cambridge kwam telkens weer met scherpe kritiek: ‘lack of an adequate centre’, ‘a slight air of floppiness’ en in Amerika luidde het soms: ‘toneless, obscure and mediocre’ en (hier is dichter Delmore Schwartz aan het woord): ‘his poems are dull and coated with chocolate’.

Dichter bij de waarheid lijkt het oordeel van R.L. Cook in *Poetry Review* (1947): ‘he lays bare truth by brilliant surface description of trivial objects of modern life’. MacNeice's laatste bundel *The Burning Perch* laat deze schitterende oppervlakte weer af en toe zien, maar hier zijn zijn beelden en uitspraken soms van een ongekend pessimisme. Hij spreekt over ‘the coffin-like cradle’ en een ‘deep-freeze plastic world’ waar ‘the savour is lost’. Met een toespeling op het Onze Vader schrijft hij hier ook:

> In lieu therefore of choice
> Thy Will be undone just as flowers
> Fugues, vows and hopes are undone
> While the weather is packaged and the spacemen
>
> Are in endless orbit and in lieu of a flag
> The orator hangs himself from the flagpost.

Hij was ver van zijn kinderjaren in Carrickfergus, waar:

> In my childhood trees were green
> And there was plenty to be seen.

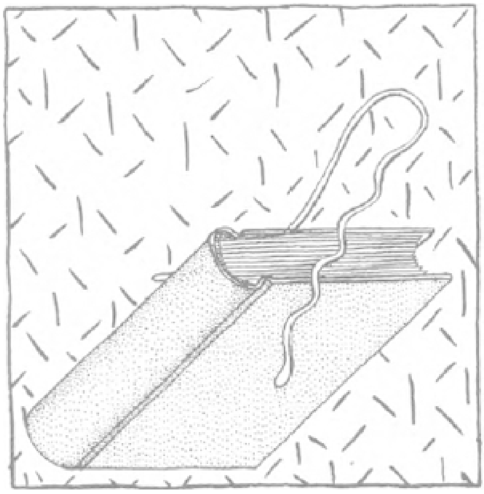
Maar daar lag misschien de bron van zijn pessimisme, want had hij in hetzelfde gedicht (‘Autobiography’) niet eveneens geschreven:

> When I was five the black dreams came;
> Nothing after was quite the same.

In deze laatste bundel leest men echter in ‘Spring Cleaning’ een regel die de geest van de ‘Auden Generation’ van voor de oorlog niettemin doet herleven:

> Let someone soon make all things new.

Dat was ten slotte de roep van de dichters van de jaren dertig.



[Vervolg Isherwood en het oosten]

vervolg van pag. 50

Juist doordat Isherwood en Auden zoveel oog hebben voor de meest uiteenlopende aspecten van China 1938 waarmee ze op hun zo boeiend beschreven tocht te maken krijgen, ondergaat de lezer een gewaarwording van geestelijke ruimte. Honderden taferelen worden zo levendig voor hem neergezet dat hij er echt 'bij' kan zijn, maar hij wordt niet, zoals in zovele nieuwere Nederlandse publicaties, gedwongen partij te kiezen. Hij krijgt, net als bij Slauerhoff, en in details meer waarheidsgetrouw, een aangrijpend beeld van het 'eeuwige' China. Een schijnbaar romantisch cliché, maar wie iets van China heeft ervaren zonder dit meteen te willen vatten in vooropgezette westerse oordelen, weet dat dit kolossale land zich, in welke oorlogsof betrekkelijke vredessituatie dan ook, zal blijven onttrekken aan iedere simplistische kijk.

Van enige metafysische speculatie is in dit boek bij Isherwood nog geen sprake. Hij ondergaat, en noteert. Zijn aandacht is wijdgespreid en wakker. Misschien besefte hij toen nog niet hoezeer zijn open, ruimhartige instelling al beantwoordde aan de lering van de Zen-filosofie: het hieren het nu zo bewust en onbevooroordeeld mogelijk waarnemen. Dit 'oosten' moet Isherwoods toch al niet bekrompen visie op het bestaan op wezenlijke wijze nog hebben verruimd.

En ook hier nemen beide auteurs tenslotte duchtig afstand van hun eigen waarnemingen. Zij sluiten de kans niet uit dat zij zich af en toe hebben laten beetnemen door mogelijk onbetrouwbare, of alleen maar beleefde, of hen opzettelijk voor de gekhoudende informanten. Zij hebben alleen maar kunnen 'registreren wat een bezoeker aan China mogelijk te zien, en mogelijk te horen' zal krijgen.

Wel vinden zij achteraf dat zij zich teveel hebben laten meeslepen in de door sommige westerse journalisten verbreide propaganda als zou het Chinese communisme een onschuldige, een soort niet-totalitaire, landelijke democratie belichamen. In 1973 distantiëren zij zich van die mening, al blijven zij kritisch tegenover de politieke reacties van het westen.

Zoals zij ook afstand blijven nemen van het verschijnsel oorlog op zich. Een Chinese krantenman probeert hen de situatie uit te leggen met een kaart, en een potlood, en keurige tekeningetjes.

> Alles was doorzichtig en netjes en vals... Maar oorlog, zei Auden later, is zo niet. Oorlog is het bombarderen van een al niet meer gebruikt arsenaal, dat mis je, en je doodt een paar oude vrouwen. Oorlog is in een stal liggen met een gangreen-been... Oorlog is een handjevol verloren en

> doodsbange mannen in de bergen, schietend op iets dat beweegt in het struikgewas. Oorlog is dagenlang wachten met niets omhanden; schreeuwen langs een dode telefoonlijn; het moeten doen zonder slaap, zonder seks, zonder je te wassen. Oorlog is slordig, ondoelmatig, duister, en grotendeels een kwestie van toeval...

Dat echter, in 1984, deze *Reis naar een oorlog* die in 1938 werd gemaakt, nog talloze punten van herkenning oplevert, voor wat 'het eeuwige' China betreft, wil ik tot slot illustreren met een kort gesprekje:

> We kwamen langs een oever waar ze bezig waren met het aanleggen van een stuk rail. Dat, zei meneer Lioe tegen ons, is de geheime spoorweg. Wij waren zeer geïntrigeerd. Waarom is het geheim? Voor wie is het geheim? Hoe kun je een spoorlijn geheim houden? vroegen we. Het is geheim, antwoordde meneer Lioe.

Literatuur

W.H. Auden and Christopher Isherwood: *Journey to a War*, Faber, Revised Edition 1973

Christopher Isherwood: *A Meeting by the River*, Methuen & Co LTD

Christopher and his Kind Eyre Methuen

My Guru and his Disciple Eyre Methuen

P.J. de Voogd
Christopher Caudwell

In december 1936 reed Christopher St. John Sprigg een door de communistische partijcel van het Oostlondense Poplar bijeengespaarde ambulance naar Spanje. Hij sloot zich aan bij de Internationale Brigade en sneuvelde op 12 februari 1937 bij de verdediging van Madrid, op de eerste dag dat hij actief deelnam aan de Spaanse Burgeroorlog, negenentwintig jaar oud. Weinigen wisten dat met St. John Sprigg de meest oorspronkelijke Engelse marxistische cultuurcriticus Christopher Caudwell stierf. Er zullen trouwens weinig mensen zijn geweest die wisten dat de jonge communist uit Poplar de schrijver was van zeven misdaadromans en tientallen artikelen en boeken over de luchtvaart, van gedichten (één ervan, 'Once Did I Think', was in 1927 door Marianne Moore gepubliceerd in *The Dial*), korte verhalen, een (middelmatige) psychologische roman, *This My Hand* (1936); of dat hij de ontwerper was van de eerste automatische transmissie.

Na zijn dood vond men een enorme verzameling manuscripten geschreven onder de schrijversnaam Christopher Caudwell, waaronder een bundeltje aforismen à la Nietzsche, drie toneelstukken, en een satirisch vers-epos over het Engels-Duitse Marineverdrag. En enige werken die, postuum uitgegeven, te zamen een originele en samenhangende cultuurcritiek bieden: *Illusion and Reality: A Study of the Sources of Poetry* (1937), *Studies, and Further Studies, in a Dying Culture* (1938, 1949), en *Romance and Realism: A Study in English Bourgeois Literature* (1970).

De auteur van dit alles, Christopher St. John Sprigg, werd op 20 oktober 1907 in Putney geboren. Hij ging naar school bij de Benedictijnen in Ealing, en verliet het ouderlijk huis toen hij zestien was om als journalist te werken bij de Yorkshire Observer. In 1925 ging hij in Londen wonen, waar hij medewerker werd van een tijdschrift voor de luchtvaart. In 1935 trok hij zich terug in een afgelegen dorpje in Cornwall waar hij in volstrekte afzondering de werken van Marx, Engels, Lenin, Bukharin en Plekhanov bestudeerde. Hij 'bekeerde' zich tot het marxisme en ging wonen in de arbeiderswijk Poplar, dichtbij de scheepswerven van Oost-Londen. Niet, zoals Orwell die zich tien jaar daarvoor voor korte tijd had gestort in het leven in de achterbuurten van Londen en Parijs, als intellectueel die zijn klasseschuld komt inboeten, maar echt: hij huurde permanent een verdieping, sloot zich aan bij het plaatselijke partijleven, schilderde leuzen op muren, verkocht de Daily Worker, sprak op straathoeken en verspreidde vlugschriften. En zamelde geld in voor een ambulance voor de klassestrijd in Spanje.

Het was de periode waarin Hitler het Rijnland bezette, en Mussolini zijn troepen naar Abessynië stuurde; waarin Sir Oswald Mosley's British Union of Fascists opkwam, en de arbeiders van Jarrow de grote hongermars naar het Britse parlement organiseerden. In Spanje woedde de burgeroorlog. In het westen had men nauwelijks weet van de processen in Moskou en de Stalinistische zuiveringen, Stalins niet-aanvals verdrag met Hitler was nog niet gesloten, en het verraad van de Internationale Brigade lag nog in het verschiet. Het lag voor de hand marxist te zijn.

In de twee jaar voor zijn dood schreef St. John Sprigg koortsachtig aan zijn werken. 'Christopher Caudwell' werd bekend toen 'Sprigg' dood was. Hij had nooit iemand ontmoet van de Auden-Spender groep, had nooit gehoord van Georg Lukács of van de Frankfurter Schule. Zijn cultuurkritisch werk was tot stand gekomen in totaal isolement. Na zijn dood werd het fel bekritiseerd door orthodoxe marxisten, met name in de 'Caudwell Discussion' die de bladzijden van de Modern Quarterly teisterde in 1951, waarin zijn 'romantisch subjectivisme' door Maurice Cornforth werd gehekeld. Raymond Williams, in diens invloedrijke *Culture and Society* (1958)

veegde hem genoegzaam onder tafel met de opmerking 'for the most part his discussion is not even specific enough to be wrong'. En hoewel David Lodge een kort fragment uit *Illusion and Reality* opnam in de veelgebruikte anthologie *Twentieth Century Literary Criticism* (1972) kan men zonder overdrijving stellen dat Christopher Caudwell in onze tijd zo goed als vergeten is, en voor zover niet veronachtzaamd dan toch in ieder geval ondergewaardeerd.

De redenen daarvoor liggen voor de hand. In het literair-kritische establishment van Engeland en Amerika is nu eenmaal weinig plaats voor marxisten als Caudwell, temeer waar hij zich in zijn sterk speculatief-theoretiserend werk niet bezighoudt met de 'close reading' en 'practical criticism' de Angelsaksische literaire critiek eigen. Bovendien is zijn schrijfstijl vaak hoogst onelegant, en maakt hij zich regelmatig schuldig aan wilde 'sweeping statements' en generalisaties die wel aan het denken zetten, maar door Caudwell absoluut niet met concrete bewijslast worden onderbouwd. Maar wie zich de moeite getroost zijn werk te lezen (en de moeite ligt niet alleen in stijl en argumentatie, maar ook in het feit dat zijn werk zelden is herdrukt en in weinig bibliotheken te vinden is) zal getroffen worden door zijn iconoclastische aperçus.

In zijn eerste studie, die na verschijnen in 1937 door Auden in een boekbespreking voor *New Verse* werd beschreven als 'the most important book on poetry since the books of Dr. Richards', *Illusion and Reality: A Study of the Sources of Poetry* (in 1946 heruitgegeven door Lawrence & Wishart), geeft Caudwell een curieuze, orthodox-marxistische geschiedenis van de poëzie, vanaf haar ontstaan in het godsdienstig ritueel van primitieve culturen tot aan de jaren dertig van onze eeuw. Deze generaliserende literatuurgeschiedenis wordt gevolgd door een uitdagend speculatieve esthetica van de poëzie waarin Caudwell op twee gedachten hinkt: eigenlijk praat hij veel liever over fictioneel proza (omdat dat veel geschikter is voor een marxistische analyse), en de poëzie die hij duidelijk het meest waardeert, de 'Symbolist Poetry' van net voor zijn tijd, is helaas volgens zijn eigen theorie het meest afkeurenswaardig 'bourgeois' van karakter.

Caudwell lijkt dan ook veel meer op zijn gemak, minder moeizaam om problemen heen formulerend, in de studie over de Engelse roman, *Romance and Realism: A Study in English Bourgeois Literature*, uitgegeven in 1970 door de Princeton University Press, met een helder voorwoord door Samuel Hynes. Ook hier weer de tweedeling: overzicht van de geschiedenis van de roman en algemene beschouwing, vol briljante, maar helaas zelden in detail uitgewerkte inzichten. Een kenmerkende passage is de volgende:

> If we divide a novel up into two parts: (a) the characters' *thoughts*, analysed, hinted at, or described; (b) The characters' *words and actions* described; then all the material in *a* contains *more* of the author, i.e. of the observer, than *b*. Yet the modern novelist appears to suppose that the opposite is the case, that with a he is less himself and penetrating more deeply into outer reality than with *b.* But we have gained the outer reality we describe in a novel by *experience.* As regards other people, we *see* their words and actions. From these we infer, as a result of our own experiences, their thoughts and aims. Thus there is a larger element of the 'I' of the author in a than in *b*; there are two layers of subjectivity instead of one. That is why a novel like *Ulysses* seems so little objective, seems full of the distortions of the observer, seems all author and no reality, although it attempts to make its characters objective through their consciousnesses (blz. 112).

Hier wordt, ver voordat Wayne C. Booth dat deed in de *Rhetoric of Fiction*, korte metten gemaakt met de gedachte dat 'showing' beter is dan 'telling', dat de

‘onpersoonlijke verteller’ kan bestaan. De kritiek op Joyce's *Ulysses* is in al zijn beknoptheid indringend, de argumentatie, zoals zo vaak bij Caudwell, betreurenswaardig schematisch.

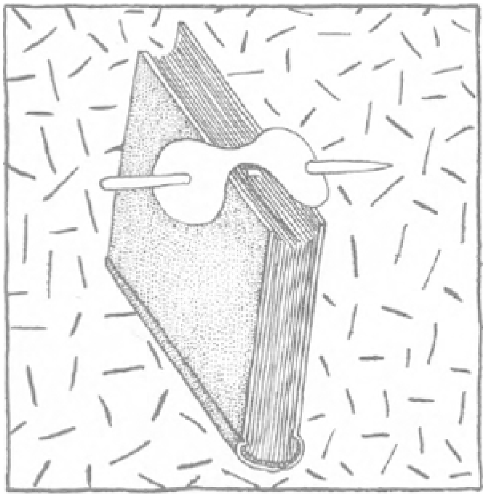
Zo ook in de opstellen over Shaw, Lawrence, Wells en

Freud, gebundeld in *Studies in a Dying Culture*, in 1971 herdrukt door de Monthly Review Press. H.G. Wells wordt door Caudwell gezien als een ‘petit bourgeois’ (en, schrijft hij, ‘of all the products of capitalism, none is more unlovely than this class’) wiens wereld wordt beschreven als ‘a terrible stagnant marsh, all mud and bitterness, and without the saving grace of tragedy’. Maar ook de schrijvers die zich afzetten tegen de toen zo populaire Wells, in het bijzonder D.H. Lawrence, worden onderworpen aan fundamentele kritiek. Caudwells aanval op Lawrence bevat nu misschien weinig nieuws, maar was zeker voor zijn tijd opmerkelijk. Hij wijst erop dat de wereld waarnaar Lawrence terug wil keren niet werkelijk ‘primitief’ is, maar in wezen ‘the old bourgeois pastoral heaven of the “natural man”’, een wollig soort Arcadia dat, ontdaan van Lawrences retoriek, neerkomt op een fascistoïde wensdroom.

De kern van Caudwells eigentijdse cultuurkritiek is gelegen in een vlijmscherpe ontleding van de theorieën van Freud c.s., waaruit ik hier een fragment laat volgen:

> This is the logic of Individual Psychology! Man's demoralisation, his neurosis, his discontent, his despair, are correctly seen to be due to his environment - capitalist social relations. To cure it, however, his environment is not to be changed... Rather, man is to lift himself off the ground by his bootlaces; to take pedagogic pills to cure the earthquake of capitalism's collapse. The pill takes various forms: It is a chair of curative pedagogy with Adler. With Freud the sufferers, if rich enough, are to go to an analyst for a course of treatment. This is impracticable, Jung realises, for the poorer classes, so we must re-introduce the old myths, of the archetypal hero swallowed by the giant fish (‘Psychology of the Unconscious’). These are the doctors who stand by the bedside of society in its most gigantic agony! Is it surprising that the criticism of the Marxist sometimes contains a tinge of contempt? (blz. 191).

En, zo suggereert Caudwell, de kwakzalvers worden bijgestaan door schrijvers als Lawrence, Auden, Spender en Isherwood, wier latere ontwikkeling wordt voorspeld in het bijtende: ‘This conception, apparently refined, of the last fatal battle of the gods, is really barbarous, and the first step in the path to Hindoo resignation and vegetable sanctity.’ Men hoeft (en zal?) het er niet mee eens zijn, maar het zet aan het denken. Zo kan men, uitgaand van Caudwells vaak narrige opmerkingen, de literatuur van de jaren dertig en de nu algemeen aanvaarde ‘canon’ van het Modernisme herbezien, en zou de zoveelste geschiedschrijving van de periode erbij gebaat zijn, Caudwells eigenzinnige gedachten te benutten.



James Brockway
4 korte overzichten
Loopbaan en 'personality'

John Lehman (1907 -)

Lehmann was bij uitstek de redakteur van de jaren dertig, in het bijzonder wanneer het ging om het stimuleren van de belangstelling van het insulaire Britse lezerspubliek voor wat er op literair gebied in andere landen aan de gang was. Hij was ook de man die de nadruk steeds weer op het woord 'nieuw' legde: *New Signatures, New Writing, New Writing and Daylight, Folios of New Writing, New Writing in Europe.* Zelfs toen hij veel later, in 1952, redakteur van een radioprogramma over schrijvers voor de BBC werd, heette de betrokken reeks programma's *New Soundings.*

Toch was Lehmann sociaal gezien van de 'Old School'. Zijn familie had de bekende uitgaven *Chambers' Journal* en *Chambers' Encyclopaedia* opgericht. Zijn vader was redakteur van *Punch* geweest. (Evenals de vaders van Virginia Woolf, John Strachey, Stephen Spender, Evelyn Waugh en Aldous Huxley.) Lehmann ging naar Eton en daarna naar Cambridge.

Hier begon hij te dichten en reeds in 1928 liet hij tien 'broadsheets' uitgeven. Als dichter was hij in de overbekende en baanbrekende bloemlezingen *New Signatures* en *New Country* vertegenwoordigd. In de eerste met vier en in de tweede met zes gedichten, die echter door hun zeer *traditionele* vorm (jambische pentameters) opvallen. In zijn inleiding heeft redakteur Michael Roberts het zelfs over Lehmanns 'eighteenth century restraint'!

In 1958 waren al zes dichtbundels van Lehmann verschenen en hierop volgde in 1963 zijn *Collected Poems.* Hij heeft ook verscheidene prozawerken op zijn naam staan, en dan niet alleen een autobiografische reeks, maar ook een boek als *A Nest of Tigers* (1958) over Edith, Osbert and Sacheverell Sitwell, en vele monografieën in de *Writers and their World*-reeks o.a. over Viginia Woolf, voor wie en met wie hij bij de Hogarth Press in 1931/2 en 1938/46 had gewerkt, en over de Victoriaanse dichter van 'nonsense songs' en 'limericks', Edward Lear.

Niettegenstaande dit alles is Lehmann steeds in zijn ziel een redakteur geweest, al had hij reeds in 1932 als jong manager voor de Woolfs de drang naar schrijverschap als een 'slowly tolling bell' gehoord en al nam hij in 1961 definitief afscheid als redakteur van het door hem in 1954 opgerichte *London Magazine* om zelf boeken en recensies te gaan schrijven. Het is ook als *redakteur* dat wij hem ons altijd zullen herinneren. Zeer duidelijk heeft hij deze voorkeur zelf laten doorschemeren in het eerste deel van zijn autobiografie, *The Whispering Gallery*, waar hij 'I should like to watch and listen all my life' schreef.

Lehmann had twee beroemde zusters. De ene werd als romanschrijfster bekend. Dat was Rosamund, die nog in leven is. De andere was de 'character actress' Beatrix. Misschien heeft zijn creativiteit als *dichter* hieronder geleden. Als student raakte Lehmann met de neef van Virginia Woolf bekend (evenals Caudwell en John Cornford is ook Julian tijdens de Spaanse oorlog gesneuveld) en werd hij als jongeman van 24 jaar manager van de Hogarth Press van de Woolfs. De wanderlust, die bij veel leden van de 'Auden Generation' zo'n actieve rol heeft gespeeld, bracht hem echter al in 1932 naar Europa, waar hij tot 1938 bleef wonen, met Wenen als hoofdkwartier.

Intussen had Lehmann met Michael Roberts de beroemde bloemlezing *New Signatures* samengesteld, waarmee zij de dichters van 'a new revolutionary awareness' voorstelden - Auden, Spender, Day Lewis, Lehmann zelf en nog vijf

anderen - met een belangrijke inleiding door Roberts. In Europa kwam Lehmann op het idee bloemlezingen samen te stellen, waarin hij nieuw werk uit allerlei landen zou presenteren, en waardoor Engeland uit haar slaap moest ontwaken. Het moest literatuur en niet politiek zijn, dat was voor Lehmann de hoofdzaak. Het resultaat was *New Writing*, dat tweemaal per jaar in boekformaat moest verschijnen. Het jaar was 1936. In Lehmanns geesteskind kwam naast werk van Orwell, Auden, Spender, Isherwood en Upward ook werk van o.a. Franse, Duitse, Italiaanse, Russische en Chinese auteurs. Later kon men werk van Brecht, Silone, Sartre en Griekse dichters in de reeks aantreffen. Daarbij ook wat werk van schrijvers uit arbeiderskringen.

Lehmann maakte Hitlers *Anschluss* in Wenen als ooggetuige mee, ging naar Londen terug en werd weer manager voor de Woolfs. Het afbreken van veel contacten met Europa kon zijn enthousiasme niet afremmen. *Folios of New Writing* volgde, en, met de Tsjech Jiri Mucha als mede-redakteur, *Daylight.*

Toen kwam de ondernemende Allen Lane, oprichter van de Penguinreeks, op het idee een bloemlezing uit *New Writing* als goedkope paperback te brengen. Hiervan zijn meer dan 80.000 exemplaren verkocht. Zo is de *Penguin New Writing-reeks* (een kwartje per aflevering) geboren, die ondanks het slechte, bruinachtige 'austerity'-papier waarop het blad tijdens de oorlog (én daarna) gedrukt moest worden een groot succes bleek. De reeks bleef tot 1950 verschijnen. Intussen was Lehmann zelf uitgever geworden en wel van 1946 tot 1952.

John Lehman.

In 1954 werd *The London Magazine* geboren, met Lehmann

als redakteur, tot hij zich in 1961 terugtrok. Dankzij zijn belangstelling voor wat er buiten Engeland aan de gang was, heb ik sinds 1960 af en toe ook werk van Nederlandse auteurs in mijn vertalingen in dit voor Engeland toonaangevende literaire maandblad kunnen brengen. Lehmanns opvolger, de dichter Alan Ross, bleek - zo mogelijk - nog meer internationaal georiënteerd dan Lehmann. Onlangs telde ik werk uit - of over - eenentwintig landen in één aflevering van het blad.

Het is nu eenmaal zo, dat Lehmanns verzen geen sterke indruk maken. Het is allemaal een beetje te verzorgd en zonder verrassingen. Zijn verzen hebben (volgens een jongere dichter en medewerker van Lehmann, Derek Parker) ‘a certain predictability of “poetic” language which can weaken them’. Ja, maar in *New Signatures* kwam ik niettemin een gedicht, *This Excellent Machine*, tegen, waarin de laatste regels (nu meer dan vijftig jaar geleden geschreven) nog steeds op de situatie in de wereld van vandaag van toepassing zijn. Ze luiden:

> And though we're for it, though we're all convinced
> Some fool will press the button soon or late,
> We stand and stare, expecting to be minced, -
> And very few are asking: *Why not scrap it?*

Christopher Caudwell (1907-1937)

Eigenlijk had een geheel nummer van *BZZLLETIN* aan Caudwell gewijd kunnen worden. Niet zozeer omdat hij van de schrijvers van de ‘Auden Generation’, degene was, die over de meeste esthetische, sociale en politieke kennis beschikte, maar omdat hij als intellectueel dermate begaafd was dat zelfs Auden niet in zijn schaduw had kunnen staan als Caudwell maar langer geleefd had. In tegenstelling tot de meeste andere leden van de ‘Auden Generation’ ging Caudwell (in feite heette hij Christopher St. John Sprigg) als lid van de International Brigade in Spanje *echt* tegen Franco vechten na eerst een ambulance voor het Republikeinse leger door Frankrijk te hebben gereden en afgeleverd. Pas twee maanden later, in februari 1937, is hij achter zijn machinegeweer gesneuveld. Al zijn belangrijke werken zijn postuum verschenen. Dit zijn: het meesterwerk *Illusion and Reality* (1937), over de poëzie en vooral over de *bronnen* (psychologische, maatschappelijke) daarvan; en *Studies in a Dying Culture*, I en II, (1938 en 1949), zijnde marxistische essays over schrijvers als de Lawrences (zowel D.H. als die heel andere figuur T.E.), Shaw, Wells en Freud... waarin hij allerlei uitingen (godsdienst, psychologie, esthetica, filosofie) van de burgerlijke kuituur onder de loep nam.

Van deze heel merkwaardige man (die *niet* naar Eton of Harrow, en *niet* naar Oxford of Cambridge ging) zijn echter ook verschenen: studieboeken over vliegtuigbouw, zeven detective-romans (tussen 1933 en 1939), een roman *This My Hand* (1935), een wetenschappelijk werk over natuurkunde en *Poems* (1965).

Zoveel prestaties van een man die niet ouder dan 29 jaar werd, zijn op zichzelf al heel bijzonder, maar wat Caudwell tot een werkelijk grote figuur maakt, is zijn intellect. Dit wordt direkt duidelijk zodra men zijn *Illusion and Reality* openslaat. Terecht begint een inleidende ‘biographical note’ met: ‘This is one of the great books of our time. It is not easy reading.’

Men kan inderdaad heel eenvoudige uitspraken in het boek tegenkomen, zoals bijvoorbeeld ‘poetry is written by poets’ of ‘poetry is difficult to translate’. Dit zijn echter maar de simpel geformuleerde stellingen van een wetenschapper, die op basis van een uitgebreide kennis en een grote belezenheid, gepaard aan een

buitengewoon penetrant en synthetiserend denkvermogen, de meest ingewikkelde argumenten kan ontplooien.

Op deze wijze wordt de poëzie in verband gebracht met allerlei andere takken van menselijke kennis. Na de 298 pagina's van zijn studie, waarin hoofdstukken voorkomen met titels als 'The World and the "I"', 'The Psyche and Phantasy' en 'Poetry's Dream-Work', volgt een bibliografie met niet minder dan 500 titels, waaronder bijvoorbeeld werken als: *Mendel's Principles of Heredity, La migration des symboles, The Neurotic Personality, Grundlagen der Geometrie, Assurian and Babylonian Literature, Aspects of Dialectical Materialism* enz., enz.

Caudwell, die een overtuigd communist was, was van mening (zoals zovelen in Rusland en elders) dat de 'bourgeois culture' zijn einde naderde en onvermijdelijk door een nieuwe proletarische kuituur zou worden vervangen. Zinnen op zijn allereerste bladzijden als: 'It is a common assumption of literary criticism that the sources of literature are irrelevant or unimportant, and that literature can be completely criticised in terms of literature' (wat hedentendage een al te bekende overtuiging is geworden) leiden tot zinnen op zijn allerlaatste bladzijde als: 'In bourgeois art man is conscious of the necessity of outer reality but not of his own, because he is unconscious of the society that makes him what he is. He is only a half-man. Communist poetry will be complete, because it will be man conscious of his own necessity as well as that of outer reality.'

Vandaag zullen die woorden heel vreemd in de oren klinken en men zal zich zeker geneigd voelen om te vragen: Wat bedoelt Caudwell dan met 'communist poetry'? Het antwoord luidt: zeker niet de propagandistische poëzie van de communistische staten die wij tegenwoordig kennen. Zijn 'communisme' was nog steeds een idealistisch, nog steeds niet bestaand begrip, waarin de mens meer inzicht zou hebben gekregen in de krachten die de samenleving en ook hemzelf schiepen, een inzicht dat een bevrijding zou betekenen.

Als Caudwell over het 'proletariaat' schrijft, is die groep van de bevolking van de westerse landen in de jaren dertig zeer zeker niet meer vergelijkbaar met de welgestelde arbeidersklasse van onze tijd. (Toen ikzelf als jonge ambtenaar in Londen ging werken, leek mijn salaris uiterst bescheiden - ongeveer veertig gulden in de week. Maar dat was toen viermaal zoveel als hetgeen een werkloze *met vrouw* als uitkering ontving... en er waren in die dagen meer dan drie miljoen werklozen in Groot-Brittannië.)

Het belangrijke van *Illusion and Reality* lag echter niet in deze economische omstandigheden, maar in de wijze waarop Caudwell onze wetenschappelijke kennis op allerlei gebied, en vooral op het gebied van de psycho-analyse, op de begrippen 'poëzie' en 'dichter' toepaste.

Samuel Hynes citeert in het tijdschrift *New Verse* Audens oordeel over het boek: 'the most important book on poetry since the books of Dr. Richards' - dat was I.A. Richards, auteur van de beroemde studie *The Principles of Literary Criticism* -dat de bijbel van de nieuwe dichters werd. Auden vond ook dat: 'left poetry had long needed a *theoretical* (mijn cursivering, J.B.) defence against the Agitprop mentality' - en die verdediging had Caudwell met zijn boek geleverd. De Marxisten waren er niet blij mee.

Hoewel van nogal eenvoudige afkomst, behoorde Caudwell niet tot het proletariaat. Hij werd verslaggever en later redakteur van een technische uitgeverij. Hynes vindt zijn gedichten traditioneel wat de vorm betreft, en vaag waar het om hun politieke inhoud gaat. Hij schrijft ook dat de 'detective-novel', waarvan Caudwell (onder de naam Sprigg) er maar liefst zeven schreef, 'the most middle-class of literary genres' is.

Dat lijken mij maar bijzaken. Het belangrijke van Caudwell ligt in stellingen als 'history is made bij man's actions... but the results... are by no means willed by any

men.’ Een ieder die de wereld in 1945 kende en de wereld zoals zij er nu uitziet gadeslaat, zal beseffen hoe juist en veelzeggend zo'n stelling is.

Hynes memoreert dat Caudwell de belangrijkste rol in de samenleving aan de kunst toekende. Ikzelf wil hier eindigen door te wijzen op woorden van deze merkwaardige mens die mij nog méér zeggen. Ze luiden: ‘...art tells us the significance and meaning of all we are.’ Slechts een heel erg klein, haast onzichtbaar deel van de mensheid heeft dàt tot nog toe beseft.

Geoffrey Grigson (1905-)

Toen de dichter en criticus Bernard Bergonzi over Geoffrey Grigson schreef dat hij een van de interessantste dichters van de ‘Auden Generation’ was, moest hij hieraan toch toevoegen dat Grigsons verdiensten als dichter steeds in de schaduw hebben moeten staan van zijn werk als een ‘entrepreneur’ op literair gebied. Hoe Grigson zelf (hij is met een van de scherp-

ste tongen in heel Engeland uitgerust) daarop zou reageren, zou ik heel graag willen horen.

Grigsons verzen - steeds kort, bondig en soms nogal cryptisch - komt men nog steeds in onze tijdschriften tegen en onlangs is er een nieuwe bundel, *The Cornish Dancer*, van hem verschenen. Niettemin lijkt het zeker dat hij in de geschiedenis in de eerste plaats als redakteur en criticus bekend zal blijven en vooral als oprichter en redakteur van het beroemde tijdschrift *New Verse*, dat tussen 1933 en 1939 verscheen; en, mede daardoor, als de grote voorstander en bewonderaar van de poëzie van W.H. Auden.

Julian Symons - die met twee andere dichters *Twentieth Century Verse* als een soort tegenpool van *New Verse* redigeerde, maar die sinds de jaren dertig schrijver van 'detectives' en deskundige op dat gebied is geworden - heeft in zijn boek *The Thirties* (1960) zeer sprekende woorden van Grigson over Auden geciteerd. Ze staan in Grigsons recensie van het boek van Auden en Isherwood *Journey to a War* (1939). Grigson schreef: 'New Verse came into being *because of Auden*...' (mijn cursivering, J.B.).

Symons, die met anderen een soort animositeit tegenover Auden en zijn kring in Oxford voelde, geeft niettemin in zijn boek over die jaren toe dat: 'in a very real sense Auden's devices of style and habits of feeling *are* the Thirties or a large part of the Thirties', en hij beschrijft Auden als 'this marvellous monster of poetry'. Gezien Audens grote naam zal Grigsons ijveren voor hem altijd een daad van eminent belang in de literaire geschiedenis van de jaren dertig blijven en Bergonzi heeft daarom gelijk als hij van mening is dat Grigsons eigen reputatie als dichter hieronder heeft moeten lijden.

Julian Symons citeert ook andere woorden van Grigson over Auden en wel een oordeel dat het verband tussen poëzie en samenleving sterk onderstreept. Over de grote dichter schreef Grigson namelijk in de laatste aflevering van zijn blad *New Verse* (mei, 1939) dat Auden 'something good and creative in European life' was 'in a time of the very greatest evil'. Dit was toen Hitler zijn beloften, in München gedaan, niet nakwam (natuurlijk niet) en de rest van Tsjechoslowakije opslokte.

Grigson is van het begin af bekend (en berucht) als een erudiet criticus met een sterke eigen mening, een man die haast altijd in de contramine is, die niet gewend is een blad voor zijn mond te nemen, en die zich op een vernietigende manier kan uiten. (Zoals, trouwens, ook wijlen Evelyn Waugh en diens zoon Auberon.)

Samuel Hynes geeft in zijn boek een bijzonder goede en accurate karakterschets van hem, als 'an editor of independent mind, great intelligence, and strict literary values, who insisted on the naked distinction between good art and bad art.' Hynes schrijft ook dat 'he brought a *moral ferocity* to his work that made for a good magazine and many enemies' (mijn cursivering, J.B.).

In de eerste aflevering van *New Verse* viel Grigson 'de vulgarisering van alle kunst' aan, wat door de 'victory of the masses' was gekomen, maar onder 'the masses' verstond hij niet alleen het proletariaat maar ook de aristocratie en de bourgeoisie. Hij viel ook 'the gang of big shot reviewers' aan.

Zo'n felle, uitgesproken en onbevreesde houding lokt vanzelfsprekend scherpe reakties uit. Zo kan criticus Terry Eagleton over Grigsons jongste bundel in het kwartaalblad *Stand* (zomer '83) zelfs nu nog als volgt schrijven: 'Either you like Geoffrey Grigson or you don't: the stuff is as distinctive as garlic, leaving little room for mixed responses.' Eagleton vindt verder dat deze poëzie van Grigson 'witheringly anti-Romantic in its meticulously detached placings of human illusions' is. En het eindoordeel luidt: 'a carefully minor poetry'. In *London Magazine* (jan. '83) brengt Christopher Hope Grigsons gedichten onder twee hoofden, die hij 'assassinaties'

en ‘overpeinzingen’ noemt; er is een verheugend gebrek aan ‘emotional sag’ en een soort van ‘in toom gehouden woede’.

Als men een blik in Grigsons bibliografie werpt, ziet men dat zijn belangstelling niet tot de letterkunde beperkt blijft, hoe groot zijn produktie op dit gebied ook is geweest. Naast talrijke titels over dichters (de keuze is interessant: Clare, Barnes, Smart, Gerard Manley Hopkins) en algemene titels als *The Faber Book of Love Poems* (1973) en *Unrespectable Verse* (1971), treft men ook titels als *Horse and Rider - Eight centuries of equestrian paintings, Henry Moore, English and French Romantic Painting* en de amusante en kenmerkende titel: *Places - a volume of travel on places which have delighted, intrigued and intimidated men.*

Hier volgen twee kritische beoordelingen die voor Grigson kenmerkend zijn. Zij laten ook zijn ‘mandarin’-stijl à la Connolly duidelijk blijken.

> *Over D.H. Lawrence:* ‘The poet Lawrence is inside the novelist, who is inside the prophet; and his potentiality was to have been a more considerable poet than his fiction - or his prophetic activity - allowed him to be.’ (Uit: ‘The Poet in D.H. Lawrence’ in *London Magazine*, 1958. *Over de dichter Robert Graves:* ‘The danger of this kind of poetry is that the purer one's verse becomes the less value it holds for anyone other than the writer, and in this case, could just as well remain in the poet's head, unwritten.’

Scherpziend, onbevreesd, magistraal.

Grigsons *Collected Poems* is in 1963 verschenen en in 1973 verscheen een deel van de *Penguin Modern Poets-reeks* waarin zijn verzen naast die van Edwin Muir en Adrian Stokes staan - redakteur was Stephen Spender.

Begin 1983 zijn twee nieuwe verzamelingen van zijn scheppend en beschouwend werk bij Allison en Busby verschenen. Grigson is ook jarenlang hereboer geweest, in het westen van het land - op zichzelf al kenmerkend: zoals Evelyn Waugh dat ook al deed, kiest hij zijn eigen territoir.

Michael Roberts (1902-1948)

De rol van Michael Roberts was die van een soort impressario voor de links georiënteerde dichters in de jaren dertig. Hij schreef zelf gedichten maar er staat geen enkel gedicht van hem in *New Signatures* (1932). De inleiding tot dat boekje is wel van hem, wat eveneens voor zijn befaamde (en tot op de dag van vandaag herdrukte) bloemlezing *The Faber Book of Modern Verse (1936)* geldt, en ook voor de bloemlezing *New Country*, die op *New Signatures* volgde en zowel proza (189 blz.) als gedichten (64 blz.) omvat. In *New Country* staat wel een stuk creatief proza van zijn hand, maar de betekenis van Roberts' bijdrage ligt in alle drie gevallen in zijn inleidingen - waarover meer hieronder.

Evenals Lehmann ontving Roberts zijn opleiding aan de universiteit van Cambridge, en wel in de natuurkunde. (In 1934 verscheen zijn boek over *Newton and the Origin of Colours.*) Roberts werkte als leraar, eerst in het noorden en daarna, tijdens de laatste drie jaar van zijn leven, in Londen als directeur van een college in Chelsea. Zijn vrouw, Janet Adam Smith, een bekende linkse intellektueel - jarenlang was zij mede-redakteur van het linkse weekblad van de Britse intelligentsia, *The New Statesman and Nation* - heeft na zijn dood Roberts' gedichten gebundeld en van een inleiding voorzien.

Roberts was ook samensteller van *The Faber Book of Comic Verse* (1942). Onder zijn prozawerken zijn twee bekende boeken: *The Modern Mind* (1937) en *The Recovery of the West* (1941) - het laatste is een soort modern antwoord op Spengler. Het lezen van de drie bekende inleidingen geeft een goed beeld van Roberts' geest, persoonlijkheid en doelstellingen. Het is duidelijk het werk van een wetenschappelijk propagandist van ideeën en niet dat van een kunstenaar, een schrijver *pur sang.* Zijn proza is niet fraai en ik constateerde een gebrek aan logische helderheid in de opbouw en het ontplooien van zijn ideeën. In *New Country* legt hij bijvoorbeeld zo sterk de nadruk op de noodzaak van een sociale omwenteling (à la Lenin) dat de indruk wordt gewekt dat hij zijn acteurs uit het oog heeft verloren, waarna hij zich plotseling weer van hun aanwezigheid bewust wordt - zij zijn het immers, die zijn ideeën in feiten moeten helpen omtoveren.

In het kleine, bescheiden boekje *New Signatures* (waarvan in acht jaar tijd maar 2400 exemplaren zijn verkocht) legde Roberts in zijn inleiding de nadruk op de noodzaak van een nieuw soort poëzie, vooral na de 'frivolously decorative or elaborately erudite poetry' van de voorgangers van zijn negen dichters - een toespeling dus niet alleen op de Georgian

'nature' poets met hun 'buttercup lyricism', maar ook op Pound en Eliot. Net als Nederlandse dichters na de traumatische ervaring van de Duitse bezetting de noodzaak voelden heel anders te gaan schrijven en 'goodbye to all that' te zeggen, voelden deze Britse dichters, na de traumatische ervaring van de algehele instorting van de eerste linkse regering van 1929 en het begin van de economische crisis dezelfde noodzaak om 'to break with the past'.

De funktie van de dichter zag Roberts als: niet slechts nieuwe ritmen en beelden te moeten vinden, die beter bij een geïndustrialiseerde wereld van 'normal human beings' zouden passen, maar ook een 'imaginative solution' aan te bieden (door sociale verandering) voor de problemen van deze normale, gewone mensen. De nieuwe poëzie moest naar precisie en een gepaste taal zoeken. Omdat zulke gedichten nieuw zouden lijken, zouden zij in het begin 'moeilijk' worden gevonden, maar dat mocht geen hinderpaal worden.

De inleiding tot *New Soundings* gaat veel verder en is in een belangrijk opzicht heel anders van toon. Nu wordt het een aanval op de decadente en levensverkwistende kapitalistische samenleving, waarin de massa van de bevolking door het commercialisme wordt gebiologeerd totdat die massa tot 'mere buying machines' is gedegradeerd. (Is dit niet vandaag een voldongen feit geworden in onze 'consumptie-maatschappij' met, bijvoorbeeld, de verplichte dagelijkse dosis 'Ster-reclame' enz.?)

Roberts schrijft nu ronduit: wij hebben niet een nieuw stel zeden en ook niet een nieuw soort kritiek nodig, maar een geheel nieuw sociaal stelsel, waarvan het doel niet meer privéwinst zal zijn maar 'the needs of the community'. (Wie echter, mag men vragen, zal dan beslissen wat deze 'needs' in feite zijn?)

Het 'communisme' van Roberts was een idealistische vorm van een samenleving, die bij een droom is gebleven, en Roberts droomt deze droom, omdat hij de toestand in het westen 'verachtelijk' vindt. In plaats van dat wij voor het algemeen goed samenwerken, 'nearly all of us want one team rather than another to win.' (In 1983: Ajax of Feijenoord, Engeland of Australië, Rechts of Links?)

Zo'n maatschappij maakt dat de gewone mens machteloos wordt en daarom óók 'verachtelijk'. Het gehele stelsel maakt dat de gewone man een *passieve toeschouwer* wordt en zelf te weinig of geheel niet meer aktief is. (Is dit proces hedentendage niet nagenoeg voltooid met de opkomst van de televisie en de algehele vercommercialisering van alle takken van sport, waarbij men zich tegenwoordig steeds haast om de omvang van de *geldprijs* te melden, en in termen van 'goud', 'zilver' en 'brons' spreekt - de metalen die de metaforen zijn voor *geld*?)

Tragisch vind ik in Roberts' pleidooi zijn vertrouwen in de zegeningen van de communistische samenleving en zijn hoop dat men zich door zo'n sociale organisatie van de 'standardization' van het kapitalisme zou kunnen bevrijden - terwijl het conformisme sindsdien een van de onverbiddelijkste eisen van iedere communistische staat is geworden, vooral waar het om de vrijheid van *denken* gaat.

Zijn inleiding tot *The Faber Book of Modern Verse* begint met de woorden: 'More often than prose or mathematics, poetry is received in a hostile spirit.' Hij verdedigt verder het weglaten van werk van meer populaire bekende dichters (De la Mare, Blunden, enz.) die volgens hem 'geen invloed op de toekomst zullen hebben' en zegt van de verzen die hij wél uitgekozen heeft, dat zij maar heel zelden een al bekende 'poetic' belevenis weergeven, maar eerder de mogelijkheden van de taal verder onderzoeken. Hij hoopte in de toekomst meer nadruk te constateren op de dichtkunst als 'a means of appealing directly to the subconscious mind'. 'Good poetry always has something of the quality - the vigour and insistence - of a dream.'

Roberts schrijft veel interessants over de techniek van de nieuwe poëzie, bijvoorbeeld over ‘cadenced verse’ en over ‘syllabic patterns’ met betrekking o.a. tot Gerard Manly Hopkins, Edith Sitwell, Marianne Hoove en Wilfred Owen. Maar ik zal hier eindigen met een stelling van Roberts die heel eenvoudig lijkt, maar eigenlijk alles zegt: ‘The first important thing about contemporary poetry is that it *is* contemporary’.

L.R. Leavis en J.M. Blom
In de schaduw van The Waste Land'

> Na de lunch ging Anthony Blanche, de 'estheet' *par excellence*, het balkon op met een megafoon die hij verrassenderwijs had opgeduikeld tussen de bric-à-brac in de kamer van Sebastian, en droeg met smachtende stem passages voor uit *The Waste Land* ten behoeve van de in truien en dassen gehulde menigte die op weg was naar de rivier.
> *'Ik, Tiresias, heb alles voor-geleden'* snikte hij ze toe vanuit de Venetiaanse bogen;
> '*Wat zich nu afspeelt op dit d-divan-b-bed*
> *Ik die bij de muur van Thebe heb gezeten*
> *En ben gegaan tussen m-minsten van de doden'.*
> Daarna stapte hij weer kwiek de kamer binnen met de woorden 'Wat heb ik ze verrast.'

Als u de Granada-produktie van Waughs *Terugkeer naar Brideshead* gezien heeft zult U zich deze scène ongetwijfeld herinneren. De geaffecteerd stotterende Blanche met z'n opgemaakte wenkbrauwen en z'n gepoederde gezicht richt zich vanaf het gothische balkon van een college in Oxford tot de sport-barbaren beneden. Het tafereel speelt zich af in de lente van 1923, één jaar na de publikatie van *The Waste Land* en het is dit gedicht dat met behulp van een koperen toeter over de supporters van de roeivereniging wordt uitgestort als het manifest van een nieuwe tijd. Vanzelfsprekend vervolgt de conventionele studenten-menigte onverstoorbaar zijn weg, *Waste Land* of geen *Waste Land*, maar de geïmproviseerde voorstelling van Blanche maakt wel duidelijk wat voor belang werd toegekend aan Elliots gedicht door bepaalde kringen van artistieke jongelingen in de twintiger jaren. Tot deze kringen behoorden in ieder geval de schrijvers die we nu etiketteren als de 'Auden generatie'.

Het grote verschil tussen T.S. Eliot en veel van zijn collega-dichters in de twintiger en dertiger jaren is dat Eliot niets voelde voor het politieke engagement dat mensen als Stephen Spender, C. Day Lewis, Louis MacNeice and W.H. Auden door hun poëzie klutsten. Vandaar dat Eliot dan ook vaak met gemengde gevoelens werd bekeken: zo spreekt Stephen Spender in zijn *The Thirties and After* (1978) over 'T.S. Eliot, die vurige bewonderaar van de Franse proto-fascist Charles Maurras'. Niettemin hebben alle vier genoemde dichters (soms enigszins tegen hun zin) volmondig de invloed van Eliot op hun vroege werk toegegeven. In hetzelfde boek waarin Eliot ervan wordt beschuldigd er onfrisse sympathieën van het ergste soort op na te houden stelt Spender:

> Wat de jongere dichters in *The Waste Land* aantrok was dat de taal qua ritme zo opwindend was. Deze constatering betekent nogal wat, want het soort opwinding dat het ritme van *The Waste Land* teweeg brengt is uitzonderlijk in de poëzie. Een ritme moet interessant zijn, iets unieks van de dichter, het handschrift van zijn gevoeligheid, zelfs iets dat verder gaat dan zijn gevoeligheid, de ondefinieerbare hoedanigheid van zijn diepste wezen. Alle poëzie van Eliot is uniek en van belang, maar *The Waste Land* bewerkstelligt nog meer dan de belangstelling en de bewondering van de lezer: het zorgt ervoor dat de poëzie een hartstocht voor de lezer wordt...

Louis MacNeice gaat nog verder en betoogt in zijn *Modern Poetry* (1938) dat, afgezien van de invloed van Eliots poëtische techniek op z'n gedichten, *The Waste Land* ook wezenlijk bijdroeg aan zijn seksuele ontwikkeling:

> Omdat ik al enige tijd bezig was van mijn seksuele gevoelens een soort museum of poppentheater te maken, gaf het me een zeer volwassen gevoel om in *The Waste Land* het verslag over de verleiding van de typiste te lezen:
> ‘Opgestapeld op de divan ('s nachts haar bed)
> Liggen kousen, slippers, hemden en corsetten.’

Van links naar rechts; Spender, Auden, Hughes, Eliot en MacNeice, Londen, 1961.

Auden zelf is misschien wel het duidelijkste geval. Zijn mentor in Oxford, Nevill Coghill, herinnerde zich hoe de twintigjarige Auden op een goede dag zijn kamer kwam binnenstormen met de mededeling dat hij al zijn gedichten kapot had gescheurd. Op de vraag waarom de jonge dichter tot zo'n drastische maatregel had besloten, vertelde Auden hem dat alles wat hij tot nu toe had geschreven fout was omdat het door Wordsworth was geïnspireerd. Volgens Auden was dat ouderwets en moest je tegenwoordig Eliot lezen. Helemaal eerlijk gezegd, is de vernietigingsdrang van de dichter eigenlijk niet zo erg te betreuren. Eén van de gedichten die onfortuinlijkerwijze aan de opruiming ontsnapte is ‘Woods in Rain’ dat in 1924 verscheen in *Public School Verse.* Het is een goede illustratie van de pre-Eliot fase van Auden (die naar zijn zeggen, behalve door Wordsworth, ook door Thomas Hardy, Edward Thomas en W.H. Davies was beïnvloed):

> It is a lovely sight and good
> To see rain falling in a wood
> The birds are silent, drunk with sound
> Of raindrops kissing the green ground,
> They sit with head tucked under wing
> Too full of joy to dare to sing...

[N.B. De vertalingen van de diverse gedicht-fragmenten in dit artikel zijn bedoeld als handreiking aan de lezer en hebben geen enkele artistieke pretentie. Een heel vrije vertaling van het bovenstaande luidt:

> Vallende regen in het woud
> 'k Zou 't niet missen voor geen goud
> Vogels verstommen, dronken van vreugd
> Grond-kussende regen doet hen deugd
> Stil onder hun vleugels zit hun kop
> Te vol van vreugde is hun krop.]

De rol die T.S. Eliot voor Auden speelde lag niet alleen maar op het vlak van de dichterlijke inspiratie. Toen W.H. Auden in 1927 zijn eerste dichtbundel aan de uitgeverij Faber & Faber aanbood was Eliot bij de firma in dienst als adviseur. Eliot dacht drie maanden lang na over het manuscript en schreef toen aan de dichter-in-spé dat hij de uitgever had afgeraden het boek te publiceren: ‘naar mijn gevoel is er ergens met alle gedichten iets mis’. En na enige tijd zag Auden in dat

hij gelijk had. Voordat we gaan kijken naar de manier waarop *The Waste Land* de Auden generatie nu precies beïnvloed heeft lijkt het zinnig om ons eerst op Eliots gedicht zelf te richten.

The Waste Land moet beschouwd worden als het hoogtepunt van het eerste stuk van Eliots loopbaan als dichter. De *Prufrock* gedichten, waaronder ‘The Love Song’, ‘Rhapsody on a Windy Night’ en ‘Portrait of a Lady’ hadden de combinatie laten zien van een opmerkelijke beheersing van de techniek

van de versvorm met een expliciete behandeling van anti- of onromantische gevoelens. Samen met het meer substantiële *Gerontion* (1920) hadden deze gedichten de weg gewezen naar een nieuwe poëzie die in staat was om zowel satire als neurose uit te dragen terwijl men er tegelijkertijd ook elementen in aantrof die op een vreemde manier lyrisch waren. *The Waste Land* biedt zich duidelijk aan als iets dat nog verder gaat qua vorm en doelstellingen, en Eliots tijdgenoten onderkenden het gedicht dan ook als het begin van een nieuwe dichterlijke beweging die zich toelegde op het analyseren en beschrijven van de eigenschappen en de gevoelens van de *moderne* maatschappij. Ongetwijfeld was Ezra Pound verantwoordelijk voor de ambitieuze aard van het gedicht die het beste tot uiting komt in de noten met hun antropologische invalshoek en hun poging een modern perspectief te presenteren door middel van de literatuur van andere perioden en culturen. Maar de fundamentele werkwijze van Eliot in dit gedicht is nauw verbonden met het beste in zijn vroegere werk. Deze werkwijze is gebaseerd op het creëren van een stemming of een sfeer die de dichter vervolgens gebruikt om de aanval in te zetten op de nog steeds gangbare laat negentiende-eeuwse, opvattingen ten aanzien van de Engelse poëzie. Eliot probeert het poëtische los te koppelen zowel van de droomwereld en de ontboezemingen van voor de werkelijkheid vluchtende Romantici, als van het idee dat het werkterrein van de muze zich moet beperken tot l'art pour l'art en het schone.

Vandaar dat de beginregels van deel 1 van *The Waste Land* 'The Burial of the Dead' [De begrafenis van de Doden], de doodsteek geven aan elke romantische associatie die april, als de lentemaand van nieuw leven en ontluikende schoonheid, zou kunnen oproepen.

> April is the cruellest month, breeding
> Lilacs out the dead land, mixing
> Memory and desire, stirring
> Dull roots with spring rain.
> Winter kept us warm, covering
> Earth in forgetful snow, feeding
> A little life with dried tubers.
>
> [April is de wreedste maand, fokt
> Seringen op uit dood land, mengt
> Herinnering en verlangen, wekt
> Dorre wortels met lente-regen.
> De winter hield ons warm, bedekte
> Aarde met vergeet-sneeuw, voedde
> Een beetje leven met verdroogde knollen].

Al heel vlug wordt de lezer ervan bewust dat het gedicht een dimensie heeft die niet in deze mate in het vroegere werk aanwezig is.

> 'What are the roots that clutch, what branches grow
> Out of this stony rubbish? Son of man,
> You cannot say, or guess, for you know only
> A heap of broken images, where the sun beats
> And the dead tree gives no shelter, the cricket no relief,
> And the dry stone no sound of water.'
>
> [Wat zijn de wortels die klauwen, wat de takken die groeien
> Uit dit steenachtige vuilnis? Mensenzoon
> Je kunt 't niet zeggen, of raden, want je kent alleen

Een hoop gebroken beelden, waar de zon beukt
En de dode boom geen schaduw geeft, de krekel geen soelaas

En de droge steen niet het geluid van water.]

Het meest onthutsende voor Eliots tijdgenoten was het expliciete beeld dat gegeven werd van de samenleving in de grote stad, waar de mens wordt gezien als een radertje in de commerciële en industriële machine. Zoals Peter Coveney zegt in *The Image of Childhood* (1957) produceert Eliots vervreemding van de ontmenselijkte 'gewone mensen' een specifiek twintigste-eeuwse visie:

Auden met T.S. en Valerie Eliot, Londen 1961.

Unreal City,
Under the brown fog of a winter dawn,
A crowd flowed over London Bridge, so many,
I had not thought death had undone so many.
Sighs, short and infrequent, were exhaled,
And each man fixed his eyes before his feet.
Flowed up the hill and down King William Street,
To where Saint Mary Woolnoth kept the hours
With a dead sound on the final stroke of nine.

[Onwerkelijke Stad,
Onder de bruine mist van een wintermorgen
Stroomde een menigte over Londen Bridge, zo veel,
Ik had niet gedacht dat de dood er zo veel te pakken had.
Af en toe klonken er korte zuchten
En elke man hield zijn ogen strak voor z'n voeten gericht.
Stroomde heuvelop en omlaag door King William Street,
Naar waar Saint Mary Woolnoth de uren sloeg
Met een dood geluid op de laatste slag van negen.]

Deel 2, 'A Game of Chess' [Een schaakpartij] is gebaseerd op literaire pastiche vermengd met passages vol neurose en walging en het eindigt met een vulgair tafereeltje in een Londens café. Met gebruikmaking van een raamwerk van verwijzigingen naar het verleden roept de dichter een deprimerend beeld van het moderne leven op in een afwisseling van stemmingen en stijlen. Een zelfde effect streeft Eliot ook na in Deel 3, 'The Fire Sermon' [De Vuurpreek]. Karakteristiek voor het gebruik van literaire verwijzingen zijn de Shakespeariaanse echo's uit *The Tempest* die zijn ingelast in de beschrijving van een sinister, verdorven en verkrot stuk van een hedendaagse stad.

A rat crept softly through the vegetation
Dragging its slimy belly on the bank
While I was fishing in the dull canal
On a winter evening round behind the gashouse
Musing upon the king my brother's wreck

And on the king my father's death before him.
White bodies naked on the low damp ground
And bones cast in a little low dry garret.
Rattled by the rat's foot only, year to year.

[Een rat kroop zachtjes door het groen
Met zijn slijm-buik slepend over de oever
Terwijl ik viste in het trage kanaal
Op een winteravond achter de gasfabriek.
Mijmerend over de ondergang van mijn broer, de koning
En over de dood van mijn vader, de koning vóór hem.
Witte lijven naakt op een laag, nat stuk land
En beenderen op een kleine, lage, droge zolder
Die van jaar tot jaar alleen de rattepoot doet ratelen.]

Het kanaal en de gasfabriek sloegen zó aan bij W.H. Auden dat hij in zijn studententijd Day Lewis placht uit te nodigen voor wandelingen langs het kanaal bij de gasfabriek van Oxford, en

Louis MacNeice herinnerde zich dat hij met z'n kano langs dezelfde plek had gevaren. Even invloedrijk was natuurlijk de scène met Tiresias (later gebruikt door Evelyn Waugh) over de thuiskomst van de moderne typiste die ‘de ontbijtspullen opruimt, de kachel aanmaakt, en het ingeblikte eten klaarzet’, waarna ze alleen uit grenzeloze verveling haar gast, ‘een kantoorklerk bij een kleine makelaar’, toestaat met haar naar bed te gaan.

Het laatste deel van het gedicht, ‘What the Thunder said’ [Wat de Donder zei] heeft de lezer qua poëzie het meest te bieden, want hier vinden we Eliots meest intense symbolische beelden van spirituele dorheid en steriliteit:

> Here is no water but only rock
> Rock and no water and the sandy road
> The road winding above the mountains
> Which are mountains of rock without water
> ...
> Dead mountain mouth of carious teeth that cannot spit
> Here one can neither stand nor lie nor sit
> There is not even silence in the mountains
> But dry sterile thunder without rain.
>
> [Hier is geen water, alleen maar rotsen
> Rotsen en geen water en de zandweg
> De weg die boven langs de bergen slingert
> Langs rotsige bergen zonder water
> ...
> Dode bergmond vol rotte tanden die niet kan spugen
> Hier kan men niet staan, noch liggen, noch zitten
> Er is zelfs geen stilte in de bergen
> Maar droge, dorre donder zonder regen.]

Het surrealistische karakter van deze geladen poëzie had een grote invloed op de tijdgenoten van de dichter doordat het ze een onmiskenbaar moderne methode verschafte om psychische verwarring en vertekening weer te geven:

> A woman drew her long black hair out tight
> And fiddled whisper music on those strings
> And bats with baby faces in the violet light
> Whistled, and beat their wings
> And crawled head downward down a blackened wall
> And upside down in air were towers
> Tolling reminiscent bells...
>
> [Een vrouw trok haar lange zwarte haren strak
> En streek fluister-muziek uit die vioolsnaren
> En vleermuizen met babygezichten floten
> In het violette licht en sloegen met de vleugels
> En kropen, kop omlaag, langs een zwart gemaakte muur
> En in de lucht stonden torens op hun kop
> Klokken te luiden die je terug deden denken...]

De alles overheersende indruk die het gedicht op de eerste lezers maakte lijkt er een te zijn geweest van extreme en misschien zelfs exhibitionistische neurose, en het is interessant te zien dat aan de lyrische aspecten eigenlijk weinig aandacht

werd geschonken. Toch is de lyriek óók een indringend element in het geheel, zoals bijvoorbeeld

‘You gave me hyacinths first a year ago;
They called me the hyacinth girl.’
- Yet when we came back, late from the hyacinth garden,
Your arms full, and your hair wet, I could not
Speak and my eyes failed, I was neither
Living nor dead, and I knew nothing,
Looking into the heart of light, the silence.
Oed’ und leer das Meer.

[‘Je gaf me hyacinten een jaar geleden;
Het hyacinten-meisje noemden ze me.’
- Maar toen we laat terugkwamen uit de hyacintentuin
Jij met je armen vol en je natte haar, kon ik niets
Zeggen, en niets meer zien, ik leefde niet meer,
En was ook niet dood, en ik wist niets meer,
Ik keek midden in 't licht, in de stilte.
Oed’ und leer das Meer.]

Wanneer men de poëzie van de dichters rond Auden leest, kan men alleen maar concluderen dat lyriek niet hun meest in het oog springende kenmerk is en, ondanks Spenders geciteerde loftuitingen op het ritme van Eliots gedicht, moet hetzelfde eigenlijk gezegd worden over de ritmische kwaliteiten van dezelfde dichters, Spender incluis. Als men de invloed van *The Waste Land* concreet aan de hand van gedichten wil demonstreren zal men zich daarom moeten richten op Eliots speciale techniek, zijn woordkeus en zijn beeldspraak.

Nadat W.H. Auden zijn vroege werk had verscheurd begon hij gedichten te schrijven die eigenlijk alleen als imitatie *Waste Land* bestempeld kunnen worden. De volgende vijf regels komen uit ‘Thomas Epilogizes’ dat in 1926 werd gepubliceerd:

I, Thomas, the disappointed lover
My reins protected by one flaccid hand,
Trace thumb-nail sketches on the sweaty pane,
Sole audience of the coach-wheels clattering
(ŏikade, ŏikade, ŏikade, Home!)

[Ik, Thomas, de teleurgestelde minnaar
Bescherm mijn teugels met een slappe hand
Schets met mijn nagels op de ruit vol zweet
De enige die de wielen hoorde ratelen
(ŏikade, ŏikade, ŏikade, naar huis!)

Tiresias staat hier zijn plaats even aan Thomas af en tegenover Eliots Wagneriaanse Duitse spreuken en Indiase wijsheden stelt Auden zijn Grieks. Het is natuurlijk interessanter om te zien wat Auden deed nadat zijn eerste, aan plagiaat grenzende, enthousiasme was weggeëbt. Een goed voorbeeld is gedicht XXXI, in *The English Auden* van de uitgeverij Faber, dat in 1930 uitkwam.

De stijl van dit vers vertoont diepgaande verschillen met die van *The Waste Land*, maar toch ademt het de typische Eliotiaanse sfeer:

Get there if you can and see the land you once were proud to own
Though the roads have almost vanished and the expresses never run:
Smokeless chimneys, damaged bridges, rotting wharves and choked canals,
Tramlines buckled, smashed trucks lying on their sides across the rails;
Power-stations locked, deserted, since they drew the boiler fires;

Pylons fallen or subsiding, trailing dead high-tension wires;
Head-gears gaunt or grass-grown pit-banks, seams abandoned years ago;
Drop a stone and listen for its splash in flooded dark below.
Where the Sunday lads come talking motor-bicycle and girl,
Smoking cigarettes in chains until their heads are in a whirl.
[Ga er naar toe als je kunt, en zie het land dat je eens trots het jouwe noemde
Ook al zijn de wegen haast verdwenen en lopen de sneltreinen nooit:
Schoorstenen zonder rook, beschadigde bruggen, rottende werven en verzande kanalen,
Verbogen tramrails, kapotte treinstellen op hun kant over de spoorbaan;
Gesloten, verlaten centrales, het vuur onder de ketels geblust;
Omgevallen of scheefgezakte masten, waaraan hoogspanningskabels zonder spanning hangen;
Naargeestige schachtbokken of grasbegroeide steenbergen, mijnen die jaren geleden zijn verlaten;

Laat een steen vallen en hoor hem plonzen in het ondergelopen duister.
Waar de zondagsjongens over motor en meisjes komen praten
Onder het kettingroken van sigaretten tot ze er duizelig van worden.]

Afgezien nog van het feit dat de kring rond Auden zó dol was op verlaten elektriciteitscentrales en gasfabrieken dat ze er niet alleen voortdurend uitstapjes naar maakten maar er ook vaak over schreven (ze werden zelfs de 'pylon poets' genoemd), is het duidelijk dat deze regels nooit geproduceerd hadden kunnen worden als Eliot niet de weg had geëffend met zijn beschrijvingen van de twintigste-eeuwse desillusie. Evenals bij Eliot zien we bij Auden dat de individuen die temidden van dit industriële verval opduiken, onsympathieke afvalprodukten zijn. Ook de expliciet anti-romantische inslag van veel van Audens gedichten draagt vaak de sporen van het vroege werk van Eliot (het bekende 'Miss Gee. A Ballad' vormt hierop een uitzondering: de morbiditeit van dit gedicht komt geheel voor rekening van Auden zelf). In de volgende verzen uit 1929 verhaalt de dichter van de lente:

It was Easter as I walked in the public gardens
Hearing frogs exhaling from the pond,
Watching traffic of magnificent cloud
Moving without anxiety on open sky -
Season when lovers and writers find
An altering speech for altering things
An emphasis on new names, on the arm
A fresh hand with fresh power.
But thinking so I came at once
Where solitary man sat weeping on a bench
Hanging his head down, with his mouth distorted
Helpless and ugly as an embryo chicken.

[Met Pasen wandelde ik in het park
En hoorde kikkers blazen in de vijver
En keek naar het verkeer van de prachtige wolken
Die zich op hun gemak langs de heldere hemel bewogen
Het seizoen waarin de taal van minnaars en schrijvers
Verandert om veranderende dingen te zeggen
Een nadruk op nieuwe namen, op de arm
Een nieuwe hand met nieuwe kracht.
Maar met die gedachten vond ik plotseling
Een eenzame man die op een bank zat te huilen
Met hangend hoofd, en een vertrokken mond
Hulpeloos en lelijk als een embryo kuiken.]

De Paastijd is voor Auden geen vrolijk seizoen. De man die hem doet inzien dat de schone schijn bedriegt is niet zozeer een meelijwekkende zielepoot, maar veeleer iets dat er uit ziet als een afstotelijk, gebroken, half-uitgebroed paasei.

Bij Louis MacNeice weergalmt Eliots 'April is the cruellest month' oorverdovend in een gedicht als 'Spring Voices' [Lente Stemmen], waarin een kleine huisbezitter bang is om zich bloot te stellen aan de lentezon die hem uitlokt 'gekke dingen te doen, op de paarden te wedden en sigaren te kopen'. Tegelijkertijd is er een stem die hem waarschuwt niet toe te geven aan deze seizoengevoelens 'or you may loiter into a suddenly howling crater, or fall, jerked back, garotted by the sun' [want anders slenter je misschien een plotseling gapende krater in, of je valt achterover, gewurgd door de zon]. En door 'River in Spate' stroomt de Eliotiaanse Thames uit 'The Fire

Sermon' vol 'doodskisten van kille begrafenissen' en beenderen waarover gegrinnikt wordt.

In navolging van Eliot ziet ook C. Day Lewis het voorjaar als een periode waarin de plantenwereld het verwelkingsproces even uitstelt. In het ironisch getitelde 'A Time to Dance' lezen we:

> In February, a world of hard light,
> A frosty welcome, the aconites came up
> Lifting their loving cups to drink the sun:
> Spring they meant, mounting and more of hope.
> And I thought of my friend, like these withered too soon,
> Who went away in the night
> Before the spring was ready, who left our town
> For good...
>
> [In februari, een wereld van hard licht
> Een onderkoeld welkom, de monnikskap kwam op
> Hief liefdevolle kelkjes om de zon te drinken;
> Ze verkondigden de lente, voortdurend groeiende hoop.
> En ik dacht aan mijn vriend, te vroeg verwelkt als zij,
> Die wegging in de nacht
> Vóór de lente arriveerde, die onze stad verliet
> Voorgoed...]

De ironische behandeling van het thema is het zoveelste bewijs van Eliots onontkoombare invloed op de Auden generatie.

Vanzelfsprekend zou het een simplificatie zijn om de hele vooroorlogse Engelse poëzie van de twintiger en dertiger jaren vanuit één werk en één schrijver te verklaren. Hopkins en Yeats lieten eveneens hun sporen na in de gedichten van anderen; met name de laatstgenoemde had een tijd lang een groep van enthousiaste navolgers. Bovendien *ontwikkelden* figuren zoals Auden zich in het voetspoor van T.S. Eliot; na *The Waste Land* kwam Eliot met *Ash Wednesday* [Aswoensdag] (1930) en later (van 1935 tot 1942) verscheen zijn meesterwerk *The Four Quartets* [De Vier Kwartetten] en ook deze andere dichtwerken van Eliot drukten een duidelijk herkenbaar stempel op de gedichten die Auden publiceerde. Om deze reden kan Audens carrière ook gebruikt worden om aan te tonen dat Eliots invloed zich niet tot de vooroorlogse periode beperkte.

Als men hedentendage de balans zou willen opmaken van de 20ste-eeuwse Engelse poëzie dan kan men, zelfs voor de meest recente dichtbundels, niet om de naam van Eliot heen. Een kort voorbeeld zal moeten volstaan. De bundel *Real Estate* [Onroerend Goed] van Michael Hamburger die in 1977 uitkwam is een van de interessantere collecties van de laatste tijd. Dit is voornamelijk te danken aan het feit dat Hamburger in staat was zich door Eliot te laten inspireren:

> Estranged. By those global routes,
> All curved now, all leading back
> Not to the starting-point
> But through it, beyond it, out again,
> Back again, out. As the globe rotates
> So does the traveller, giddy with turning, turning
> And no return but for more departure...
>
> [Vervreemd. Via die wereldroutes
> Alle bochtig nu, alle terugvoerend
> Niet naar het beginpunt
> Maar er doorheen, verder, weer op weg,
> Terug weer, weg. De wereldbol draait rond

En dat doen ook de reizigers, duizelig van het draaien,
draaien
En geen terugkeer behalve voor een nieuw vertrek...]

In deze regels klinken zowel het ‘Because I do not hope to turn again’ [Omdat ik er niet op hoop weer terug te keren] uit *Ash Wednesday* als verscheidende passages van *The Four Quartets* door, in het bijzonder het einde van *Little Gidding:*

We shall not cease from exploration
And the end of all exploring
Will be to arrive where we started
And know the place for the first time...

[Wij zullen de ontdekkingsreis niet staken
En het doeleinde van al onze verkenningen
Zal zijn om aan te komen vanwaar we zijn vertrokken
En om die plaats voor het eerst te leren kennen...]

Eliot had een bijzonder lange schaduw en niet alleen de Auden generatie mag dankbaar zijn om in die verfrissende koelte te hebben kunnen schrijven.

Richard Todd
De literaire kritiek in Engeland in de jaren dertig

In de jaren dertig bevond de literaire kritiek in Engeland zich in een proces van radicale verandering, die begonnen was tegen het eind van de Eerste Wereldoorlog. De aard van deze veranderingen laat zich waarschijnlijk het best omschrijven door wat er gebeurde in Cambridge in die periode, hoewel het in het tweede gedeelte van dit essay duidelijk zal worden dat de best geformuleerde marxistische kritiek niet afkomstig was uit Cambridge, of welke academische gemeenschap dan ook, maar kwam van een jonge 'buitenstaander', Christopher St. John Sprigg, die schreef onder de naam Christopher Caudwell. Zelfs als we kijken naar Cambridge, blijkt dat de kritische discussie in deze universiteit eveneens geleid wordt van buiten de gevestigde academische orde.

Het Cambridge van de jaren twintig en dertig bevond zich wat de studierichting Engels aan een Engelse universiteit betreft in een unieke positie. De bestudering van de Engelse taal als een academische discipline vond zijn oorsprong in 1839 aan de universiteit van Londen, waaraan twintig jaar later de Engelse literatuur als studie werd toegevoegd. In Oxford werd in 1904 een leerstoel Engels opgericht en hoewel de beroemde King Edward VII Chair te Cambridge dateert uit 1911, verschilde de studie Engels in zijn algemeenheid zeer van die van tegenwoordig. Het voornaamste verschil was dat de studie een zwaar filologisch karakter had, wat in Oxford en Londen nog vele jaren daarna zo zou blijven. De invoering van het vak in Cambridge viel echter samen met een historisch moment dat een gunstig klimaat schiep voor vernieuwing, en vóór 1920 introduceerde men een nieuwe 'Tripos' (de traditionele benaming in Cambridge voor een studie die leidt tot het kandidaatsdiploma). Dit gebeurde onder druk van een groep jonge radicale academici die in sociaal opzicht een achtergrond hadden die verschilde van de welgestelde burgers die te zamen het klassiek-historisch geschoolde bestel vormde, waaruit de Engelse school oorspronkelijk was voortgekomen. Deze jongeren zagen wat er gebeurde in de nieuwere provinciale universiteiten en zij waren in staat om op unieke wijze munt te slaan uit de anti-Duitse stemming die in Groot-Brittannië heerste direct na de Eerste Wereldoorlog. Dit maakt het namelijk mogelijk de filologie te bestempelen als een ingrondslag Germaanse discipline vreemd aan een waarlijk Engelse manier van denken. Het valt te betwijfelen of de vernieuwing van de Engelse Tripos, zoals die omstreeks 1920 in Cambridge bereikt werd, plaats had kunnen vinden onder historisch meer gebruikelijke omstandigheden; elders, zoals in Londen en Oxford, waar de drang tot hervorming afwezig was, behield de filologie zijn vooraanstaande positie.

Deze toch zeker unieke, geavanceerde en radicale ontwikkeling van de studie Engels in Cambridge in de jaren twintig en dertig vond echter plaats buiten de gevestigde orde van de universiteit. De voornaamste reden hiervoor ligt in de complexe persoonlijkheid van F.R. Leavis en de aard van zijn radicale genialiteit. De richting waarin het radicalisme zich bewoog, was onderhevig aan diverse invloeden. De belangrijkste invloed was die van Leavis zelf en die van een groep wat jongere critici die te zamen de 'Scrutineers' vormden. Het tijdschrift Scrutiny werd opgericht in 1932 en al snel trad Leavis tot de redactie toe. De grote ironie van de studie Engels als academische discipline is dat Leavis die daarop een grotere invloed heeft gehad dan enig andere criticus van deze eeuw, en niet alleen in Groot-Brittannië maar ook daarbuiten (en vooral in Nederland), niet erkend werd door de academische orde in Cambridge.

Dit hardnekkige feit vormt de verklaring voor de specifieke aard van het radicalisme in Scrutiny. Wat was begonnen als een radicaal onderzoek van vele aspecten van de cultuur, het materialisme, en de massa als consument, onderging een subtiele verandering toen de radicale bepleiting van de culturele revolutie eerst respectabel en daarna zelf deel werd van een gevestigde instelling. Een dergelijke ontwikkeling zou automatisch geleid hebben tot de opheffing van Scrutiny als radicaal onderzoekstijdschrift. Dat het blad zo lang bleef bestaan en zelfs een groei kende had vooral te maken met het karakter van Leavis. Het onrecht van zijn behandeling door het establishment van Cambridge veranderde hem subtiel maar beslist. Het dreef hem tot de bitterheid van het isolement. De vijand breidde zich uit tot 'de gevestigde orde' in het algemeen, en zijn latere aanvallen concentreren zich niet zozeer meer op de autoriteiten van Cambridge alswel op wat Leavis beschouwde als de kliek en de coterie van het literair-journalistieke circuit in Londen. Zijn geniale talent, zijn verheven positie als criticus, en de verscheidenheid van zijn radicalisme zijn onbetwistbaar. De tragiek van Leavis is dat de motivatie achter zijn werk steeds meer leek voort te komen uit antagonisme. Het is geen toeval dat er niet echt een school van Leavis bestaat. Zijn haast dwangmatige behoefte om te breken met bijna iedere criticus die ooit een volgeling van hem was geweest, was nauw verbonden met zijn eigen houding als criticus. Leavis was er namelijk rotsvast van overtuigd dat iemands vermogen om juist te reageren op kunst (in al zijn vormen) de maatstaf was van zijn morele capaciteit. Naarmate hij steeds verder gedesillusioneerd raakte over de groeiende achtenswaardigheid van zijn positie, idealiseerde en verfijnde hij deze vergelijking in een onwerkelijk hoge mate.

Het klimaat waarin het mogelijk was een tijdschrift als Scrutiny op te richten was niet louter en alleen het resultaat van het non-conformistische radicalisme dat ontstond als gevolg van bepaalde geschiedkundige factoren. De meest voor de hand liggende invloed in de jaren twintig op de studie Engels in Cambridge (en later ook elders) was die van een groep mensen, die niet zoals Leavis weerstand probeerden te bieden aan het onvermijdelijke proces waarin hun kritiek langzamerhand een orthodoxie werd. Hun overtuigingen richtten zich juist tegen de geschiedenis. Tot aan het begin van de jaren twintig vormde het gebrek aan een gedegen kritische verhandeling één van de belangrijkste argumenten tegen de invoering van de Engelse literatuur als een academische discipline. Twee academici uit Cambridge hebben een belangrijke rol gespeeld in de verandering daarvan, en wat opvalt is dat geen van beiden hun carrière begonnen was aan de Engelse faculteit. I.A. Richards had bijvoorbeeld een graad behaald in 'Mental and Moral Sciences'. Zijn filosofische geoefendheid leidde ertoe dat hij als eerste een wetenschappelijke benadering toepaste op een vak dat ernstig leed aan ongebreideld subjectivisme. Richards is het meest bekend om zijn boek *Practical Criticism* (1929). Dit bestaat uit een aantal interpretaties, die geschreven zijn door zijn studenten, die overigens niet met naam staan vermeld, naar aanleiding van bepaalde gedichten, en die door Richards werden voorzien van commentaar verwijzend naar de vaak alarmerende implicaties van hun uitleg voor de studie Engelse literatuur. Eén van zijn briljantste studenten was William Empson, die zijn studie begonnen was met wiskunde, maar overstapte naar Engels. Richards was altijd heel bescheiden over de mate waarin hij van invloed is geweest op Empson ('He seemed to have read more English Literature than I had, and to have read it more recently and better'), maar het lijdt geen twijfel dat hij zeer veel heeft gedaan ter bemoediging van Empsons werk als student, dat resulteerde in diens zeer invloedrijke boek, *Seven Types of Ambiguity.* Dit verscheen in 1930, toen Empson pas 24 was. Een jaar later

vervolg op pag. 68

Bas Heijne
E.M. Forster en de moed der wanhoop

M. Forster wordt algemeen beschouwd als een man met een klein oevre. Dat is niet terecht, want tijdens zijn lange leven - hij werd eenennegentig - publiceerde hij zeventien boeken, waaronder romans, verhalenbundels, essays en biografieën, die postuum gevolgd werden door nog een roman en een bundel verhalen. Deze notie is dan ook voornamelijk gebaseerd op zijn vreemde loopbaan als romanschrijver: vier romans tussen 1905 en 1910, één in 1924 en toen niets meer tot aan zijn dood in 1970. Op grond hiervan zijn literatuurcritici geneigd hem te classificeren als een typisch produkt van de Victoriaans-Edwardiaanse samenleving, iemand wiens wereldbeeld gevormd was door de liberale traditie die als een rode draad door de Engelse literatuur loopt.

Zelf heeft Forster dit nooit ontkend. Volgens zijn eigen omschrijving behoorde hij tot 'the fag-end', het staartje, van het Victoriaanse liberalisme en hij heeft altijd toegegeven dat zijn onwrikbare geloof in tolerantie (meestal meteen hoofdletter geschreven) en het belang van persoonlijke relaties hun oorsprong vonden in de beschermde wereld van het negentiende-eeuwse Engeland. Niettemin is Forster onmiskenbaar een twintigste-eeuws schrijver en het zijn juist de spanningen die onstaan tussen zijn liberaal humanistische principes en de eisen die de moderne, op de massa gerichte maatschappij stelt die een belangrijk thema in zijn gehele werk vormen.

Edward Morgan Forster werd in Londen geboren op 1 januari 1879. Het was de bedoeling van zijn ouders geweest dat hij met de naam Henry door het leven zou gaan, maar zijn vader gaf verstrooid zijn eigen naam aan de koster op en het kind werd Edward gedoopt. Edward Llewellyn Forster, de vader, was architect en stierf toen Morgan anderhalf jaar oud was. Het kind groeide op temidden van een schare tantes en oudtantes, beschermd en vertroeteld door zijn dominante moeder Lily; een Freudiaanse speeltuin die maar weinig critici zichzelf ontzegd hebben. Een feit is dat geen van de hoofdpersonen uit zijn roman in het bezit is van een vader.

Forsters public-school was Tonbridge, vernietigend beschreven in *The Longest Journey* (1907), waar hij naar eigen zeggen de ongelukkigste jaren van zijn leven doorbracht. Het contrast tussen de benauwende en troosteloze atmosfeer van de school en het idyllische bestaan in Rooksnest, het huis in Hertfordshire waar hij samen met zijn moeder woonde en dat later in *Howards End* tot symbool van harmonie en continuïteit werd, moet schrijnend zijn geweest. Forster was een verlegen, onaantrekkelijk en misschien daardoor ietwat pedant kind; het soort dat zonder uitzondering ten prooi valt aan de wreedheid van zijn klasgenootjes. Het was in Tonbridge dat hij in direct contact kwam met de hypocrisie en de valse waarden van de Engelse middle-class. In zijn *Notes on the English Character*, dat later in de essay-bundel *Abinger Harvest* (1936) herdrukt werd, beschrijft hij het proces dat doorsnee Engelse kostschooljongens onvermijdelijk doormaken:

> Hen werd geleerd dat de school de wereld in het klein was en ze geloofden dat niemand van zijn land kan houden wanneer hij zijn school niet liefheeft. (...) En vervolgens komen ze in een wereld terecht die niet geheel uit ex-public school mannen of zelfs maar uit Angel-Saksen bestaat, maar uit mensen die van elkaar verschillen als het zand op de bodem van de zee; in een wereld met een rijkdom en subtiliteit waarvan ze geen idee hebben. Ze komen in die wereld met goed ontwikkelde lichamen, redelijk ontwikkelde geesten en onontwikkelde harten. En het is voornamelijk dit

onontwikkelde hart dat verantwoordelijk is voor de moeilijkheden van een Engelsman in het buitenland. Een onontwikkeld hart, geen koud hart. Het onderscheid is belangrijk.

Cambridge, waar hij van 1879 tot 1901 klassieke talen en geschiedenis studeerde, was de plaats waar Forster zijn hart ontwikkelde. In King's College, onder invloed van enkele befaamde *dons*, zoals Oscar Browning en Nathaniel Wedd, verloor hij zijn toch al niet rotsvaste geloof, raakte hij in de ban van alles wat Grieks was en las hij de boeken van auteurs die toentertijd als modern en gewaagd werden beschouwd, waaronder die van de hogepriester van Cambridge, de filosoof G.E. Moore.

Moore's filosofie, die zich baseert op de veronderstelling dat de Mens op eigen kracht tot het Ware, Goede en Schone kan komen, vierde in die jaren hoogtij in het universiteitsmilieu, met name in de kringen van *The Apostles*, de meest exclusieve intellectuele coterie van Cambridge. Forster werd in zijn vierde jaar tot lid van deze groep gekozen en in het eerste hoofdstuk van *The Longest Journey* schetst hij een nostalgisch beeld van hun bijeenkomsten en discussies. Via de Apostles kwam hij in aanraking met mensen als Goldsworthy Lowes Dickinson, wiens biografie hij later zou schrijven, Lytton Strachey, H.O. Meredith, zijn eerste grote liefde, en Leonard Woolf. Door Woolf en Strachey raakte hij in latere jaren in de Bloomsbury-groep verzeild, waarmee hij veelvuldig geassocieerd is, hoewel hij altijd een veilige afstand heeft bewaard ten opzichte van de sterk ontwikkelde coteriegeest van Virginia Woolf en de haren.

Sex, in het bijzonder homoseksualiteit, vormde een geliefd gespreksonderwerp voor de Apostles, en het was door hen dat Forster zich bewust werd van zijn eigen gevoelens in die richting. Het zou echter nog tot 1916 duren voordat hij zijn eerste volwaardige seksuele contact meteen andere man had, wat de vage en onwezelijke sex verklaart in *Maurice*, zijn homoseksuele roman, die hij in 1913-1914 schreef. (In 1948, toen de jonge Gore Vidal *The City and the Pillar*, een openlijk homoseksuele roman, had gepubliceerd, nodigde Forster hem uit naar Cambridge te komen, waar hij na de Tweede Wereldoorlog woonde. In een gesprek vertrouwde hij Vidal toe zelf een dergelijk boek geschreven te hebben. Hij liet doorschemeren dat het bewuste boek een scène met twee jongens in bed bevatte. ‘En wat,’ vroeg Vidal, ‘doen ze?’ Forster glimlachte. ‘Ze... *praten*.’)

E.M. Foster en Christopher Isherwoord in Forsters kamer in Cambridge, maart 1970.

Om de leegte die op zijn vertrek uit Cambridge volgde te vullen, besloot Forster te gaan reizen. In navolging van generaties Engelse jonge mannen uit de middle- en upper-class maakte hij omvangrijke rondreizen door Italie en Griekenland, hoewel Forster uitzonderlijk was door het feit dat hij samen met zijn moeder reisde.

Tussen 1905 en 1910 verschenen zijn eerste vier romans. Twee ervan, *Where Angels Fear to Tread* (1905) en *A Room with a View* (1908) worden wel zijn ‘Italiaanse’ romans genoemd. De boeken bezitten een lichtheid van toon, gecombineerd met een speelse ironie, die in de latere romans overschaduwd wordt door een hartstochtelijker toon. WAFTT is het tragi-komische relaas van een desastreuze reddingspoging, ondernomen door een Engelse familie met het doel een half Engelse baby aan de Italiaanse vader te ontfutselen, wanneer de moeder is overleden. Het plaatsje Sawston, met zijn bazaars, kaartavonden en discussieclubjes, wordt gecontrasteerd met Monteriano, symbool voor het ‘natuurlijke’, directe leven. Het is Italië, land, volk en cultuur, dat de protagonist Philip Herriton met zijn eigen ‘onontwikkelde hart’ confronteert en hem in staat stelt zichzelf te bevrijden van zijn Engelse conformisme en hypocrisie. Harriet, zijn sterk geremde, licht godsdienstwaanzinnige zuster, is iemand die zich niet openstelt voor de bevrijdende invloed van Italië en daardoor uiteindelijk van een komedie een tragedie maakt.

In deze eerste roman is ook het vriendschapsthema al volop aanwezig, gepersonifieerd in de Engelsman Philip Herriton en de Italiaan Gino Carella, twee mannen die ondanks culturele en sociale hindernissen nader tot elkaar komen. Dit thema keert in al Forsters boeken terug. In *The Longest Journey* redt Stephen Wonham, kind van de natuur, zijn halfbroer Rickie Elliot van de ondergang in diens zielloze bestaan als leraar op een kostschool in, opnieuw, Sawston. In *Maurice* (1971) komt de jonge, burgerlijke zakenman Maurice Hall tot zelfkennis en zelfacceptatie door zijn ontmoeting met de ongecompliceerde tuinman Alec Scudder.

Forster probeerde dit persoonlijke thema grotere dimensies te geven in *Howards End* (1910), lang beschouwd als een meesterwerk. Door zijn personages, met de zusters Margaret en Helen Schlegel als middelpunt, trachtte hij een beeld te scheppen van de complexe situatie waarin de Engelse, Edwardiaanse maatschappij zich bevond: klasseverschillen, toenemende industrialisering, de rol van het geld en de spanning tussen het persoonlijke en publieke leven zijn belangrijke thema's in het boek, dat als motto ‘Only connect...’ draagt. Met zijn vernietigende beschrijving van de eerste auto's profeteerde Forster het latere ‘Auden Country’. *Howards End* was bij verschijning ogenblikkelijk een gigantisch succes en werd algemeen beschouwd als een van de grote romans van zijn tijd.

Terwijl Forsters reputatie als schrijver groeide en groeide, kreeg hij in toenemende mate last van schrijfangst. Een nieuwe roman, die *Arctic Summer* moest heten, kwam niet van de grond. Het jaar daarop, 1912, besloot Forstereen lange reis door India te maken. De negen maanden die hij daar doorbracht hadden een blijvende invloed op zijn verdere leven en bezorgden hem vrienden zoals de Maharadja van Dewas en de exentrieke Maharadja van Chhatarpur, het model voor de Maharadja van Chhokrapur in J.R. Ackerley's vermakelijke reisdagboek *Hindoo Holiday.* Terug in Engeland merkte hij tot zijn ergernis dat de geestelijke verruiming die zijn bezoek aan India teweeggebracht had, niet kon worden omgezet in literaire creativiteit.

Het gevoel dat hij als romanschrijver ten dode opgeschreven was, verdween echter plotseling na een bezoek aan Edward Carpenter en zijn vriend George Merrill. Carpenter is een van de interessantste en kleurrijkste figuren uit de laat-victoriaanse tijd. Hij begon zijn loopbaan als predikant, maar toen hij tegen de dertig liep verloor hij zijn geloof en ontwikkelde hij, in navolging van de Amerikaanse dichter Walt

Whitman, idealistische theorieën over een 'natuurlijk' leven, dat hij in praktijk probeerde te brengen door het verkopen van zelfgekweekte groenten en lederen sandalen. Aan moed ontbrak het hem niet. In 1895, tijdens het Oscar Wildeschandaal, publiceerde hij zijn pamflet 'Homogenic Love', waarin hij het opnam voor de zogenaamde 'Uranians', de homoseksuelen, een zaak die hij later uitvoeriger zou bepleiten in *The Intermediate Sex* (1908). Samen met Merrill, zijn jongere vriend die afkomstig was uit de sloppen van Sheffield, leidde hij een strijdbaar en idyllisch leven met het landschap van Derbyshire als decor, een lichtend voorbeeld voor zijn lotgenoten. In zijn nawoord bij *Maurice* beschrijft Forster de ontstaansgeschiedenis van het boek. Bij het afscheid van Carpenter en Merrill raakte de laatste een ogenblik Forsters rug aan, even boven zijn billen ('I believe he touched most people's'). De gewaarwording veroorzaakte een fontein van creativiteit in Forsten:

> Ik ging vervolgens terug naar Harrogate, waar mijn moeder een kuur onderging, en begon ogenblikkelijk met het schrijven van *Maurice.* Geen van mijn andere boeken heeft zo zijn oorsprong gevonden. Het globale schema, de drie karakters, de gelukkige afloop voor twee van hen, het stroomde allemaal mijn pen uit. En alles verliep zonder moeilijkheden. In 1914 was het af.

Forster wist dat het boek niet gepubliceerd kon worden. Enige tijd later begon hij het aarzelend onder intimi te laten circuleren, weer later onder bevriende collega's zoals Christopher Isherwood. Tijdens de laatste jaren van zijn leven was het een publiek geheim dat Forster een homoseksuele roman geschreven had. In 1971, toen het boek postuum verscheen, schreef de criticus Cyril Connolly nogal kribbig in zijn recensie: 'Eindelijk dan E.M. Forsters "ongepubliceerbare homoseksuele roman", waar we nu al zo'n veertig jaar over horen'.

Het grootste gedeelte van de Eerste Wereldoorlog bracht Forster in Alexandrië door, als vrijwilliger in dienst van het Rode Kruis. De belangrijkste literaire vriendschap die hij daar sloot was die met de Griekse dichter Konstantin Kavafis, wiens werk hij later in Engeland zou introduceren. Forster was een man die zich altijd volledig voor zijn vrienden inzette en Kavafis' bekendheid en invloed op dichters zoals Eliot en Auden is voor een groot deel aan zijn inspanningen te danken.

In 1924, nadat hij een paar jaar eerder opnieuw India bezocht had in de hoedanigheid van secretaris van zijn vriend de Maharadja van Dewas, verscheen Forsters laatste roman, *A Passage to India*, dat als zijn meesterwerk beschouwd wordt.

Het boek heeft opnieuw het streven naar vriendschap van twee mannen met verschillende culturele achtergronden tot thema, maar het gegeven krijgt hier een universele bekentenis. De zich moeizaam ontwikkelende vriendschap tussen Aziz en Fielding verbeeldt niet alleen de schijnbaar onmogelijke vereniging van twee culturen, India en Engeland, maar tevens het streven naar een kosmische, universele eenheid:

> '...ja, we zullen iedere vervloekte Engelsman de zee indrijven, en dan' - hij reed woest op hem af - 'en dan,' besloot hij, terwijl hij hem half omhelsde, 'zullen jij en ik vrienden zijn.' 'Waarom kunnen we nu geen vrienden zijn?' zei de ander, terwijl hij zich liefdevol aan hem vastklampte. 'Het is wat ik wil. Het is wat jij wilt.'
> Maar de paarden wilden het niet - ze liepen uiteen; de aarde wilde het niet en stuurde rotsen naar boven waar de ruiters achter elkaar tussendoor moesten gaan; de tempels, het stuwmeer, de gevangenis, het paleis, de vogels, het kadaver, het gastenverblijf, dat in zicht kwam toen ze uit de kloof kwamen en Mau beneden zich zagen: zij wilden het niet en met

honderd stemmen zeiden ze: ‘Nee, nog niet,’ en de hemel zei: ‘Nee, niet daar.’

Terwijl *A Passage to India* bejubeld werd als het meesterwerk dat *Howards End* overtrof, wist Forster dat aan zijn loopbaan als romanschrijver een einde gekomen was. Verscheidene critici hebben zich gewaagd aan speculaties betreffende dit literair-psychologische raadsel. Een van de oorzaken lijkt te zijn dat Forster in zijn tijd en situatie onmogelijk kon schrijven over datgene waarover hij wilde schrijven: de liefde van twee mannen voor elkaar. Maar ook een feit is, dat Forster aan een panische angst voor succes leed en P.N. Furbank, zijn officiële biograaf, rekent hem tot de mensen die volgens Freud ten onder gaan aan hun eigen succes. Hoe groter zijn faam als schrijver, hoe vaster hij overtuigd was van zijn creatieve steriliteit. Toen Forster in 1927 een bundel lezingen die hij in Cambridge gehouden had liet verschijnen onder de titel *Aspects of the Novel* en het boek een spectaculair succes bleek, schreef hij in een

brief aan zijn vriend T.E. Lawrence ('Lawrence of Arabia'): 'Een soort nervositeit - zoek mijn buik af naar uitzaaiingen - lijkt zich van mij meester te maken.'

Naarmate zijn literaire produktie afnam, groeide zijn reputatie. Een nieuwe generatie schrijvers, die van Auden, Spender en Isherwood zagen in hem een begaafd schrijver waarin de beste traditionele Engelse waarden verenigd waren. In Isherwoods autobiografie, *Christopher and His Kind* (1976) schrijft hij over zichzelf: Torster was de enige levende schrijver die hij als zijn leermeester omschreven zou hebben. In boeken van anderen vond hij voorbeelden die hij wilde navolgen en waarvan hij wilde leren. In Forster vond hij een sleutel tot de gehele kunst van het schrijven.'

In de dertiger jaren werd Forster van romanschrijver tot journalist. In zijn artikelen, lezingen en radiotoespraken bleef hij onvermoeid zijn persoonlijke filosofie uitdragen, gebaseerd op het belang van persoonlijke relaties in een wereld die steeds meer beheerst werd door de ideologieën van politieke massabewegingen zoals communisme en fascisme. Niet altijd met evenveel succes. Het getuigt van moed en misschien van naïviteit dat hij in 1935 op het International Congress of Writers, dat in Parijs gehouden werd met de bedoeling een antwoord te formuleren op de dreiging van het Fascisme, in een lange rede zijn liberaal humanistische principes verkondigde voor een onwillig gehoor dat voornamelijk uit communisten bestond.

De toenemende oorlogsdreiging gaf een nieuwe betekenis aan het aloude dilemma van de keuze tussen het persoonlijke en het publieke leven van een individu. In een krantenartikel uit 1938 koos Forster onvoorwaardelijk voor het persoonlijke leven. Het communisme, hoewel hij zich met de doelstellingen ervan kon verenigen, bracht volgens hem te grote risico's met zich mee. Alleen wanneer zijn lezers als individuen trachtten het goede te doen, bestond de kans dat daar goede dingen uit zouden voortvloeien. 'Wees op uw hoede voor plannen op de lange baan. Probeer de dingen te begrijpen zonder eigenbelang en niet in overeenstemming met een theorie. (Dit zijn) raadgevingen die uit wanhoop voortkomen, ongetwijfeld. Maar er is niets schandelijks aan wanhoop. In 1938-39 geldt, dat hoe meer wanhoop een mens aan boord kan nemen zonder te zinken, hoe volwaardiger zijn leven is.'

Het jaar daarop, in 1939, ging hij in zijn beroemd geworden artikel 'What I Believe' nog een stapje verder:

> Persoonlijke relaties worden vandaag de dag verafschuwd. Ze worden beschouwd als een burgerlijke luxe, als produkten van een tijd van voorspoed die nu voorbij is, en we worden aangespoord ons ervan te bevrijden en ons in plaats daarvan aan een of andere beweging of zaak te wijden. Ik verafschuw het begrip 'goede zaak' en wanneer ik zou moeten kiezen tussen het verraden van mijn land en het verraden van een vriend, hoop ik dat ik de moed zou bezitten mijn land te verraden.

Het zal voor een deel aan de invloed van Forsterte danken zijn geweest dat Auden, Spender en Isherwood in 1939, toen de gevreesde oorlog een feit bleek, kozen voor hun bestaan als individueel kunstenaar en zich onthielden van politiek georganiseerde actie. De verlegen, introverte figuur van Forster belichaamde deze levenshouding. *Journey to a War* (1940), het reisverslag dat Auden en Isherwood samen schreven en waarin tekenen van hun komende volte-face te bespeuren zijn, begint met een sonnet van Auden, opgedragen aan Forster. De eerste strofe luidt als volgt:

> Though Italy and King's are far away,
> And Truth a subject only bombs discuss,

Our ears unfriendly, still you speak to us,
Insisting that the inner life can pay.

Tijdens de wereldoorlog, dankzij zijn felle anti-Nazi radiotoespraken en het boek over hem van de Amerikaanse criticus Lionel Trilling, dat in 1944 verscheen, kregen Forsters romans opnieuw veel belangstelling bij het grote publiek en groeide zijn faam als een van de grootste schrijvers van deze eeuw. De laatste dertig jaar van zijn leven, terug in zijn geliefde Cambridge, bleef hij schrijven, voornamelijk artikelen en persoonlijke herinneringen (*The Hill of Devi*, 1951). Maar het grootste gedeelte van zijn tijd, zo blijkt uit zijn biografie, besteedde hij aan het cultiveren van zijn talloze vriendschappen, zoals die met J.R. Ackerley, die in 1967, drie jaar voor Forsters dood en enkele maanden voor de zijne, een ontroerend portret van Forster schreef. Zijn bewondering voor Forster vatte Ackerley als volgt samen:

> Ik zou zeggen dat zover het mogelijk is vooreen mens om zowel wijs als wereldwijs te zijn, onbaatzuchtig in iedere materiële zin, geen nijd, jaloezie, ijdelheid of verwaandheid te kennen, geen kwaadaardigheid te bezitten en geen haat (hoewel hij woedend kon zijn), altijd betrouwbaar te zijn, begrijpend en vrijgevig, nooit op een goedkope manier, dat Morgan dit beeld het dichtst benaderde.

Forsters boeken vormen het overtuigende bewijs.

Alle romans van E.M. Forster, alsmede zijntwee essaybundels en *Aspects of the Novel* zijn in een Penguinuitgave verkrijgbaar. Bij uitgeverij Athenaeum is een vertaling van *Maurice* verschenen en een vertaling van *A Passage to India* in voorbereiding. Dit najaar verschijnt bij uitgeverij Tabula een Nederlandse vertaling van *Where Angels Fear to Tread.*

J.R. Ackerley's *Hindoo Holiday* is verkrijgbaar in de Penguin Travel Library.

[Vervolg De literaire kritiek in Engeland in de jaren dertig]

vervolg van pag. 65

aanvaardde Empson zijn eerste professoraat in het Verre Oosten, en aan het einde van de jaren twintig vertrok Richards, die zich allengs had losgemaakt van Cambridge, naar Harvard. De snelheid waarmee hun werk van invloed werd in Amerika is waarschijnlijk te danken aan het feit dat zij Cambridge reeds vroeg verlieten: hun nadruk op ‘close reading’, waarvan beiden, ieder op zijn eigen wijze, voorstanders waren, had een bijzonder grote invloed op de Amerikaanse ‘New Criticism’, de stroming die in de jaren veertig een vooraanstaande plaats innam.

Het is het vroege werk van beide critici (speciaal in geval van Richards) dat het meest bekend is gebleven. Toch is Empsons ontwikkeling gedurende de jaren dertig bijzonder interessant; hoewel hij altijd een radicale denker is gebleven, blijkt hij zich in die periode te hebben beziggehouden met het kritisch marxisme. *Some Versions of Pastoral* (1935) is één van zijn boeken die getuigen van zijn historisch bewustzijn, maar desondanks blijft het zijn lot beschuldigd te worden, en vaak door de minder scherpzinnige schrijver, van een hooghartige houding ten opzichte van de geschiedkunde. Empson opende het onderwerp van de pastorale met een discussie over ‘proletarian art’, en van daaruit ontwikkelde hij de stelling dat de pastorale een bijzondere vorm is van proletarische literatuur waarvan hij de werkwijze beschreef als ‘putting the complex into the simple’. Het is karakteristiek voor Empson deze benadering van zijn stelling te kenmerken als ‘roughly historical’, en in zijn laatste hoofdstuk toont hij, door middel van wat beschouwd mag worden als één van de

eerste Freudiaanse analyses van *Alice in Wonderland* (1865), dat dit werk gezien kan worden als analoog aan de pastorale, met dien verstande dat de herdersjongen 'displaced' is door een kind.

Deze twee takken van de evolutie van de Engelse literatuur als academische discipline - d.w.z. Leavis/Scrutiny en Richards/Empson - zijn karakteristiek 'Engels', en hoewel de invloed daarvan zich tot ver voorbij Cambridge verbreidde, bleef die toch grotendeels beperkt tot de anglistiek. Hoewel Empsons *Pastoral* het best omschreven kan worden als marxistisch is het boek, ondanks zijn verblijf in Japan en China, zeer insulair in de aard van zijn belangstelling. Voor een discussie van een volkomen beeldafbrekende marxistische criticus concentreren we ons nu op Christopher Caudwell.

Vertaling: Winnie Kooy

NOOT

Bij het schrijven van dit artikel heb ik dankbaar gebruik gemaakt van Francis Mulhern, *The Moment of Scrutiny* (Londen, 1979).

Peter de Boer
Voor en tegen 4
Drie veertigers: Peter Verstegen, Anton Ent en Hans Verhagen

Het is in Nederland zo langzamerhand geen opzienbarende gebeurtenis meer wanneer een dichter op betrekkelijk gevorderde leeftijd debuteert. We hebben van het verschijnsel 'laat debuteren' de afgelopen jaren een paar krasse staaltjes gezien. Ed Leeflang was de vijftig net gepasseerd toen in december 1979 zijn debuutbundel verscheen. Martin Veltman debuteerde in 1980 op tweeënvijftigjarige, Jan Eijkelboom in hetzelfde jaar op vierenvijftigjarige leeftijd.

Met name het werk van Eijkelboom en Leeflang heeft intussen zo'n groot publiek bereikt dat je bijna uit het oog zou verliezen dat ze nog maar vijf jaar in het poëziewereldje meedraaien, - op de een of andere manier hoorden zij er 'altijd' al bij. De werkelijkheid is en blijft echter dat zij als dichter laat uit hun schulp kropen. Ik heb dat voor mezelf weleens in verband gebracht met het poëtische klimaat in de naoorlogse decennia. Het experimentalisme van de Vijftigers en het dictaat van het doodgewone van de neorealisten in de jaren zestig kan de genoemde drie zo wezensvreemd zijn geweest dat zij van het schrijven, althans publiceren van gedichten hebben afgezien. Maar bij nader inzien bevredigt deze verklaring toch niet. Er is in de poëzie, ongeacht de toevallig heersende modes, altijd plaats geweest voor eigenzinnige eenlingen. Pierre Kemp, Gerrit Achterberg, Wilfred Smit, L.Th. Lehmann, de dissidente 'Vijftiger' Jan Hanlo, Hans Warren, Elly de Waard en vele anderen hebben zich nooit veel aan officiële of officieuze dichters-coterieën gelegen laten liggen. En bovendien: àls Eijkelboom, Leeflang en Veltman al zo gevoelig waren voor toonaangevende eigentijdse stromingen dan hadden zij niet pas in 1980, maar rond 1970 moeten debuteren. Toen immers verschenen de eerste bundels van Herzberg, Kopland, Komrij en andere dichters met wie zij duidelijk het nodige gemeen hebben.

Je kunt van de late debuten van deze middelbare jonge garde eigenlijk niet meer zeggen dan dat er waarschijnlijk een jarenlange creatieve, dus psychische blokkade aan is voorafgegaan. Ik vraag me af hoe men hen kan inpassen in Vestdijks psychologische typologie (in *De glanzende kiemcel*) van de poëzie als 'het stadium van eeuwige jeugd in de ontwikkeling van de menselijke geest'. Vestdijk zegt in dat verband verder: 'De bezieling, het enthousiasme, de Platonische "mania", zoals die over de jeugdige mens en de jeugdig *gebleven* mens vaardig kunnen worden (...) leiden (...) rechtstreeks tot het scheppen van poëzie.' Klaarblijkelijk zag Vestdijk een categorie over het hoofd. 'Jeugdig' kunnen we Eijkelboom c.s. bezwaarlijk noemen, dat spreekt, en 'jeugdig *gebleven*' (naar de geest) mijns inziens evenmin: tijdens hun creatieve blokkade hadden ze vermoedelijk geheel andere, meer 'volwassen' manieën aan het hoofd dan de met zoveel jeugdige aandrift omweven 'Platonische "mania"' die Vestdijk als vanzelf in poëzie ziet uitmonden. Voor late debutanten zou dan ook een categorie 'weer jeugdig *geworden* mens' ingevoerd moeten worden. Hun leven schijnt ergens halverwege, op een typisch *midlife* moment, een beslissende wending genomen te hebben. Daar zal wel een grondig zelfonderzoek aan vooraf zijn gegaan en een van de uitkomsten daarvan is geweest dat de poëzie alsnog dwingend op de voorgrond trad. Late debuten zijn behalve een begin tevens een *her*begin; ze hebben op het moment van verschijnen al een heel leven achter zich. Overigens is met deze verwijzing naar het tweede-jeugd-karakter ervan het verschijnsel 'laat debuteren' volstrekt niet verklaard - en dat zal ik hier verder ook niet proberen - maar het te verklaren probleem wordt er wel scherper door gesteld.

Bovenstaande overwegingen kwamen bij me op bij het lezen van *Je vaart nog als een edelman*, het poëziedebuut van de tot op heden vooral als vertaler bekende Peter Verstegen. Meer nog dan zijn leeftijd - de debutant is vijfenveertig jaar - gaf zijn poëzie zelf hiertoe aanleiding. Verstegens gedichten draaien namelijk alle om het thema van het nieuwe, 'tweede' leven dat de dichter begonnen is. Verstegen inventariseert wat er in het verleden zoal is misgegaan en maakt zich op om zijn toekomstig leven anders in te richten. Zelden heeft de dichtkunst zo openlijk in het teken van de zelfontleding gestaan als in deze bundel. Het slotgedicht 'Amerika' opent bijvoorbeeld met de zin: 'Dit is het gedicht voor mijn veertigste jaar, het jaar dat/Ik het eens wil worden met de vrouw in mijn leven' en besluit ruim tweehonderd regels later met een beslist: 'De webben mijn kop uitzwabberen, dat is de taak/Voor het tweede part van mijn leven, hoe lang dat ook duurt.'

Veertig was voor Verstegen de magische grens. Dit staat ook te lezen in het eerste gedicht, dat heel toepasselijk 'De tweede ronde' heet. Verstegen begint bij het begin, toen hij als zevenmaands kindje ter wereld kwam en hij direct de couveuse in moest: 'Zes weken lang alleen witjassen aan je lijf'. Hij groeide op tot een nogal zwijgzaam jongetje wiens contact met zijn omgeving soms moeizaam verliep. Rond zijn zeventiende ging er iets definitief mis. Hij gleed als het ware terug in het onaandoenlijke, kille isolement van de couveusewereld van vlak na zijn geboorte, waaruit hij zich pas twintig jaar later dank zij de poëzie zou weten te bevrijden:

Kort daarna is er tussen mij
en de wereld een soort van vlies gaan ontstaan.
Ik was er wel bij, maar zo dat zij
mij nooit te gevaarlijk te na zouden komen.
Zo'n vlies wordt taai als niemand er doorheen ziet.

Ik sloot mij af, werd dichter
in plaats van opener, zodat ik steeds minder zag.
Werd twintig en het zou nog twintig jaar duren
voor ik het vlies gewaar werd en kon proberen
mezelf te opereren
om als ontstaarde
te worden herboren.

Alle gedichten zijn bij het ingaan van wat Verstegen noemt 'de tweede ronde' geschreven. Het is gezien dit thema niet verwonderlijk dat veel gedichten een cyclische structuur hebben, wat soms ook in de titels - 'Ommegang', 'Zonnewende', 'Kringloop' - tot uiting komt. Een geslaagd voorbeeld hiervan is 'Ommegang', een droomgedicht waarin de levensloop wordt omgekeerd: het begint bij het sterven en eindigt met de geboorte. Het slot, dat dus eigenlijk een begin, een wedergeboorte is, luidt aldus:

't was of ik een kind was in zee en of de
stroom mij greep en meevoerde onder water:
't water leek me samen te persen, ik was
bang om te stikken;

maar er gloorde licht in de verte, ik werd
door een golf het strand opgeworpen, deed mijn
ogen moeizaam, knipperend open, zag een
blinkende wereld;

ik werd hoog de lucht in getild en zag de
stralende gezichten van zachte reuzen;
'k haalde adem en ik vergat mijn hele
vorige leven.

‘Ommegang’ doet enigszins denken aan Hanlo's ‘Wij komen

ter wereld', dat eveneens een 'omkeringsgedicht' is waarin het leven van het graf naar de wieg wordt geleefd. De hele bundel heeft trouwens wel iets Hanlo-achtigs: de kwetsbare openhartigheid, het parlandistische, tegelijk eenvoudige en indringende taalgebruik en de incidentele uitstapjes naar het *light verse* roepen onmiskenbaar reminiscenties op aan het werk van de meest lyrische dichter uit het voormalige kamp der vijftigers.

Verstegen heeft de bundel opgedragen aan zijn vrouw Saskia. In de 'Sonnetten voor S.' lezen we dat er op instigatie van de dichter ooit een korte scheiding is geweest waarop hij met een mengeling van spijt, schuldgevoel en zelfspot terugkijkt: 'Je brak met haar die je het naaste staat;/Je voelde je superieur, titanisch:/Ironisch als degeen die in die waan is/Een mankepoot is die zijn kruk stukslaat.' Inmiddels heeft de 'mankepoot' geleerd om zuiniger om te springen met wie hem steunt: 'Ik bleef vier maanden weg en kwam terug./ /We vieren het nog steeds: 's nachts - lust gestild -/Slapen wij buik aan lange, lieve rug:/Mijn hand rust tussenbils: dit is geluk.'

Gaandeweg krijgt de gezellin steeds nadrukkelijker de rol van reddende engel toebedeeld die de dichter uit zijn geestelijk isolement verlost. Verstegen noemt haar een 'droomvrouw', iemand die er voor zorgt 'dat de kou vertrekt uit zijn gezicht'. Zij is: 'Degene die mij in een beter bestaan heeft gehaald,/Met intenser levensgevoel dat ik deerlijk gemist had'. De dichter hoeft zich slechts op haar te concentreren om het geluk deelachtig te worden: 'Ik moet dat getob/Uitbannen: geniet van de Saskiaheid van haar wezen'.

Uit de beide laatste citaten blijkt al wel dat Verstegens taalgebruik zo nu en dan een uitgesproken onpoëtisch karakter heeft. De 'Saskiaheid van haar wezen' vind ik, met alle respect voor wat ermee wordt uitgedrukt, een lelijke formulering. Bij 'een beter bestaan' en 'intenser levensgevoel' denk ik eerder aan een praatgroep dan aan poëzie. Dergelijke uitdrukkingen gebruikt Verstegen vaker. Ik tekende onder meer nog op: de 'meerwaarde van samenleven', 'een stevige dosis ellende', de 'diversiteit van de mens', enzovoort. Natuurlijk heeft Verstegen het volste recht om zo te schrijven; tegenwoordig is niet één register, niet één woord zelfs maar per definitie 'onpoëtisch'. Maar hij zal dit specifieke idioom toch zo onder spanning moeten zetten dat er zoiets als poëzie ontstaat. Dit laatste lukt hem niet steeds. Neem bijvoorbeeld deze strofe:

> Zoals ik van haar hou - ik geef het namen:
> Warmte, verstandhouding, vertedering,
> Vermengd met trots, en de herinnering
> Aan hoog en laag tij van ons leven samen.

De namen die Verstegen hier geeft voor 'houden van' zijn welbeschouwd weinig zeggende abstracta; in een therapeutisch verslag zouden ze niet misstaan, in een gedicht echter illustreren ze 's dichters onmacht om dit gevoel op een persoonlijke wijze te verbeelden. En wat te zeggen van de metafoor 'hoog en laag tij van ons leven samen'? Het is een tot op de draad versleten cliché (een cliché dat verschillende malen in de bundel terugkeert, bijvoorbeeld in 'Leven I': 'In ieder leven wisselt eb met vloed,/maar wat bemerkt de drenkeling daarvan?'). Ook het gedicht 'Blindvaarder' is van deze onoriginele maritieme metaforiek doordrenkt. Ik citeer het omdat de titel van de bundel er in wordt verklaard:

> De levenszee was leeggevist.
> Gezichtsbedrog, maar bij het varen
> dreigt het gevaar, je blind te staren
> op bakens die je hebt gemist.

Wat je aan vangst hebt meegenomen
is meer dan je bevatten kan.
Bedenk, blinden zien in hun dromen:
je vaart nog als een edelman.

Moraal: men moet niet blind zijn voor de goede dingen die het leven, naast veel ellende, te bieden heeft; wie goed kijkt ‘vaart nog als een edelman’. In overeenstemming met wat hij in ‘De tweede ronde’ al aankondigde is de dichter een ‘ontstaarde’ geworden, die weer contact heeft met het warme leven zelf. Als lezer heb je deze bevrijdingspoëtica maar te accepteren. Er is Verstegen alles aan gelegen om zijn isolement te doorbeken, om opener te worden in plaats van geslotener. Vandaar - in sommige gedichten - die geheimloze therapeutentaai en die overbekende beelden. Maar diezelfde openheid en openhartigheid waar de dichter persoonlijk wel bij vaart, doet het schip van zijn poëzie soms schipbreuk lijden: wat dan boven komt drijven is een lading levenswijsheden op rijm, niets meer.

Een enkele keer is Verstegen ook gewoon te confidentieel. Ik had dit gevoel tenminste sterk bij het lezen van het gedicht ‘Voor Marko Fondse (bij zijn vijftigste verjaardag)’, waarin de jarige onder andere wordt aangesproken als ‘Trotse eenling en schoonheidszoeker’ en ‘Genereuze vriendschapsgever’, en dat eindigt met de strofe: ‘Dat het derde seizoen van je leven,/ Vol gouden nazomerdagen,/dat nu aanvangt je moge geven/ wat je nooit wou vragen.’ Ik wil dergelijke regels niet belachelijk maken, ze zijn onderdeel van een sympathiek gelegenheidsvers waarvoor noch de maker, noch de geadresseerde zich hoeven te schamen, maar qua intentie, onderwerp en stijl horen ze eerder thuis in de intimiteit van een *liber amicorum* of poëziealbum dan in de publieke arena van de literatuur.

Niettemin bevat *Je vaart nog als een edelman* nog voldoende gedichten waarvoor de hierboven genoemde bezwaren niet opgaan. Over ‘De tweede ronde’ sprak ik reeds. In ‘Ommegang’, ‘Waterproef’, ‘Natuurlijke historie’ en ‘Kringloop’ wordt de thematiek van de wedergeboorte op overtuigende wijze verbeeld. En dan zijn er nog de ‘Sonnetten voor S.’, het frêle stemmingsgedicht ‘Vondelpark’ en het hoogst curieuze, tweehonderdvierentwintig regels tellende ‘Amerika’, waarvan vooral het begin, met dat aan Döblins *Berlin Alexanderplatz* herinnerende grootstadgewervel, een sterke indruk maakt. De ‘Sonnetten voor S.’ moeten dan maar het laatste woord krijgen. Het vierde gedicht:

Je bent een huis dat haast is ingestort,
Maar overeind blijft staan doordat de muren
Nog kunnen steunen op hun naaste buren.
Van buiten zie je niet wat er aan schort.

Maar 't dak is lek, de kachel is kapot,
De wanden binnenshuis vertonen scheuren,
De boel verzakt: er moet zoveel gebeuren,
Inwendig, dat je er moedeloos van wordt.

Er is maar één hoop: dat de makelaar
(Een droomvrouw die met huizen toveren kan)
Zich wil ontfermen over 't wrakke pand.

Maar waarom zou ze, want er staan voor haar
Voldoende heel solide huizen klaar,
Waar ze naar hartelust mee makelen kan.

Onlangs publiceerde Anton Ent de bundel *De hoed van Kierkegaard.* Hoewel het inmiddels alweer zijn vijfde dichtbundel is, is Ent buiten protestants-christelijke kringen (zeg maar buiten het abonneebestand van de Leeuwarder Courant, het

Friesch Dagblad en Trouw) volslagen onbekend. Christelijke dichters zijn in onze zogenaamd 'ontzuilde' samenleving zo taboe dat de literaire kritiek in de landelijke pers een negatieve bespreking van hun werk zelfs al te veel eer schijnt te vinden. Nu moet Ents poëzie tot aan De *hoed van Kierkegaard*, die met kop en hoed boven zijn vroegere werk uitsteekt, als *minor poetry* beschouwd worden, laat daar geen misverstand over bestaan. Maar die kwalificatie (het is géén diskwalificatie) is evenzeer van toepassing op het werk van veel niet-christelijke dichters die wél regelmatig de literatuurpagina's van de kranten en weekbladen halen. Zelf blijf ik atheïst tot in de kist, zo nam ik mij ooit 'heilig' voor, maar de aanwezigheid van de lettercombinatie g-o-d ('in deze volgorde, maar niet per se') in een goed gedicht zal mij er toch niet van weerhouden zo'n gedicht ook inderdaad goed te noemen.

Het opvallendste kenmerk van Ents poëzie is de authentiek aandoende preoccupatie met ziekte, pijn en dood - de dood van zijn moeder, die aan kanker overleed, zal hier niet vreemd aan zijn. De titels van zijn gedichten zijn dan ook sombere wegwijzers: 'Kankerpatiënt', 'Zieke vrouw', 'In elke droom wat

carcinoom', 'Het doodgevroren kind', 'Vriend pijn', 'Pijnweg'. In *De grote verzoendag* (1971) staat onder meer te lezen: 'onder haar borsten een zwerend/gezwel, een meerval, een wormnest/misschien diep in haar mond/doodernstige verrotting, een kerend/getij achter haar tanden'. In 'Dood hert', een gedicht uit dezelfde bundel, geeft Ents galgehumor het verval en de dood een nog navranter aanzien: 'Glanzend was de huid, rank de poten/en nu is alles naar de kloten/ /In een teelbal begint de dood te leven/de mijne jeukt, ik krabbel even'. In dit mortalistische decor dient het geloof als een heilzaam tegenwicht. Toch heeft Ent al in zijn debuutbundel *Hagel en sneeuw* (1969) 'zijn twijfel daaraan' niet verheeld: God is er niet altijd als je hem hebben moet. Het ontbreekt Ent aan houvast. Herhaaldelijk gebruikt hij uitdrukkingen als 'Ik lig uit elkaar', 'Ik val uiteen' en 'uiteenliggen, tot ontbinding overgaan'. Waar zijn geloof het in het zicht van de dood laat afweten, zoekt hij zijn heil bij een meer eigentijdse 'religie': de geneeskunst, al moet hij toegeven dat ook die uiteindelijk tegen de dood weinig vermag.

In *De hoed van Kierkegaard* heeft Ents poëzie duidelijk een face-lift ondergaan. Allereerst is de tamelijk vrije, bijna nonchalante versbehandeling van het vroegere werk vervangen door een regelmatige strofenbouw, het veelvuldig gebruik van eindrijm en een zeer consequent op de mortalistische thematiek toegesneden, geconcentreerde beeldentaal. Voorts schijnt Ents geloofstwijfel omgeslagen in een gedeeltelijke ontkerstening. Zo laat de dichter - een unicum in zijn poëzie! - aan het eind van de bundel een krachtig 'godverdomme' horen. Of het er iets mee te maken heeft weet ik niet, maar *De hoed van Kierkegaard* is niet, zoals Ents vorige bundels altijd, verschenen bij de gepatenteerd christelijke uitgeverijen Kok en Bosch & Keuning, maar bij de zoveel wereldser uitgeverij De Arbeiderspers - een vrij unieke transfer.

Van dominees en artsen heeft Ent niet langer een hoge pet op. Van nu af schaart hij zich onder het hoofddeksel van een nieuwe meester, toch weer een theoloog, maar vooral ook filosoof: de Deen Søren Kierkegaard:

> De tak van kooplui en van fabrikanten
> waardeer ik meer dan de gedegen stam
> van artsen en van theologisanten
> onder wiens bekoring ik toch kwam
>
> Maar bekoring is nog geen bekering:
> plicht en lust brachten mijn leven
> lang verwarring; ik kies met vrees en beven
> voor de hooghoed uit de kopenhaagse kring

Net als zijn generatiegenoot Verstegen tracht Ent zijn bestaan een beslissende wending te geven. Hij gaat daarbij wel heel anders te werk dan zijn alles nuchter op een rijtje zettende collega. Ent wikt en weegt niet, hij explodeert. Zijn gedichten zijn een heftige, soms theatraal-clowneske uitstoot van alle negativa die zich in de loop van zijn leven in hem hebben opgestapeld: fantasmagorische verbeeldingen - in een fel droomlicht - van obsessies, remmingen, angsten, schuldgevoelens, lusten en som alle driften en neurosen uit de Freudiaanse receptuur maar op. De vier cycli in deze bundel zijn eigenlijk kleine psychodrama's. Veel ervan blijft ook na aandachtige herlezing duister en toch weet Ent dank zij de strakke vorm, de logische zinsbouw en vooral de uitgebalanceerde metaforiek een beeld op te roepen van zijn gemoedsleven dat ongemeen helder is. Dit contrast maakt zijn poëzie zo aantrekkelijk.

In de eerste cyclus, ‘De hoed van Kierkegaard’, doet een ‘ik’ verwoede pogingen om zijn dochter Inge, die ‘zwemkampioene’ en tevens schoonspringster is, aan het sterfbed van zijn moeder, haar oma dus, te krijgen in de hoop dat deze vitale jonge dame nog iets tegen de dood weet te ondernemen: ‘Alleen gezang van vorstelijke bruiden/verovert doortocht naar de esculapen’. Inge evenwel heeft aan de dood geen enkele boodschap: ‘Zeg me, Inge, voortaan onomwonden/dat meer dan grootmamma's morbide strijd/het vechten boeit om tienden van seconden’. Ook opeen ander punt werkt zij haarvader tegen: zij maakt hem de hoed van Kierkegaard, die hij zijn ‘enige houvast bij het springen’ noemt, afhandig. De cyclus eindigt al met al nogal christelijk en berustend: ‘Opvegen, loslaten, afsterven, mijden:/regels waar ik jaren tegen boks/brengen naar kopenhaagse paradox/de zekerheid van zoetheid na lang lijden’.

Hoe dit te interpreteren? Want deze cyclus vraagt om een soort Traumdeutung, dat staat buiten kijf. In elk geval is de positie van de vader een wankele, hij staat tussen de dood (zijn moeder) en het leven (zijn dochter) in. Hem wordt - ‘balancerend op de laatste grens’ - ook nog zijn enige houvast, Kierkegaards hoed, ontnomen. Het is bij uitstek een midlife-positie: men is halverwege, wil nog lang niet dood maar weet ook niet goed hoe verder te leven. De vader tracht de kunst van het leven van zijn dochter af te kijken. Zij is jong, durft nog risico's te nemen, beweegt zich gracieus op de duikplank, weet hoog en laag, dood en leven zonder veel hoofdbrekens op elkaar af te stemmen. De vader wil dit alles ook wel:

> Hoe hard is de zachtaardigheid van water?
> Waarin ik rusten zal? Mij intrigeert
> de luchtmens en de duikplankpose: je staat er
> verend tussen bezeerd en ongedeerd
>
> (...)
>
> Bevreesd ben ik voor pijnigingen
> en mij ontbreekt de springersmoed
> Zwemkampioene, lieve Inge,
> houd onder mij zijn diepe hoed

- maar zonder moed en jeugdig elan komt hij niet ver. Hij is al zo middelbaar dat alleen de filosofie, waarvan de hoge hoed het ironische symbool is, uitkomst kan bieden.

Op de vraag wat Ent hier nu allemaal *precies mee* bedoelt, moet ik het antwoord schuldig blijven. Er is geen welomschreven bedoeling, vermoed ik; Ent tracht zich ‘slechts’ te bevrijden van wat er in zijn innerlijk aan onbestemde emoties aanwezig is. Zijn beelden - ‘luchtmens’, ‘duikplankpose’, springersmoed’ - verwijzen naar dezelfde gebieden van de menselijke geest die ook Lucebert voor ogen moeten hebben gestaan toen hij aan zijn bundel *Van de afgrond en de luchtmens* werkte.

Hoe ‘krankzinnig’ ver Ent in zijn verbeelding wenst te gaan, blijkt uit de tweede cyclus, ‘Ilse Olsen’. Hierin stelt ene ‘reinout stam’ (een knipoog naar: Anton Ent?), die in een psychiatrische inrichting in Den Dolder verblijft, zich voor als een ‘bosarbeider met diploma B’. Hij verkeert in de waan dat hij wegens het omzagen of omhakken, dat wordt niet helemaal duidelijk, van een knotwilg in de inrichting werd opgenomen. De komisch-lugubere realiteit is echter dat hij niet een knotwilg, maar zijn vriendin Ilse Olsen heeft omgelegd in de veronderstelling haar aldus het eeuwige leven te schenken:

> toen hakte ik, vernietiging
> begon in mij een pijniging
> maar liefdes tuchtiging
> greep mij in 't hoogst genot

en ik sloeg voorbij de grens
van offer en van liefde
tot ik alles kliefde
want dit was haar wens

ilse zingt nu hoogstandig
en ik ben bijna vierwandig

In een ander gedicht zegt de gediplomeerde bosarbeider/ moordenaar: ‘hoger en sterker ademt zij:/dit dankt ze slechts aan mij/ /(...) ik vraag of mijn zelfverloochening/geen grond biedt voor hereniging/ /met haar die ik het leven bracht/toen ik haar om het leven bracht’. Ent heeft in zijn poëzie eindelijk een afdoende antwoord op de dood gevonden: men moet dood met dood bestrijden.

Ook de slotcyclus gaat over de moord op een jonge vrouw. Een vader schrijft zijn zoon, die zijn echtgenote vermoord heeft: ‘Ik ben geschrokken van het nachtelijke leed/toen je haar onverhoeds de keel afsneed,/ /de dekens tot je kin optrok en sliep/hoe ik je ook ter verantwoording riep’. Meer dan in de voorafgaande cycli spreekt de seksualiteit een woordje mee. Van zijn vrouw verlangde de moordenaar ‘dienst en brede bij-

val' en 'als ze ook maar even fit is/zichzelf om jou te laten spuiten'. Daarnaast heeft hij zich afgegeven met een hoertje:

> Die ander is een hoer: 's avonds ligt ze
> gesloten voor de buis maar 's nachts staat
> ze voor alleman weer open; overdag sticht ze
> haar vrede, voor zover die vrede gaat
>
> Jij bent daar ingetuind en zelf besef
> je niet hoe laag die sloerie is; kleppen
> kan ze zonder over iets te reppen
> Eigenwaarde steunt stellig niet op zelfbesef

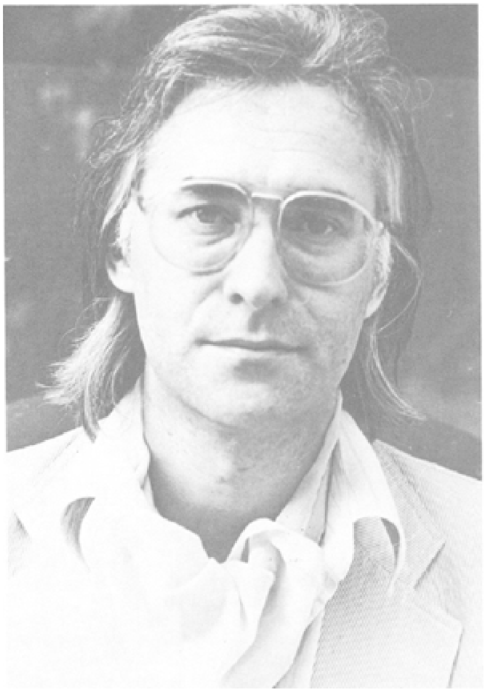
Het is een wonderlijk amalgaam van een krimi en een zwarte komedie dat Ent zijn lezers voorzet. Naar het einde toe wordt alles steeds raadselachtiger. Op zeker moment blijkt de moord niet in de slaapkamer maar op het strand gepleegd te zijn. Bovendien lijkt ook de zoon zelf het slachtoffer geworden van een steekpartij, terwijl hij op zijn beurt met een bijl inhakt op 'de vaderlijke zon'. Er zullen wel religieuze noties meespelen wanneer dood en destructie aan het slot van de cyclus als een soort rituele bevruchting worden voorgesteld: 'Negen maanden was ik in verwachting/van een groeiende destructie/Trots verbijstert mij Opwachting/maak ik bij mijn zoon die ik aanbid, zonder restrictie'.

Het is moeilijk om *De hoed van Kierkegaard* in een bespreking recht te doen. Je hebt, het geheel samenvattend en hier en daar wat citerend, het ene moment het gevoel dat je te veel, het andere moment dat je te weinig verbanden blootlegt, een stand van zaken die elke psychoanalist die zich met droomverklaring bezighoudt bekend zal voorkomen. Het fascinerende van de droom is dat hij 's nachts volgens een dwingende innerlijke logica aan ons geestesoog voorbijtrekt, terwijl hij ons overdag, zo we hem ons al herinneren, zo vreemd, zo onsamenhangend voorkomt. Ents poëzie heeft die innerlijke logica met de droom gemeen. Tijdens het lezen past alles op de een of andere manier in elkaar. Pas daarna komen de vragen en verbaas je je erover dat je al lezende even bent 'weg' geweest. Poëzie die, al is het maar voor een kort moment, de bewustzijnsdrempel verlaagt en je het gevoel geeft dat je in een droom verzeild bent geraakt, verdient bewondering. Ent heeft op klaarlichte dag nachtmerries zichtbaar gemaakt en dat is een kunst.

Met *Kouwe voeten*, de vierde dichtbundel van Hans Verhagen, hebben we een aal bij de staart die werkelijk van geen kant vat op zich geeft. De titel van het praatprogramma *Verhagencadabra* dat Verhagen ooit voor de VPRO-televisie verzorgde krijgt met deze bundel wel een verdraaid langgerekt nabestaan. Verhagens associaties zijn zo privé, zijn beeldvorming doet zo geïmproviseerd aan, dat zijn poëzie er zweverig en nietszeggend door wordt. Ik ben niet de eerste die dit beweert en dat maakt de zaak er voor de dichter niet beter op. De meest uiteenlopende mensen hebben zich in dit mysterieuze gelispel trachten in te leven en er zijn er maar weinig die de bundel niet zuchtend en met een gevoel van onmacht hebben weggelegd.

En dan te bedenken dat Verhagen ooit als neorealist begonnen is. Zijn eerste bundels - *Rozen & motoren* (1963) en *Sterren cirkels bellen* (1968) - bevatten nuchtere, sterk op de werkelijkheid gerichte poëzie, zoals de volgende regels uit 'Kanker' illustreren: 'Zelfs als 99% van alle kankercellen/weggenomen of vernietigd is-/ /dan zal de overgebleven 1% de patiënt doden.' In de derde bundel, *Duizenden zonsondergangen* (1971), werden de bakens verzet. Plotseling kreeg de lyrische

component, die Verhagen zo lang had onderdrukt, het volle pond. In traditioneel romantische bewoordingen gaf de dichter uiting aan een modern, gedesoriënteerd levensgevoel, hetgeen borg stond voor een aangename combinatie van ironie en ernst: ‘Waar eens haar blonde haar/wapperde in hemels blauw/roest nu langs barre kust/haar gebroken schaats;/bloed aan het altaar.’



Hans Verhagen. Foto: Doré Steenman.

Was Verhagen in deze trant doorgegaan dan hadden we aan zijn nieuwe bundel veel plezier kunnen beleven. Maar ook Verhagen heeft op wat latere leeftijd zijn poëzie, analoog wellicht aan zijn persoonlijk leven, duchtig geretoucheerd, wat overigens zijn goed recht is. In de twaalf jaar tussen het verschijnen van zijn derde bundel en *Kouwe voeten* heeft hij zich, zo lees ik in een alweer tamelijk gedateerd interview in de Haagse Post, verdiept in religie en mystiek. Zijn nieuwe gedichten zijn er dan ook naar. Ze zijn niet zozeer irrationeel, zoals die van Ent tot op zekere hoogte, als wel anti rationeel. Er kan slechts bij benadering worden aangegeven waarzij overgaan. De grondtoon is ontegenzeggelijk somber. Verhagen schetst de wereld als het trefpunt van duistere machten die hem het leven onmogelijk maken: ‘voor mij was weggelegd het/krijsen van allerlei veeleisende/ijskouwe schimmen die door steen heendringen’; elders spreekt hij in al even traditionele bewoordingen van ‘allerlei spoken’ en ‘draken, die ik overwonnen waande’. Wanneer hij de dingen die hem benauwen in een meer originele beeldspraak tracht te vangen krijgt zijn poëzie soms een onbedoeld komieke inslag:

> Aan de einder neigde,
> over het water naderde en doolde,
> trillend opgepikt, van riet tot riet,
> landinwaarts de schim van een kip.
>
> Alles kwam in de ban van het verdriet,
> vlinders in de steenslag zaten muisstil,
> zelfs de kinderen zwegen als het graf.

Die zo omstandig geïntroduceerde ‘schim van een kip’, die de hele wereld een treurig aanzien geeft, bezorgt mij eerder een lachstuip dan kippevel. Toch behoren

we het gedicht niet ironisch op te vatten, daar het desperaat eindigt met een bevende, doodsbleke 'ik' die zich geen raad meer weet.

Verhagen schijnt geen kant meer op te kunnen. De wereld is onveilig en zijn eigen innerlijk zwartgallig: 'Buiten joeg het wereldspook; wolkvorming vanbinnen'. Wie nergens meer naartoe kan, kan maar het beste verdwijnen; puttend uit de merkwaardige bric-à-brac winkel van zijn fantasie formuleert Verhagen dit zo: 'In een wereld zo vol gootstenen/leek leven gelijk aan verdwijnen -/we verdwenen; met onze geheimen.'

Dat alle gedichten door een sfeer van doemenis omneveld worden is het meest concrete wat je ervan zeggen kunt. Wie deze poëzie op de voet volgt raakt onherroepelijk de draad kwijt. In de eerste cyclus - de bundel bevat er in het totaal vijf - is de spraakverwarring al na luttele regels volkomen. Hij begint zo: ‘Een ooievaar aarzelde aan het raam./Van m'n hoofd vloog een ei op,/van m'n wangen een schouder of voet,/er lag een hand op straat’. De slotzin luidt: ‘ligt daar/ /het geraamte van een ooievaar’. Tussendoor dienen zich onder andere aan: de reeds genoemde kip, een windhaan, een krimpend tijdperk, een wereld die ‘geurt (...) naar mokerslagèn’ en een zich van de vensterbank verheffend visioen. In het begin wordt een geboorte aangekondigd, aan het slot blijkt die niet door te gaan, dat is alles wat ik er van snap. De geboorte van wie of wat? Het antwoord wordt, gelóóf me, in deze cyclus niet gegeven.

‘Schamele lakens’, de tweede cyclus, beschrijft de dwaaltocht van de ‘ik’ met een vrouwelijke droomgestalte. Zij is tot veel in staat. Zij rijst als een maantje boven het kerkhof, ‘hem verlossend van de wonden/die in haar geslagen zijn./ /Ons verlossend van de wonden,/die in hem geslagen worden’.

Verhagencadabra, als u het mij vraagt.

Op een bepaald moment geeft de vrouw over en uit haar braaksel verrijst een beeld ‘dat wankelen, maar niet vallen zal’. Aan dit beeld klampt de dichter zich vast wanneer de vrouw al lang en breed in haar graf ligt: ‘ik zal eeuwig samenkomen op de plek/waar ze overgaf.’ Veel verloren en toch iets gewonnen dus. Misschien moet de cyclus wel overdrachtelijk opgevat worden: de vrouw is de muze met wie de dichter een creatieve dwaaltocht onderneemt; het beeld dat daarvan resteert is het gedicht zelf. Ik ben echter niet erg gerust op deze lezing, want zij zou impliceren dat het gedicht uit het braaksel van de muze is ontstaan...

In ‘Van de kouwe grond’ wordt een dode geliefde beweend. Vanwege haar tantaliserende afwezigheid hebben we haar te situeren in de nabijheid van al die andere schimmen en spoken waarmee de dichter het te kwaad heeft. Rare formuleringen staan hier weer. Wat kan er toch bedoeld zijn met ‘het onheilspellende lommer van m'n zonnebril’, of ‘de nacht van de 999 luciferkoppen’? Het suggereert zo veel en het betekent, vrees ik, zo weinig. Het is vooral dit soort quasi-suggestieve warrigheid die op den duur zo storend werkt. Het is soms net of je in plaats van een dichtbundel het aantekenboekje leest waarin de dichter zijn invallen kriskras door elkaar heeft genoteerd. Neem het vijfde gedicht uit deze cyclus. Het vangt stemmig aan:

> In een land ver en verwaaid,
> waar de gitaren branden van verlangen -
> daar ga je,

Rijkelijk retorisch misschien, maar dat past heel goed bij het thema. Direct hierna echter begint Verhagen het visionaire hout te sprokkelen en dan gaat het fout:

> op stenen die van onderen komen,
> overdwars, op
> omgekeerde, onverwarmde
> voeten op je hoofd
> dansend als op schoensmeer brandende
> als haarlak.
>
> Zoals je schoolging in een gladiool,
> je schuilhield in de tint van een geranium:
> daar ga je. Iedereen kijkt.

Hoeden en vlaggen en valse trompetten
begeleiden je
langzaam.

Onverwacht wuift vanuit een dakgoot,
huilt vanachter een ruit...

Stenen die *van onderen* komen, *overdwars* overstag gaan en dan op *omgekeerde* kouwe voeten op iemands hoofd gaan dansen? Hoe bedoelt u? En wat een eigenaardige overgangen! Op zwoele gitaarmuziek volgt een krukkige springprocessie van dansende stenen, onverwarmde voeten, schoensmeer en haarlak; vervolgens maakt het gedicht een pas op de plaats in een sprookjeswereld waar een bloem een mensenkind probleemloos tot behuizing dienen kan; dan komt de fanfare met hoeden, vlaggen en trompetten; en het eindigt ten slotte in een dakgoot, of all places. Ik herhaal: de doemvolle stemming voel ik wel mee: er is een alles verterend verlangen naar de dode geliefde dat onmogelijk vervuld kan worden, zodat de dichter in de kou blijft staan; de geliefde is als een pantheïstisch kwelgodinnetje weliswaar overal in aanwezig, maar niet tastbaar en slechts zelden zichtbaar. Maar de inkleding van het gegeven doet zo samengeraapt aan dat elke poging om je wézenlijk met Verhagens problematiek te identificeren bij voorbaat tot mislukken is gedoemd.

Ik laat de laatste twee cycli maar voor wat ze zijn, want ik wil niet steeds op hetzelfde aambeeld blijven slaan. De gedichten van Verhagen bereiken mij niet en daarmee is ongeveer alles gezegd. Verhagen spreekt een taal die misschien alleen door een selecte gemeenschap van zeer fijnbesnaarden verstaan kan worden - mensen die zich bij de 'schim van een kip' en de 'tint van een geranium' iets kunnen voorstellen. Ergens in de bundel omschrijft hij het gedicht als een 'schreeuw van een vlinder tegen de wereld'. Een mooi, teer beeld voor het eenzame dichterlijke genie, zeker. Maar de kans dat die schreeuw gehoord wordt is nihil, een gegevenheid waar Verhagen vrede mee schijnt te hebben gezien het laatste, eenregelige gedicht van *Kouwe voeten:* 'Ik zat een vlinder achterna.' Hij zal er tot het bittere einde mee doorgaan waarschijnlijk, ook al spreekt hij ten slotte alleen nog maar tegen zichzelf.

Verhagens poëzie is ondoordringbaar omdat een heterogene mystiek het zicht erop vertroebelt. Dat is erg jammer omdat de passages die bij uitzondering wél helder en coherent zijn onmiddellijk een sympathieke en sterke indruk maken. Mooi is bijvoorbeeld deze slotstrofe uit een gedicht over de gestorven geliefde:

De leegte die de dame achterliet ligt voor mij;
ik kan niet meer bewegen.
Zij was alles wat.

De geladen tegenstelling tussen '*achter*liet' en 'ligt *voor* mij' in de eerste regel, de paralyserende alomtegenwoordigheid van het verdriet zoals dat tot uiting komt in regel twee, en vooral de abrupt afgebroken, als het ware voortijdig in een snik eindigende slotregel (eigenlijk had er moeten staan: Zij was alles wat ik had) - dit alles levert een perfecte formulering op: raak en eenvoudig.

Ook het navolgende gedicht kan er best mee door:

Jongen, ontdaan van haar kanonnen,
lijkt de wereld leeg.
De hemel en je blauwe ogen,
aan deze vrede niet gewend, zijn leeg.

Zij ging ongestoord verder rondom me
het prikkeldraad te winden;
het genot waarmee dat me omringde

was grof en definitief.

Totaal geringeloord bleef ik achter -
nog even, en we zijn weer voor even
verenigd: 'dit graf is leeg!'
In dit lek heeft ze me onbekommerd lief.

Toch wrijven dergelijke mooie fragmenten alleen maar zout in de wonde. Tijdens het lezen ervan word je je pas goed bewust van wat Verhagen de lezer in de rest van zijn bundel heeft onthouden.

Literatuur

Peter Verstegen, *Je vaart nog als een edelman.* Amsterdam 1983, Bert Bakker, 40 p., f 24,50.

Anton Ent, *De hoed van Kierkegaard. Gedichten.* Amsterdam 1983, De Arbeiderspers, 56 p., f 26,50.

Hans Verhagen, *Kouwe voeten. Gedichten 1976-1983*. Amsterdam 1983, De Bezige Bij, 50 p., f 29,50.

Borgers en Wadman
Lotgevallen van een briefwisseling
Over de begeleidende brieven bij 'Heden ik, morgen gij' van H. Marsman en S. Vestdijk

Inleiding

Marsman en Vestdijk schreven hun roman in brieven *Heden ik, morgen gij* in 1934 en '35, op voorstel van de eerstgenoemde. Na de voorpublikatie van enkele hoofdstukken in tijdschriften verscheen het boek in 1936 bij Marsmans uitgever Querido te Amsterdam. De tweede druk, gedateerd 1947, kwam in januari 1948 uit bij Van Oorschot te Amsterdam. Deze tweede druk was 'Aangevuld met een reeks brieven met betrekking tot het ontstaan van de roman'[1.], ingeleid door mevrouw R. Marsman. De lezer kon nu door vergelijking van de romantekst met deze bijgevoegde correspondentie een beeld krijgen van de gecompliceerde ontstaansgeschiedenis van de roman. In de latere drukken ('Derde verbeterde druk', 1950, en 'Vierde druk', 1960, bij dezelfde uitgever) is de bedoelde correspondentie weer weggelaten. Onlangs heeft de uitgever een nieuwe druk aangekondigd, met de toevoeging 'aangevuld'.

Nu bleek bij het vergelijken van de in de tweede druk afgedrukte brieven met de in de Koninklijke Bibliotheek (Marsman-archief) aanwezige collectie tot onze verrassing, dat er èn kwantitatief èn kwalitatief aan de afgedrukte verzameling zacht uitgedrukt het een en ander ontbreekt. Dezerzijds is toen, via de uitgever, aan de auteursrechthebbenden te kennen gegeven, dat we bereid waren voor een eventuele herdruk belangeloos de aangevulde en verbeterde tekst van de begeleidende brieven te verzorgen. De reactie daarop was negatief. De auteursrechthebbende van Vestdijk liet de uitgever weten dat 'in de herdruk uitsluitend de reeds gedrukte tekst van 1948 moet worden opgenomen, waarbij de spelling moet worden aangepast.' En wat de vijf toen niet gepubliceerde brieven betreft is zij van mening: 'Na lezing daarvan staat het voor mij vast dat deze brieven expres niet opgenomen zijn en vallen onder wat in beide inleidingen genoemd worden: "enkele korte of nietszeggende briefjes".'[2.] Onder de 'beide inleidingen' moeten we verstaan: de afgedrukte van R. Marsman en de niet opgenomen inleiding van Vestdijk, ondertekend S.V., die zich in de brievenverzameling bevindt.

De 'Apocriefen'

Inderdaad is er in beide inleidingen sprake van 'enkele korte of nietszeggende briefjes'. Zo schrijft S.V.:

> In de eerste plaats werd niet iedere romanbrief door een informatieve brief begeleid, terwijl daarnaast enkele korte of nietszeggende briefjes *verloren kunnen zijn gegaan.* (cursivering GB/AW).

Men lette op het woord 'kunnen'. Maar in de 'kanonieke' inleiding van mevrouw Marsman lezen we:

> Niet iedere romanbrief werd door een informatieve brief begeleid. Ook *zijn enige korte of nietszeggende briefjes verloren gegaan.* (cursivering GB/AW).

Zo maak je dus een mogelijkheid tot een zekerheid. Maar er wordt alleen gesproken over het niet opnemen - uiteraard - van briefjes die 'verloren (kunnen) zijn gegaan', niet over briefjes die om een andere reden, b.v. kortheid of nietszeggendheid, zijn weggelaten. Nu, het is misschien jammer voor die briefjes, maar ze zijn niet verloren gegaan; ze zitten nog steeds (of: wéér) in het pakket. Misschien zijn ze tijdelijk op stap geweest en door de kaboutertjes van de K.B. in het Haagse Bos opgespoord en teruggeleid.

Bovendien zijn deze vijf 'briefjes' niet allemaal 'kort', en zeker helemaal niet 'nietszeggend'. Wat de kortheid betreft: ze tellen respectievelijk 456, 628, 292 (een briefkaart), 600 en 571 woorden. Onder de in 1947 wèl afgedrukte brieven zijn er in ieder geval zes die korter zijn dan 292 woorden. Het kortheidsargument is dus - àls het op deze vijf brieven betrekking zou hebben - niet steekhoudend. Er zijn inderdaad aanwijzingen dàt er brieven zijn zoekgeraakt[3.]. Maar dat zijn dan niet deze en de zekerheid dat die zoekgeraakte kort of nietszeggend waren, bestaat ook niet: Vestdijk heeft zelf meermalen op zijn niet feilloos geheugen gezinspeeld. Hij vermeldt in zijn geseponeerde inleiding ook niet of die zoekgeraakte briefjes dan van hem of van Marsman of van beiden waren; de vijf 'apocriefe' brieven zijn in ieder geval alle van zijn hand.

Dan het argument van de 'nietszeggendheid'. Het is natuurlijk een tamelijk subjectief criterium, maar in ons verband valt er toch wel iets objectiefs over te zeggen. Ter inleiding daartoe het volgende:

In de inleiding van S.V. staat tussen vierkante haken (bedoeld als weglatingsteken):

> In de tweede plaats heb ik in de brieven alles geschrapt wat *niet met de samenwerking in verband staat* of wat *van al te persoonlijke aard* bleek te zijn (cursivering als boven).

In de wel afgedrukte inleiding van R. Marsman vinden we deze opmerking ingekrompen tot:

> op een *enkele plaats* is het *allerpersoonlijkste* geschrapt. (cursivering als boven).

Het verschil is duidelijk: Vestdijk wilde veel (al het overbodige, gezien vanuit zijn doelstelling: de 'samenwerking') schrappen; mevrouw Marsman heeft weinig (alleen het hoognodige) geschrapt. En bij deze veelbetekenende koerswijziging stoten we vrij zeker op de reden waaròm de inleiding van Vestdijk door een andere is vervangen. Er is namelijk in de brieven *niets* geschrapt in de door hem bedoelde zin van wat 'niet met de samenwerking in verband staat' (over het schrappen van wat 'van al te persoonlijke aard bleek te zijn' spreken we later).

Nemen we als voorbeeld de niet gedateerde brief op p. 323/7, die ligt tussen 7 en 20 juli 1935. In deze brief staan, met inbegrip van een later toegevoegde voetnoot, in totaal 57 regels die geen betrekking hebben op het samenwerkingsaspect van de roman, maar op het al of niet voortbestaan van Forum en op de ruzie van Vestdijk met Du Perron en Greshoff om de niet-bekroning van Marsman met de Van der Hoogtprijs van de Maatschappij der Nederlandsche Letterkunde. In de hierop volgende brief, ook van Vestdijk en gedateerd 20 juli '35, staan 43 regels over de roman en 28 over andere zaken. Marsmans brief van 26 februari 1934 (en niet 1931, zoals op p. 278 staat) bevat 25 regels over de roman, 27 over andere onderwerpen. Marsmans brief van 22 oktober '34 (p. 305/6) telt zelfs 33 regels die niet en 21 die

wel over de roman handelen. Vestdijks brief van november '34 (p. 307/8) - met het beroemde citaat over het ‘voorgoed en eenzijdig’ kiezen voor het talent boven persoonlijkheid - roert de hele roman niet aan, maar gaat geheel over de psychische verschillen tussen de beide auteurs. Marsmans antwoord van december '34 (p. 309/310) bevat slechts in de slotzinnen een toespeling op een eventueel verderwerken aan de Wevers-roman; zijn brief van 23 december d.a.v. (p. 313/4) handelt enkel en alleen over een artikel van Marsman over, of beter gezegd tègen de poëziekritiek van Ter Braak[4.]. De allerlaatste brief van de gedrukte serie, van Vestdijk, 14 oktober 1935 (p. 343/5), bevat 50 regels over de roman en 31 over de Forum-kwestie.

Genoeg om vast te stellen dat van Vestdijks schrappingsplan niets terechtgekomen is. Als het inderdaad mevrouw Marsman is geweest die de uiteindelijke verantwoordelijkheid voor deze tekstverzorging heeft gehad, dan heeft ze o.i. met het achterwege laten van schrappingen zeer verstandig gehan-

deld. Maar ze kòn waarschijnlijk ook nauwelijks anders. Het is immers duidelijk: deze brieven vormen te zamen een structurele en inhoudelijke eenheid. Het werken aan de roman en het reflecteren daarop is niet te scheiden van de meer algemene opmerkingen. Alles heeft met alles te maken: de algemene problemen (het schrijverschap, de dreigende ondergang van Forum, de poëzie-discussies, de depressies van beide schrijvers) resoneren in het hoofdthema van de begeleidende correspondentie mee. Daarin rigoureus schrappen zou een verbrokkeld en verstoord beeld hebben opgeleverd.

En nu dan terug naar die zogenaamde ‘korte of nietszeggende briefjes’. De vijf niet opgenomen brieven gaan inderdaad niet alleen over de groei van de roman. Maar wàt daarover in deze vijf staat, is waarlijk niet gering en ook bepaald niet onbelangrijk. De eerste ‘apocriefe’ brief (er staat ‘Haag 10-34’ boven) geeft Vestdijks antwoord (!) op Marsmans uitgesproken behoefte om er ook eens samen over te *praten:*

> Verwacht niet *te* veel van mijn mondelinge raadgevingen over Wevers! Ook dit gaat schriftelijk beter bij mij, - hoewel een gesprek natuurlijk stimuleerender kan werken en meestal meer *problemen* opwerpt; voor de *oplossing* van die problemen wantrouw ik gesprekken evenwel, - bovendien ben ik er op het oogenblik heelemaal uit, en ik zou je slechts met de grootste moeite kunnen vertellen, wat ik je in mijn laatste brief geschreven heb over de figuur van Wevers etc. Zoo'n slecht geheugen is trouwens een *weldaad*, het is voor mij de belangrijkste zij het ook negatieve kant van het ‘talent’.

Van nietszeggendheid gesproken! En in het naschrift van deze brief lezen we dan:

> O ja, de uitgeverskwestie nog. Het lijkt mij het beste, dat ik er tegen dien tijd maar eens met Z.[5.] over spreek; als hij weinig bezwaren heeft, wil ik best naar Q.[5.] Ik heb niet zulke verplichtingen aan Z., maar moet natuurlijk wèl eenigszins rekening met hem houden. In ieder geval heeft hij geen optie, of zoo iets.

Deze uitgeverskwestie loopt als een rood draadje door de hele correspondentie: ze was voor Vestdijk geen halszaak, maar wel een kwestie van morele aard. Uit dat draadje is door de weglating een stukje weggeknipt.

De tweede ‘apocriefe’ brief - 24 december 1934, Vestdijk is dan druk bezig met *Else Böhler* - zegt over de roman alleen:

Laten we met Wevers vooràl geen haast maken!

maar ook zo'n opmerking is relevant ten aanzien van het wordingsproces: ze laat immers zien dat Vestdijk aan andere werkzaamheden voorrang gaf en daarbij niet schroomde zijn vriend te temperen.

De derde weggelaten brief(kaart, 26 dec,) gaat voor ongeveer éénderde over de roman, maar daar staat dan wel iets dat niet ‘nietszeggend’, maar integendeel zeer véélzeggend is:

> Je plan voor de 5e W.-brief lijkt me goed, maar vlecht er vooral concrete gebeurtenissen doorheen, b.v. telkens als exemplarisatie van een onderdeel v.d. gedachtengang. Voordat mijn roman (bedoeld: *Else Böhler*, GB/AW) klaar is, zal ik je niet kunnen antwoorden, dus doe 't op je gemak. Mijn brieven hoef je niet te sturen, in groote lijnen weet ik 't nog wel. *Zoek*

> *zooveel mogelijk dramatische toespitsingen en werk economisch; ik bedoel: maak gebruik v. personen en situaties, die je al hebt (b.v. die moordhistorie).* (cursivering GB/AW).

Het moet iedere onbevooroordeelde lezer duidelijk zijn, dat deze passage (de ‘leidende’ meester tegenover de ‘onzekere’ leerling: een klein lesje in ‘creative writing’, door iemand die pas twee jaar publiceerde, gegeven aan iemand die al meer dan twaalf jaar publicitaire bekendheid genoot!) zéér relevant is voor de werkrelatie van de beide schrijvers en dat het dus onjuist zou zijn deze brief op grond van ‘nietszeggendheid’ uit de reeks weg te laten.

Korte tijd later (31 december, de brieven volgen in deze maand snel op elkaar) schrijft Vestdijk een vrij lange brief (niet opgenomen), waarin niet alleen nogmaals de wenk:

> Stuur je Weversbrief niet al te gauw!

maar ook een nieuw, curieus aspect van de hierboven gesignaleerde uitgeverskwestie:

> De kwestie Zijlstra-Querido moet later nog maar eens besproken worden. Desnoods ‘loten’ we erom! Tot zekere hoogte zit ik aan Zijlstra vast, niet contractueel of zoo, maar wel ‘menschelijk’[6].

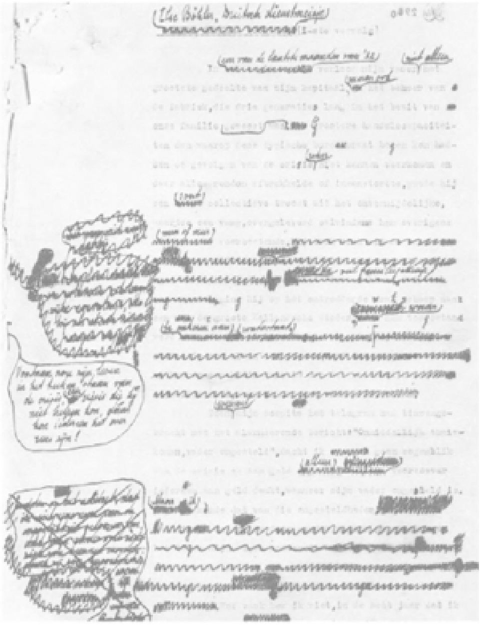
En dan komen we aan de laatste der ‘apocriefen’, gedateerd: jan. '35:

> Stuur me de W-brief nog *niet*, ik zou in de verleiding komen er toch minstens dingen op te gaan *bedenken*, en ik moet me geheel bepalen tot m'n roman. Vrijdag ga ik op kamers wonen (Cyclaamstraat 12, mevrouw Koster) die me erg rustig lijken, zoodat ik wel geloof, dat Else B. eind Maart klaar zal zijn. Daarna: Wevers! Voor zoover ik me ons ‘programma’ herinner is er geen technisch bezwaar tegen, dat je vast je volgende brief schrijft, voor 't geval je ‘geïnspireerd’ bent. Mijn brief moet vnl. over W's erotiek gaan en zelfs nog niet over Annie, zoodat daarin weinig staat wat bepalend is voor jouw volgende. Kijk maar wat je doet. Ik ben er heelemaal uit! In 't begin moeten we maar wat van die bespiegelingen schrappen, of bekorten; het was als gangmaker aardig, maar *verzwaart de vlotte lectuur, en het gaat toch vnl. om W.* (curs. GB/AW).

Het is dan grappig om vervolgens in Marsmans wèl-gepubliceerde antwoordbrief (1 maart, p. 318) te lezen:

> Ja, de beschouwingen besnoeien we,

met andere woorden: de opmerking zelf zou ‘nietszeggend’ zijn, de bevestiging wèl publicerenswaard! - We menen met deze (niet-volledige) citaten overtuigend aangetoond te hebben, dat de weggelaten brieven niet alleen niet kort en niet zoekgeraakt zijn, maar evenmin ‘nietszeggend’ ten aanzien van de samenwerking tussen de beide auteurs.



Eerste blad van de kopij voor Else Böhler, Duitsch dienstmeisje.

We moeten nu nog stilstaan bij de relevantie van deze vijf brieven in algemene zin, dus los gezien van het verband met de roman. Ook in dat opzicht zòuden ze immers ‘nietszeggend’ kunnen zijn. Eerst dan een citaat uit de briefkaart van 26 december 1934, waarin Vestdijk reageert op een (wel gepubliceerde) aankondiging in Marsmans brief van 23 december (p. 313/4), dat hij een stuk heeft geschreven over Menno ter Braak als poëzie-criticus. De ‘meester’ probeert de ‘leerling’ van onberaden stappen terug te houden:

> 't Stuk tegen M. zou ik in jouw plaats zeker niet te scherp of te hatelijk maken. Zelf ben ik niet ‘partij’ in de kwestie (als 't gaat ts. schoonheid en persoonlijkheid voel ik mis-

> schien iets meer voor de laatste, maar zeker niet veel, 't gaat bij mij voornl. om de *qualiteit* van *beide*) en Menno's kritieken lees ik niet geregeld. Maar ik zou alleen vóor stemmen[7.], als je stuk op *zich zelf* heel goed is (b.v. zoo goed als die aesthetiek der reporters[8.], dán ben ik er vlak voor) en ik geloof ook niet, dat M. er dan bezwaren tegen zou hebben. Mocht ik merken, dat M. het om persoonlijke redenen onaangenaam vindt, dan ben ik er tegen, maar ik geloof, dat hij wel wat verdragen kan van dien aard.

In de volgende ('apocriefe') brief, van 31 december, schrijft Vestdijk nogmaals:

> Als je je gedrongen voelt tegen M. te schrijven, moet je dit natuurlijk doen, het gaat mij alleen om de *vorm*, die niet krenkend moet zijn. Zelf heb ik altijd veel baat, in zulke gevallen, van een gedwongen *algemeen* houden van de aanval, maar dat is misschien een kwestie van temperament, of, bij mij, angst voor temperament (als ik mij laat gaan, word ik al te hatelijk, en ik kan mij de weelde niet veroorloven energie op zij te leggen voor het kweeken van vijandschappen!)[9.].

Weinig Vestdijk-liefhebbers of -lezers zullen deze kritische zelf-analyse, dit zelfportret in zakformaat, als 'nietszeggend' bestempelen. Datzelfde geldt voor het volgende citaat uit dezelfde brief:

> *Porta Nigra* Rilke?[10.] Och, wat is dan *niet* Rilke? Slauerhoff zeker, tenminste wat ik het beste van 'm vind (tot en met Chlotarius, d.i. dus niet alleen 't allereerste begin. In *Groot-Ned.* komt een artikeltje van me over Jammes[11.], die juist beter is gaan schrijven toen hij ouder werd (ander vb.: Bloem!); voor dat 'idée fixe' geen gevaar; meestal ligt 't hoogtepunt in 't midden (Rilke, George), maar toch wel heel vaak vooraan ook.) Als je Rilke als 'symbool' opvat van een algemeene atmosfeer, dan kan ik 't met Sl. eens zijn. Vergeet ook niet, dat Rilke zelf door de Fransche symbolisten, Verlaine etc. is 'beïnvloed' (gedeeltelijk via George). Als je die invloed ruim genoeg neemt, is niemand origineel! Ik ben 'beïnvloed' door Rilke, Slauerhoff, H. de Vries, du Perron, Verwey, Nijhoff[12.], George en waarschijnlijk nog een paar, maar ik trek mij dat niet zoo erg aan, en als Buning[13.] schrijft, dat 't 'niets anders' is dan Slauerhoff en Greshoff, dan vind ik 'm niet eens een idioot, tenminste niet om *die* reden! Ina Damman is nergens 'direkt' door beïnvloed (ook niet door van Oudshoorn, die ik overigens wel goed vond indertijd), behalve in enkele oppervlakkige stijlkenmerken door de boeken die ik toen toevallig las. Indirect: Rilke en Proust, mijn 'leermeesters'.

Voor wie dit nog niet voldoende vindt als bewijs van de niet-nietszeggendheid van deze vijf brieven, signaleren we nog kort enkele onderwerpen die de lezer van de editie-1947 wel en niet kreeg. Wèl Marsmans kritiek op *Ina Damman* (december 1934, p. 309), maar niet Vestdijks antwoord daarop ('apocrief' van 24 december) en wèl weer Marsmans reactie dáárop! (26 december, p. 316). Wèl Marsmans verzoek om advies inzake zijn depressies (december '34, p. 309/310), maar niet Vestdijks indringend antwoord en advies en diens reflectie op zijn eigen depressies ('apocrief' van 24 dec. 1934[14.]). Maar er is wèl weer Marsmans reactie dáárop (p.

315). En de lezer van 1947 mist ook enkele mooie formuleringen, waarvan we er hier maar één signaleren (24 dec.):

> Trouwens ook Engelman apprecieer ik, zoolang hij niet van kukeleku doet (vocalieieieses, brrr!).

Nu zal wellicht iemand zeggen: die vijf 'teruggevonden' brieven kunnen toch elders gepubliceerd worden, bijvoorbeeld in een Vestdijk-biografie. Dan moet het antwoord zijn:

1. Het is onmogelijk alle nog niet gepubliceerde brieven van Vestdijk in een biografie onder te brengen;
2. De 'vijf' vormen één vloeiend geheel met de andere, de kanon van 1947; ze zijn er op allerlei manieren mee verbonden en horen daartussen; ze elders los publiceren, is een dwaasheid;
3. Als het tot een integrale uitgave zou komen van alle (of van alle nog niet elders uitgegeven) brieven van Vestdijk - de correspondentie met Theun de Vries b.v. ìs al gepubliceerd - dan zou het dwaas zijn daar deze vijf Wevers-brieven ergens los tussen te strooien en voor de àndere Wevers-brieven te verwijzen naar de roman-uitgave.

In dit verband vraagt ook de spelling-kwestie nog even onze aandacht. De auteursrechthebbende gaf, zoals we zagen, aan de uitgever te kennen, dat de spelling van de begeleidende brieven moet worden 'aangepast'. We nemen aan dat onder het 'aanpassen' wordt verstaan de omzetting volgens de regels in wat in onderwijskringen het 'groene boekje' heet. Nu zijn wij geen ouwe-spelling-fanaten; we lijden geen schade aan onze ziel als in een brief 'grooter' wordt vervangen door 'groter' en 'bosch' door 'bos'. Maar er bestaat een communis opinio, dat wetenschappelijk uitgegeven teksten die als zeer persoonlijk zijn te beschouwen, in de oorspronkelijke spelling worden gehouden. Deze stelregel is aangehouden in de gepubliceerde correspondentie van Ter Braak/Du Perron en Du Perron/anderen, en eveneens in de beide brievendeeltjes Vestdijk/Theun de Vries.

Trouwens, ook in Vestdijks *Verzamelde gedichten* is, o.i. volkomen terecht, de originele spelling gehandhaafd - anders dan, óók weer terecht, in de uitgaven van de verhalen, romans en essays. Hartkamp heeft in de bloemlezing uit Vestdijks gedichten *Wanneer mijn vader sterft, laat mij dan staan* (1982) ook de oorspronkelijke spelling aangehouden. Het is ons een raadsel, waarom nu plotseling die begeleidende Wevers-brieven in de nieuwe spelling zouden moeten verschijnen. Omdat het vreemd is als binnen één boek het tekstgedeelte in een andere spelling zou staan dan het toegevoegde deel? Wel, dat illustreert dan gewoon het functie-verschil tussen die twee gedeelten.

Het 'allerpersoonlijkste'

Als we even afzien van het weglaten of tot initialen herleiden van namen van historische personen, valt er over het punt 'weglating van het allerpersoonlijkste' eigenlijk weinig te melden en nauwelijks iets werkelijk belangrijks. Dat wil niet zeggen dat er niets 'weggelaten' is. Nogal veel zelfs. Bijvoorbeeld een aantal woorden. We geven ze hier op zonder vermelding van de plaats waar ze moeten staan; wie ons niet vertrouwt, mag het te allen tijde komen controleren: *elkaar, nog, te ver en, al, hem, het, om, wel, om, aan hem, trouwens, meer, aan, José, nu, wel, mij, er, en,*

is, brief, van, inzichten en, dit, het, anders, ws. (= waarschijnlijk), naar, niet, ook, laatste, echter, geen, zullen, het.

De lezer zal van deze opsomming, misschien met uitzondering van de beide negaties, niet direct achterovervallen. Maar hij zal wel zo langzamerhand het idee krijgen, dat de slordigheid van deze tekstverzorging weinig of geen grenzen kende.

Enkele wat langere 'schrappingen' citeren we nu apart, mèt de vindplaatsen. Op p. 311 r. 14 moet vóór 'kun jij' staan:

> wordt de gang van zaken die ik nu als de zuiverste zie erg gedwarsboomd. Misschien (.)

Op p. 329 ontbreekt wat Vestdijk in de marge van de brief heeft bijgeschreven:

> hoeft ook niet! hoofdz. is 1e dat ze mij over Annie vertelt en W's zelfmoordsuggestie (mede n. aanl. van mijn waarschuwingen aan jou!).

Op p. 331 had de volgende in margine door Vestdijk toegevoegde passage moeten staan:

> niet waarsch., dat jullie nog in H. komen, dat N. *alleen* bij mij komt en dat zij de rol in W's ontmaskering speelt zonder jou er in te kennen en heelemaal buiten jou om. Het is niet aannemelijk, dat ze *na* de verzoening met jou en 't hernieuwde samen leven weer met W. in contact wil komen (ook om jou!) De ontmaskering moet bovendien voor de verzoening met jou komen, die te veel slotaccoord is en bovendien te snel op de breuk zou volgen! Jij moet in je brief uit Parijs nijdig zijn, dat N. niet komt en jij niet bij haar mag komen voor 't 'wraakplan' gelukt is, waar je trouwens niets van begrijpt, omdat ik *alle* bijzonderheden bewaar voor mijn laatste brief.

Misschien is deze passage zo los afgedrukt niet erg duidelijk. Maar de lezer die de druk van 1947 ter hand neemt, zal er wel uitkomen, en wellicht zal deze lezer ook inzien:

1. dat de passage ten nauwste betrekking heeft op het arrangeren van de romanstof in de samenwerking, en zeer illustratief is voor de werkwijze van Vestdijk als romantechnicus;

2. dat de passage *onmogelijk* kan zijn weggelaten als uiting van 'het allerpersoonlijkste';
3. dat we ook hier weer een bewijs zien van een voor een uitgave uit het jaar 1947 beschamende slordigheid.

Er rest nu nog één weggelaten passage uit Vestdijks brief van 2 maart 1935. Marsman had in zijn vorige gevraagd:

> Heb je misschien een ex. van dat boek van Br. Brehm voor me?[15.]

Vestdijk antwoordt:

> Dat boek van Brehm is *kul*, lees 't niet: ik heb ook maar 1 ex. dat mijn hospita leest (pardon!).

Uit dit citaat zijn op p. 320 de laatste vijf woorden weggelaten. Het is de enige in al die brieven weggelaten passage die zo niet als 'allerpersoonlijkst' dan toch als 'persoonlijk' valt aan te merken: die hospita was Vestdijks jarenlange hulp en steun Ans Koster, met wie hij, doorzijn relatie met Henriëtte van Eyk, juist in de jaren 1946 en '47 een moeilijke tijd beleefde. Overigens was eenzelfde terughoudendheid misschien gepast(er) geweest ten aanzien van de op p. 294 niet geschrapte zinspeling op 'Simone-Gille' (Du Perrons eerste vrouw en kind). Maar ook dat is nù, na de publikatie van Du Perrons brieven, geen probleem meer, al zijn ze beiden nog in leven.

Voor het weglaten of verinitialiseren van in 1947 nog levende personen kan men begrip opbrengen. Maar men zou daarin dan wel enige consequentheid verwachten. Om het tegendeel aan te tonen volstaan we met enkele voorbeelden.

We constateren dat in Marsmans brief van eind juli 1934 (p. 295) en in die van Vestdijk van 29 juli (p. 297) de naam van Bob Hanf is afgekort tot B.H., resp. H. Zoals bekend, is Bob Hanf in 1944 in Auschwitz omgekomen[16.]; hij behoorde dus in '47 niet meer tot de levenden; er wordt over hem in de brieven geen kwaad woord gezegd; er was dus geen enkel probleem. En men kijkt helemaal verbaasd op, als men ziet, dat hij in de roman-zelf twee keer met zijn volledige naam en twee keer als 'Hanf' voorkomt (plus nog eenmaal als 'Bob H.' en eenmaal als 'Bob'); het verinitialiseren in de begeleidende brieven is dus volkomen misplaatst.

De dichter M. Nijhoff leefde in 1947 nog wel. Zijn volledige achternaam komen we in de briefwisseling tegen op p. 295, waar hij naast 'Eddie' (du Perron) en Slau(erhoff) compareert als een dergenen die Marsman mogelijk als model voor Wevers zou willen nemen. Maar in Vestdijks antwoord (p. 297) blijft Eddie Eddy en Slau Slauerhoff, maar wordt Nijhoff: N., terwijl in de originele brief gewoon Nijhoff staat. Op p. 309 heet hij ook, als dichter van de *Nieuwe gedichten*, gewoon Nijhoff. Maar in een brief van Marsman (p. 317) lezen we plotseling, in afwijking van het origineel:

> Ken je N.? Een wonderlijk heer! - in een gesprek dat ik dezer dagen met hem had, zei hij dat niemand zoo goed als jij over Rilke en Gorter geschreven had (-), je verzen vond hij erg ongelijk, maar soms bliksems-goed, de Oubliette was hem te 'middeleeuwsch'.

> Als je je voor dergelijke mededeelingen *niet* interesseert, zeg het dan, dan hou ik ze voortaan voor me. Maar nu je mij onlangs schreef dat je zoo met zijn 'Nieuwe Gedichten' wegliep (hij is erg benieuwd naar je bespreking daarvan) dacht ik dat je het misschien wel zou willen hooren.

Waarom *hier* de naam weer door het initiaal moest worden vervangen, kan alleen worden verklaard uit een misplaatste overgevoeligheid tegenover dat 'wonderlijk heer' èn uit een onderschatting van de lezer, die geacht wordt er geen idee van te hebben wie die N. als schrijver van *Nieuwe gedichten* in 1934 toch wel zou kunnen zijn.

We zijn ondertussen 37 jaar verder. Zo goed als alle in de briefwisseling genoemde personen zijn dood. Er is geen enkele reden meer, zo die er ooit geweest is, om C.D. te schrijven in plaats van Cola Debrot (Vestdijk schrijft trouwens: Debrodt) en om D.C. te schrijven waar Dirk Coster stond (die in de roman-zelf wèl volmondig Dirk Coster heet). En voor P. resp. P.B. (p. 329 en 340), die voor de romanfiguur Paul Wolters alias Don Pablo model stond (al herkende Vestdijk hem eerst niet[17.]), mag nu ook best Pim Burgers worden gelezen, zoals het er oorspronkelijk stond. Deze Burgers was de broer van Hélène S.E. Burgers, de vrouw met wie Vestdijk aan het eind van zijn studententijd intiem bevriend was en die hem inwijdde in de astrologie. De broer - ze waren van Zuidafrikaanse afkomst - had in Wageningen bosbouw gestudeerd, was een groot bewonderaar van Walt Whitman, bezat een boerderij in Wolfheze, waar Vestdijk zich enige tijd wiedend en houtjes hakkend heeft beraden over de mogelijkheid boer te worden, en is later als plantagehouder naar Spanje gegaan, waar hij Marsman ontmoette, overigens niet tot zijn vreugde: hij sprak over de dichter als 'dat bleeke parasietje, dat hier is komen spionneeren'.[18.]

Vestdijk in Wolfheze, zomer 1924.

Enigszins vreemd is het gegaan met het model dat de beide schrijvers voor ogen stond voor de hoofdpersoon van de roman, Lex Wevers. Marsman dacht, 'uiterlijk' althans, aan Bob Hanf, die hij in Delft had leren kennen, toen Hanf daar studeerde. Maar Vestdijk, die met Hanf kennismaakte omstreeks 1927, toen deze als bohémien in Amsterdam woonde, vond:

Bob Hanf is een aardige kerel, maar m.i. ten eenenmale ongeschikt voor romanfiguur. Voor Wevers zweefde me voor een andere vriend van me, klein slank, voor de helft Jood, sterk Indisch uiterlijk.[19.] Zeer intelligent, maar volkomen ongedisciplineerd (misschien heb *jij* iets aan Cola Debrodt, die *ik* echter niet ken!) Vrouwenman, en inderdaad hypnotiseur (als student heeft ie zelfs een tijdlang

> patiënten op de neurologische kliniek mogen behandelen!) Daarnaast ook wel andere begaafdheden: *uitstekend* acteur, muzikaal, en literair begaafd in 't fantaisistische genre, à la Zebedeus ook. Hij had zonder eenige twijfel occulte begaafdheden, ook telepathie en misschien psychometrie, maar hij hechtte er zelf weinig waarde aan (vooral geen 'spiritist'!) en 't *bleef* altijd een klein beetje comedie bij hem. Ik was erg met hem bevriend, en daar ik in dien tijd net een blauwtje had geloopen[20.], heb ik hem gevraagd dat meisje langs hypnotischen weg (op college liefst!) *voor mij* te beïnvloeden. Daar is natuurlijk nooit iets van gekomen, maar in den roman kunnen we daar misschien gebruik van maken. (citaat volgens de originele brief. De voornaamste afwijkingen in de uitgave-1947 (p. 285/6) zijn: Bob H. i.p.v. Bob Hanf, C.D. i.p.v. Cola Debro(d)t en 'fantastische' i.p.v. 'fantaisistische', GB/AW).

En daar ìs ook gebruik van gemaakt, zoals de lezer van *Heden ik, morgen gij* weet. Maar Marsman kon met deze figuur nog niet goed uit de voeten en op 29 juli 1934 (p. 296/7) komt Vestdijk op de kwestie terug - nogal dubbelhartig eigenlijk, want had Marsman minder recht op een 'model' dan hij?

> Waarom je voor W. met alle geweld een model wilt hebben is me toch niet heelemaal duidelijk. Ik vind, dat je, ook wat beschrijving van uiterlijk en manieren betreft, in je laatste brief al heel goed op weg was: half Indisch, half Joodsch, kwijnend, loerend, een beetje louche, etc., dat was precies zooals ik me W. ook voorstel!) *Mijn* model, Mick de Vries, mist vrijwel het louche en minderwaardige van W., zoodat ook ik me belangrijk van de werkelijkheid verwijderen moet. Zou je niet kunnen probeeren *uit te gaan* van het *type* 'demonische, amoreele, geniale figuur', en dan *terug te werken* naar een *zekere* realiteit? (citaat volgens origineel, GB/AW).

In de briefuitgave nu is uit dit citaat één ding weggelaten en wel de naam Mick de Vries. Dat is te begrijpen: Mick de Vries leefde in 1947 nog en Vestdijk wist uit diens brieven aan hem[21.], dat De Vries zich niet erg gevleid voelde door het portret dat van hem in *Heden ik, morgen gij* getekend is.

Michel Louis de Vries, geboren 18 februari 1902 in Schiedam in het gezin van een Joodse dierenhandelaar, was een studievriend van Vestdijk - maar in diens Amsterdamse Anton-Wachterromans komt hij niet voor -, studeerde ook nog een tijd in Wenen en ging in 1929 als arts naar Oost-Indië, waar Vestdijk hem in 1930, op zijn reis als pelgrimsarts, in Soerabaja opzocht. Vestdijk wijdde aan hem de gedichten *De stroom* en De *vlam*[22.] en droeg *Kampong in Soerabaia*[23.] aan hem op. De Vries zelf schreef drie romans, waarvan er twee, *Arlatine* en *Doodsengel*, in resp. 1939 en 1940 bij Holkema en Warendorf zijn verschenen, maar nooit herdrukt, wat *Doodsengel*, een in Indië spelende psychologische thriller, zeker zou verdienen. Na een verblijf in Parijs, waar hij o.a. Mondriaan leerde kennen, ging hij terug naar Indië en verbleef daar enkele jaren in een Jappenkamp speciaal voor Joden[24.]. Een derde roman, in dat kamp geschreven, een soort parodie op Hitler, *Ferdinand Ührer*, heeft, hoe curieus en origineel ook en ondanks de voorspraak van Vestdijk bij de Bezige Bij, geen uitgever kunnen vinden. Maar Mick de Vries was bovenal een aarts-brieven-schrijver. Zijn uiterst persoonlijke, barokke, hier en daar op Van Looy's *De wonderlijke avonturen van Zebedeus* geïnspireerde epistels aan Vestdijk, lopend van 1927 tot '61, toen Vestdijk weer eens met hem brak, en in het gedicht *De vlam* gekarakteriseerd als 'knett'rend vuurwerk', verdienen een uitgave. Na zijn terugkeer

uit Indonesië in 1946 had De Vries nog verscheidene jaren een goedlopende huisartsenpraktijk aan de Nassaukade in Amsterdam, waar hij op 16 oktober 1973 overleed.[25.]

Mick de Vries, de 'magiër' in zijn studeerkamer aan de Weteringschans in Amsterdam, omstreeks 1927.

Met hem is het aantal aanwijsbare modellen niet uitgeput. Marsman schrijft 20 juli 1935 (p. 329):

> misschien voer ik wel Don Pedro weer even in.

Mick de Vries als 'le dompteur des ours'.

Marsman en zijn vrouw bij C. Huidekoper in Alcalá de Guadaira.

Maar in de originele brief staat achter ‘Pedro’ tussen haakjes: ‘Huidekoper’. Don Pedro, wonend in Alcalá de Guadaira, was Rudie Snellens gastheer en/of buurman, een 55-jarige kunst-

schilder, leerling van Van Looy, een man die heel wat van de wereld gezien had en een 'gevaten boeiend prater' (p. 108). De weggelaten hint verwijst naar Christiaan Huidekoper (1878-1939), 'een relatie van A. Roland Holst'[26.], bij wie Marsman van eind november 1933 tot eind januari '34 en ook de hele maand maart '34 had verbleven. De vermelde levensfeiten van Don Pedro kloppen met die van Huidekoper (leeftijd, leerlingschap van Van Looy, bereisdheid[27.]) en het is niet onmogelijk, dat Marsman veel van zijn gesprekken met hem in de roman heeft verwerkt. Of hij voor Huidekoper geposeerd heeft, zoals Snellen voor Don Pedro (p. 110), is ons niet bekend.

Voor de volledigheid vermelden we nog, dat Vestdijks 'buurvrouw, die zingt en teekent' (p. 308), A.d.Z., in de brief zelf Annie de Zeeuw heet.

Ook in de roman zelf vallen nog enkele figuren te identificeren die in de begeleidende brieven niet besproken of genoemd worden. Over wie model stond voor Annie Verdenius, de door Lex Wevers voor Van Millingen-Vestdijk langs magische weg veroverde en later door Lex teruggepakte en tot zelfmoord gebrachte studente, laten Vestdijks aantekencahiers geen twijfel. Het is de hoogleraarsdochter van Friese afkomst Joukje A., die we uit *De laatste kans* kennen als Anna Heldering. Het is hier niet de plaats om in te gaan op de grote betekenis die deze Joukje A. voor het leven en het werk van Vestdijk gehad heeft, noch om na te gaan hoe de schrijver zijn autobiografische gegevens over de verschillende literaire Produkten heeft gedistribueerd. We volstaan met een enkele opmerking. Mick de Vries' poging om Joukje op college langs hypnotische weg voor Vestdijk te winnen ('de Mick-episode, die op niets uitliep'[28.]), die in de brieven-roman 'geslaagd' is gemaakt, zij het met later noodlottig gevolg, komt in de Anton-Wachterroman niet voor. Datzelfde geldt voor Joukjes verering voor de beroemde anatoom Prof. Louis Bolk, wiens foto op haar schrijftafel stond en die in *Heden ik, morgen gij* voorkomt als de Delftse hoogleraar De Mooy. De beschrijving van deze De Mooy komt in vele opzichten - zijn heerszucht, zijn pesterij op responsies - overeen met het beeld dat Vestdijk in zijn aantekeningen van deze Bolk geeft, - die in de Anton-Wachterromans later de naam Bolt zal krijgen. Aardig om te vermelden - en misschien typerend voor het klimaatsverschil tussen beide romans - is ten slotte, dat de verliefde Van Millingen zich naar Annies huis begeeft onder de inwendige tonen van de schlager 'Wenn der Schutzmann kommt', terwijl Anton naar Anna Heldering gaat onder begeleiding van Bachs 'Wachet auf'!

Dan zijn er in de roman nog enkele minder op de voorgrond tredende figuren die een model hebben gehad. Op p. 72 laat Snellen-Marsman zich nogal hatelijk uit over

> Eduard Bot, de vroegere 'manager' van 'Phoenix'. Je zult hem wel kennen, denk ik, omdat hij in jullie kringen een tijdlang een alomtegenwoordig persoon is geweest. (-) Als het heil van de hollandsche literatuur op het spel staat, staat hij voor niets.

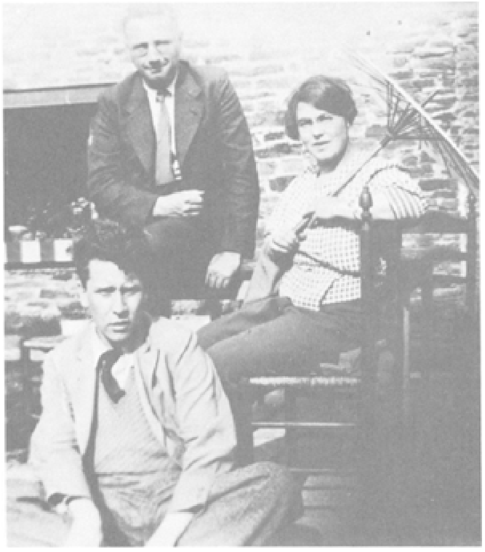
We moeten hier ongetwijfeld denken aan Everard Bouws, mede-oprichter en de eerste twee jaar redactie-secretaris van Forum, tot zijn naam per 1 januari 1934 van het omslag verdween (en die van Vestdijk er op kwam te staan!). Bouws is in de briefwisseling Du Perron/Ter Braak herhaaldelijk mikpunt van spottende opmerkingen, maar als Van Millingen-Vestdijk op de brief van Snellen-Marsman antwoordt, reageert hij niet op de opmerkingen over 'Eduard Bot'. Bij de tijdschriftnaam 'Phoenix' kunnen we denken aan een ironisering ten opzichte van

het toen pas uit de as herrezen 'tweede' (Nederlands-Vlaamse, Du Perronloze) Forum.

Ten slotte komen we in de romanbrieven van Snellen-Marsman een aantal malen de naam Reinald tegen, een vriend van Snellen, die ook door diens vrouw Nettie zeer wordt gewaardeerd om zijn wijze van denken:

> de terloopsche maar tot op de kern onthullende manieren van Reinald. Hij röntgent (p. 110).

Deze Reinald zelf heeft weer een Parijse vriend Guilloux (p. 74). De gegevens zijn vrij summier en in de begeleidende brieven vinden we er geen weerslag op, maar er valt te denken aan Du Perron, en dus wat die vriend betreft aan Malraux. Onder zijn eigen naam daarentegen ('mijn vriend Thelen', p. 34) verschijnt in een brief van Marsman-Snellen de Duitse balling-schrijver Albert Vigoleis Thelen, die Marsman in februari '34, tussen zijn beide verblijven in Alcalá de Guadaira, in Palma de Mallorca had leren kennen. Dit alles geeft aan, hoezeer *Heden ik, morgen gij* geschreven is vanuit de directe belevingswereld der beide auteurs, - tot in het absurde waar Snellen zich op p. 68 uitlaat over



Vestdijk met Marsman en diens vrouw.

> dat dwaze gedweep van onze vriend Vestdijk met die duistere Paul Valéry en die zedelooze meneer Joyce.

In dit en andere opzichten is deze brievenroman behalve een nog altijd leesbaar verhaal over occulte gebeurtenissen in een nogal problematisch tot stand gekomen vorm, ook een soort cultuur-historisch document van de jaren dertig. Dat betekent dat zo'n boek bij een heruitgave na vijftig jaar behoefte heeft aan een begeleidend apparaat.

Voer ook voor niet-filologen

Het is noch voor de lezer noch voor ons een pretje, maar we moeten nog wel even stilstaan bij enkele van de werkelijk honderden verschillen en verschilletjes tussen de originele begeleidende brieven en de in 1947 gedrukte tekst daarvan.

Het zijn: spellingveranderingen, weggelaten accenten, ontelbare fouten in de cursiveringen (onderstrepingen), verkeerde leestekens - soms wel degelijk tot

verkeerd begrip leidend[29.] -, vervanging door hele of halve synoniemen[30.]. Maar ook: woorden, soms hele passages die op een verkeerde plaats staan. Kortom: zeer veel voorbeelden van slordig lezen en/of, soms, slordige correctie. Nu zijn daar ongetwijfeld een boel futiliteiten bij - maar teksten uitgeven is nu eenmaal een zaak van op de kleintjes letten, a fortiori als het teksten van schrijvers betreft. In dat opzicht is er in 1947 heel wat over de balk gegooid. We geven hier een klein aantal van de meest storende dingen. Eerst het pagina-nummer met de gedrukte tekst; dan een /, gevolgd door de originele tekst plus (M) of (V), al naar de brief van Marsman of van Vestdijk is:

> 276 het niet gefixeerd zijn van een schema/het niet gefixeerd zijn aan een schema (V); 278 (opschrift:) 1931/'34 (M); 279 dat ik het niet meer wou geven/dat ik het hem niet mee wou geven (M); 280 hij was er net bij/hij was er n.l. bij (V); 283 maar mocht dit voor de ontwikkeling noodig zijn, wel./maar mocht dit voor de ontwikkeling noodig zijn, soit (V); 285 begaafd in 't fantastische genre/begaafd in 't fantaisistische genre (V); 287 dat ik hem (-) als ‘occult’ zie/dat ik hem (-) als ‘occultist’ zie (V); 289 een psychologisch (-) phenomeen/een physiologisch (-) phenomeen (V); 292 W. daar een *slim* gebruik van te laten maken/W. daar een *slim* misbruik van te laten maken (M); zelf/zelfs (M); 294 Maar ik weet dat.../Maar ik vrees dat... (M); tenzij jij meteen komt/tenzij jij hierheen komt (M); 300 naar jouw herhaalde waarschuwingen/na jouw herhaalde

waarschuwingen (M); 310 Hoe gaat het nou?/Hoe gaat het jou? (M); 311 mijn invloed/zijn invloed (M); 313 meer zelfs/maar zelfs (M); dat hij zich voortdurend verder van de poëzie verwijderd, nu zelfs niet meer schrijft over.../dat hij, zich voortdurend verder van de poëzie verwijderend, nu zelfs, enz. (M); 314 als je kans ziet/als je hem ziet (M); 316 Het gekke is, dat ik mij ook op reis al van dit najaar, maar ondanks die physieke depressie (-) heel goed heb gevoeld, psychisch/Het gekke is, dat ik mij ook op reis al, maar ondanks die physieke depressie van dit najaar (-) heel goed heb gevoeld, psychisch (M); 317 dan verschrijf ik wat mij niet aanstaat/dan herschrijf ik wat me niet aanstaat (M); Antwoord wel eens als het uitkomt/Antwoord alleen als het uitkomt (M); 318 willen wij het vermoedelijk wèl doen/zullen wij het vermoedelijk wèl doen (M); 320 als ‘wraakneming’ op Annie's verwisseling Solkes-ik, identificatie Weversik./als ‘wraakneming’ op Annie's verwisseling Solkes-ik = identificatie Wevers-ik (V); 322 (Het N.B. van 2 regels onder aan deze brief behoort bij de volgende brief) (V); 328 dat haar gesloten natuur jou (-) haar verhouding wat hem aangaat ontvouwen./dat haar gesloten natuur jouw (-) haar verhouding tot hem zou gaan ontvouwen. (M); 333 die wraak/ die zaak (V); 336 De middenmaat/De middenmoot (M); in het najaar/in het voorjaar (M); 338 dat N. oprees ‘door een zaklantaarn’ zou worden beschenen./Dat N. opeens door een zaklantaarn zou worden beschenen (M); 343 zijn stadje/mijn stadje (V).

Grif zij toegegeven dat niet àl deze tekortkomingen voor een niet-filoloog of -schriftgeleerde *onverteerbaar* zijn. Maar vele kleintjes maken één *grote* fout. Die grote fout heet: onnoemelijke slordigheid. Dat de meeste fouten voorkomen in de brieven van Marsman, kan verklaarbaar zijn uit het feit dat diens handschrift aanmerkelijk moeilijker leesbaar is dan dat van zijn tegenschrijver. Maar van Rien Marsman - als die inderdaad dit karwei alleen en op eigen kracht heeft vol bracht - zou men verwacht hebben dat zij in ieder geval die kriebelpoot van haar man had kunnen ontcijferen.

Nu laat zich theoretisch nog de stelling poneren, dat Vestdijk zelf bij gelegenheid van de publikatie-1947 veranderingen in de brieven zou hebben aangebracht. Maar de veronderstelling ondergraaft zichzelf:

1. Het is ondenkbaar dat hij zich daarbij dan ook veranderingen in de brieven van Marsman zou hebben gepermitteerd;
2. De aard van de veranderingen zelf maakt het onmogelijk; de veranderingen zijn òf zinloos òf het zijn veranderingen die zin in onzin veranderen, in het beste geval nog overbodige verduidelijking of aanvulling (afgezien van de noot op p. 325);
3. Vestdijk was geen filoloog, maar de zorg waarmee hij zijn teksten placht te omringen, b.v. bij het aanbrengen van stilistische veranderingen vòòr het afdrukken of na voorpublikaties, en bij het corrigeren (ook in werk van anderen, b.v. Marsman en Du Perron) is in flagrante strijd met de wijze waarop *hier* zeer persoonlijke teksten zijn mishandeld. Het is b.v. te dol om te veronderstellen, dat hij opzettelijk een ‘bovenschrift’ bij een brief zou hebben gepromoveerd tot een ‘onderschrift’ bij een voorgaande brief.

Onze conclusie moet zijn:

Als de nieuwe uitgave inderdaad alleen maar een her-spelde editie van die van 1947 wordt, is daarmee de lezer een slechte dienst bewezen. Een goede nieuwe uitgave moet

1. volledig zijn, dus mèt de vijf ontbrekende, niet korte, niet nietszeggende en niet zoekgeraakte brieven er bij, en met een nieuwe inleiding, waarin in ieder geval de feitelijke gegevens uit de beide nu aanwezige inleidingen worden overgenomen en hun verschilpunten verklaard;
2. van slordigheden gezuiverd worden, volgens de normen die heden ten dage gelden voor het editeren van brieven;
3. worden voorzien van een aantal verklarende notities bij voor de huidige lezer onbekend te veronderstellen personen en zaken.

Bovendien zou het wenselijk zijn zowel de roman-brieven als de begeleidende brieven te nummeren (b.v. met resp. romeinse en arabische cijfers) en boven iedere begeleidende brief aan te geven op welke roman-brief deze betrekking heeft: dat maakt het voor de geïnteresseerde lezer een stuk gemakkelijker het ontstaansproces van deze curieuze roman te volgen dan nu het geval is.

Eindnoten:

1. De citaten, ook uit het romangedeelte, zijn in dit artikel aan deze tweede druk ontleend.
2. Brief van de uitgever d.d. 21 april 1983.
3. Zo is Vestdijks ‘apocriefe’ brief van 31 dec. 1934 een puntsgewijs antwoord op vragen van Marsman die in diens voorgaande brieven niet te vinden zijn. Ook Toke van Helmond (z. noot 16), p. 85, signaleert een antwoord van V. op een niet aanwezige brief van M.
4. Marsman, *Critiek van de blauwe knoop* in Forum 1935-11, 165-170; als *Menno ter Braak over verzen* in *Verzamelde werken III*, 275-281.
5. Z=Doeke Zijlstra, direkteur Nijgh en Van Ditmar; Q=Querido.
5. Z=Doeke Zijlstra, direkteur Nijgh en Van Ditmar; Q=Querido.
6. In een latere, wèl gepubliceerde brief van 2 maart '35 (p. 320) schrijft V.: ‘Menno had een schitterend idee: we laten Q. en Z. *onafhankelijk* v. elkaar een bod doen, wie 't hoogst is krijgt 't! Ik vind 't een diabolisch plan.’
7. Als redacteur van Forum.
8. *De aesthetiek der reporters*, Forum 1932-1, 141-150; *Verzamelde werken III*, 7-16.
9. V. had in deze tijd de bekende ruzie met Du Perron en Greshoff.
10. Antwoord op een niet bewaarde brief van M. (zie noot 3), die kennelijk geklaagd had dat men (ook Slauerhoff) hem, ook nog op rijpere leeftijd, te veel Rilke aanwreef. Slauerhoff hierover: *Verzamelde werken VIII, Proza V*, 174 en 176.
11. *Francis Jammes en zijn kwatrijnen* in Groot Nederland 1936-11, 307-317; ook in *De Poolsche ruiter* (1946), 116-124.
12. In de marge ook nog genoemd: (Herman) v.d. Bergh.
13. Als hiermee wordt gedoeld op het stukje van J.W.F. Werumeus Buning in De Groene Amsterdammer van 2 sept. '33, is ‘niets anders’ geen letterlijk citaat; Bunings andere kwalificaties van Vestdijks werk, in De Telegraaf, dateren uit 1937 en later (R. van der Paardt in Vestdijk-kroniek nr. 15 (1977), p. 33 en 34-noot).
14. Jaap Goedegebuure, *Op zoek naar een bezield verband I*, p. 330 geeft een korte samenvatting uit deze brief.
15. Het betreft hier de roman van de (latere) nazi-schrijver Bruno Brehm *Apis und Este. (So fing es an)* (1931), een blufferig boek over de Sarajewomoord, dat V. om den brode vertaalde voor Boucher, onder de titel *Voor hun vaderland* (1935). In een brief aan Greshoff schreef V. op 30 okt. 1934: ‘Waarschijnlijk zal ik na deze vertaling als romanschrijver wel voorgoed onmogelijk zijn, maar voor driehonderd pegels doe ik *alles*’ (Briefwiss. in Letterk. Museum, Den Haag).
16. Over hem: Toke van Helmond, *Bob Hanf 1894-1944* (1982) en Peter Visser, *Bob Hanf, een raadselachtig componist die ook violist, tekenaar en schrijver was*, in Mens en Melodie 1983, nr. 10, 402-408. Vestdijk gaf in *De laatste kans* onder de naam Bob Neumann een portret van deze ‘mentor en geboren pedagoog’. Zie ook zijn *Gestalten tegenover mij*, p. 15-16.

17. In de brief van 16 aug. 1935 (p. 340): ''t lichtelijk onwezenlijke van die Sp(aanse) titulatuur is misschien een van de oorzaken waarom ik nooit aan Pim Burgers gedacht zou hebben!' Er is trouwens tijdens het ontstaan van *Heden ik, morgen gij* nogal met de namen gegoocheld: Lex heette eerst Jaap (Wevers), er was een Don José en (zie noot 26) zelfs een Don Christobaldo. Bovendien is het mogelijk, dat Marsman de Pim Burgers-figuur later, met of zonder de hulp van Vestdijk, heeft ingekleurd; want de gegevens in het boek zelf zijn duidelijk genoeg (b.v. p. 34-36: Zuidafrikaanse afkomst; studie bosbouw; astrologie; Walt Whitman).
18. Notities over Pim en zijn zuster in Vestdijks Aantekencahiers, Letterkundig Museum, Den Haag.
19. Maar in zijn aantekencahiers (febr. 1945) beschrijft V. beide ouders van Mick de V. als Joods, evenals zijn broers; maar hij zinspeelt wel op de mogelijkheid dat Mick een andere, 'Indische' vader zou hebben gehad. De moeder van Lex Wevers wordt als nogal vrijgevochten gekarakteriseerd, die van Mick in veel mindere mate. En al is er in het beeld van Wevers zeer veel direct aan De Vries ontleend, men moet natuurlijk met een behoorlijke marge tussen Dichtung en Wahrheit rekening houden; het beeld van Wevers is sterk naar het extreem-ongunstige getrokken.
20. Van Joukje A., zie verderop.
21. In het Letterkundig Museum, Den Haag. In een brief uit 1936 schrijft Mick: 'Zoo, dus bang ben ik niet, al zet je me te kakken in een schunnig boek'; en nog 25 maart 1947: 'je maakte er een rot insinueerend boek mee' (nl. met Micks 'talenten, de occulte').
22. *Verzamelde gedichten 1*, resp. p. 188 en 189; de initialen van de inspiratiegevers (in dit geval M.d.V.) zijn bij de gepubliceerde *Portretten van jeugdvrienden* altijd weggelaten. Er is in de 'werkcahiers' ('kladcahiers') ook nog een ongepubliceerd gedicht *Contrasten*, op S.v.d.B. en M.d.V. (Sent van den Berg, model voor 'Murk Tuinstra').
23. *Verzamelde gedichten 1*, p. 99.
24. Volgens zijn dochter Xaviera Hollander in *De happy hooker* (1982), p. 21.
25. Toke van Helmond ziet in haar boek over Hanf (p. 90) ten onrechte een Herman de Vries (misschien Micks broer, journalist) als Vestdijks occulte helper in de liefdesnood, en noemt Mick nergens. Maar er zijn (door Marsman, althans in de Snellen-brieven) ook trekjes van Hanf in Wevers gesmokkeld: de lokatie Delft, het viool spelen (Mick speelde piano). Aan de kwalificatie 'schrijver van fantastisch proza' (p. 32) voldoen ze zelfs alle twee wel. Of het verhaal over ene 'de Vries' (p. 70/1) óók op een van Micks sterke stukken slaat, is niet uit te maken; het zou wel een beetje in diens kader vallen, zoals het trucje zelf in de roman zou passen!
26. Jaap Goedegebuure, o.c. I, 294 en 300. G. vermeldt niet dat Huidekoper (bij hem Huydekoper) inderdaad schilder was, maar wel dat hij in de roman als 'Don Christobaldo' zou figureren; voor dat laatste zie ook noot 17.
27. P.A. Scheen, *Lexicon Nederlandse beeldende kunstenaars 1750-1950 I*, p. 524.
28. Aldus in de aantekencahiers n.a.v. Joukje A. Ook: Toke van Helmond, o.c.p. 89/91.
29. Een willekeurig voorbeeld: in V's brief van 5 okt. '34 (p. 302/3) staan 10 woorden onderstreept, die in de uitgave niet zijn gecursiveerd. Ander (willekeurig) voorbeeld: op p. 297 schrijft V. over het 'overspel' van Nettie; hij zet daarbij 'overspel' tussen aanhalingstekens, om aan te geven dat 't geen ècht overspel was, maar een soort overspel-spel. De aanhalingstekens ontbreken in de gedrukte versie.
30. Enkele voorbeelden: 283: overigens/trouwens (V); 285: hoofdpersoon/hoofdfiguur (V); 291: aan Rien/voor Rien (V); 299 bij de bezwering/tijdens de bezwering (V); 316: werk/boek (M); 324 wat denk jij/wat dacht jij (V); 341: heel mooi/zeer mooi (M).

[Nummer 115]

Dirk Kroon
Eenheidsverlangen en eenheidsbesef in de poëzie van M. Vasalis

Reeds bij eerste publikatie van Vasalis' poëzie is door diverse recensenten opgemerkt dat haar werk gekenmerkt wordt door mystieke elementen en werd haar werk in verband gebracht met dat van de middeleeuwse dichteres Hadewijch.[1.] Dit is op het eerste gezicht een wonderlijke verwijzing, want wie slechts een vluchtige blik laat gaan over Vasalis' verzen, bemerkt al snel dat er geen sprake kan zijn van mystiek in de gebruikelijke zin. Bij Vasalis vindt men geen heimwee of verlangen naar eenwording met de godheid. Haar gerichtheid is in eerste instantie eerder horizontaal dan verticaal te noemen. Het andere, het niet-ik, lijkt nauwelijks veraf. De gezochte samenkomst tussen ik en niet-ik ligt bijna zichtbaar binnen bereik. Niettemin vertoont haar werk de aantoonbare sporen van eenheidsverlangen en eenheidsbesef, die verder reiken en een hogere essentie vertegenwoordigen dan gewoonlijk tot uiting komt in poëzie, hoezeer deze bij andere dichters ook doordrongen mag zijn van intense verlangens.

Parken en woestijnen

De weg van een mysticus kent opeenvolgende stadia. Vasalis wijkt hierin niet af. Zij begint bij een gemeenzaam uitgangspunt en zal pas geleidelijk aan en steeds onderbroken van éénwording met het niet-ik blijk geven.

In *Parken en woestijnen* ligt haar vertrekpunt. Die eerste bundel verwoordt vooral een gescheidenheid. Eenheidsverlangen komt immers voort uit een als smartelijk ervaren nietsamen-zijn.

De ik is gescheiden van de meest nabije ander: de geliefde. De gedichten ‘Drank, de onberekenbare’ en ‘Angst’ bijvoorbeeld geven er beelden van; in het eerste o.a.: ‘Hield hij niet meer van me, later,/dat hij zomaar is vertrokken?’ Onvervuldheid komt echter in ruimer perspectief, wanneer de ik in het gedicht ‘In de herfst’ een onbestemd verlangen in zich voelt te midden van natuurverschijnselen: bomen, licht - vooral licht. Dan is er een ‘pijndoend, schrijnend dromen/weg van mijzelf te komen.’ De ik zoekt verlossing uit de beklemming van de eigen individualiteit. Er is hier een gerichtheid die geen persoon, verschijnsel of andere essentie tot doel heeft. Het enige doel is: ontbonden zijn.

Uit ‘De idioot in het bad’ blijkt dat een regressief verlangen naar een ooit onbewust ervaren eenheid geen uitzicht biedt op een weg in de werkelijkheid. De geborgenheid blijft een droom en is niet bij vol bewustzijn te realiseren. Alleen de idioot - ‘hij heeft de wijsheid van het lichaam niet verloren/en hoeft de dingen van de geest niet te begrijpen’ - kan intermitterend terug naar de staat van geborgenheid, ongeboren-zijn, al is de vervulling van die droom onherroepelijk gekoppeld aan de pijn en de angst van het ontwaken: ‘En elke week wordt hij opnieuw geboren/en wreed gescheiden van het veilig waterleven,/en elke week is hem het lot beschoren/opnieuw een bange idioot te zijn gebleven.’

Wanneer Vasalis in volgende gedichten de omringende werkelijkheid verkent, raakt zij doordrongen van de strijd en het streven van alle dingen. De natuur is in het gedicht ‘Tijd’ angstwekkend en van een ongekende kracht. De ik neemt die ‘ademloze, wrede strijd’ pas waar wanneer de menselijke dimensie tijd - het middel

bij uitstek om greep op de dingen te krijgen en ze te ontkrachten - in een diepere laag van het bewustzijn, tijdens een droom, wordt ontregeld.

De tijd is in het volgende gedicht, 'Voorjaar', evenzeer een middel dat de mens doorgaans aanwendt om de omringende werkelijkheid te verhullen. Hier is het het licht, zijn het vlagen licht die de ogen openen: 'Ik had vergeten hoe het was/en dat de lente niet stil bloeien,/zacht dromen is, maar hevig groeien,/schoon en hartstochtelijk beginnen,/opspringen uit een diepe slaap,/wegdansen zonder te bezinnen.'

In dergelijke regels klinkt een gevoel van bevrijding door. Het lijkt nog maar een kleine stap die gezet moet worden om tot ontbonden-zijn en tot herkenning van het ik in het niet-ik te komen. Maar dat stadium is nog toekomst. Er valt voorlopig nog veel op de weg van de werkelijkheid te verkennen.

De natuur wordt eerst bezien als bondgenoot van de mens. In 'Begrafenis van mevrouw T.' leest men: 'De zon scheen innig rondom op 't gras/omdat zij een goede moeder was.'

De ik heeft nog geen verblijfplaats, geen onderkomen gevonden. Een beeld van nomaden levert de mijmering: 'Ik keek hen na; ik dacht, ik wou/zo rustig zijn en nergens wonen.' ('De trek') en een verblijf in een ander land doet de ik verlangen naar het eigen land. (vgl. 'Luchtspiegeling').

Wanneer (in 'De krekels') het denken, de geest tot rust komt, wanneer de ik ontheven is van het eigen lichaam - 'ik heb geen lichaam en geen zwaarte meer' - en opgenomen lijkt te worden in de duur -' 't Begin, duizenden eeuwen her,/heeft nimmer zo nabij geschenen' - haalt het omringende, de natuur, in de gedaante van krekels de ik in de realiteit terug. De realiteit die doordrongen is van tijd: 'Geen groot verlangen, geen enkele wil/kan maken, dat hij even wacht,/de eenmaal aangevangen tijd.' Het besef van tijd ondermijnt de mogelijkheid van ontheven-zijn. Toch blijven het verlangen en de wil gericht op een buitentijdelijke zijnservaring.

Als eerder is het verlangen soms een terugverlangen. 'Het ezeltje' toont een ik die zich herkent in een 'ongeschonden beest', gaaf, zachtzinnig, en denkt: 'o kon ik dat nog ééns herwinnen,/kon ik nog ééns opnieuw beginnen.' Lyrisch verlangen dat de eigen onmacht kent.

In 'De weg terug' leest men hoe mensen, samen liggend, buiten de tijd geraken. Van ontheffing in verrukking is echter geen sprake. Integendeel, het ontdaan zijn van de tijd betekent een benauwende, doodse leegte en eindigt in het verlangen 'om nooit meer dood te mogen zijn.' De ik verlangt naar de levende werkelijkheid. Zo ook in 'Afsluitdijk': een bus rijdt door het landschap langs de zee. De spiegeling van de passagiers in de ruiten van het voertuig, ontneemt aan hen de volledige werkelijkheid. Het gevoel van irrealiteit levert geen onverdeelde vreugde: 'Er is geen einde en geen beg in/aan deze tocht, geen toekomst, geen verleden,/alleen dit wonderlijk gespleten lange heden.'

De natuur vertegenwoordigt herhaaldelijk een aantrekkelijke realiteit. In 'Fanfare-corps' is er het beeld: 'over het donkergroene water/gleden twee smalle witte eenden/geluidloos als een droombeeld voort'. Die verstilde werkelijkheid behelst een geheim. De eenden leveren 'eerbied voor de gewoonste dingen'. Daarin immers, in dat andere, dat niet-ik, lijkt alles vertegenwoordigd te zijn waarnaar de mens verlangt.

In 'Herfst' herkent de ik de eigen aardsheid aan 'mijn broeders de kalkoenen', die 'gevallen englen' heten bij het zien van de wind die bladeren opwerpt. Dode bladeren komen los van de aarde, de levende wezens niet of niet meer. In 'De onbekende van de Amstel' wordt dit bevestigd: in de ogen van een dode vrouw wordt de onthechting waargenomen:

> Ik volg de blik der dode ogen:
> boven als op een heerlijk strand

zie ik in 't blauwe hemelzand
door 't wier der wolken zacht omtogen
het wit gezicht der stille maan,
die gaat - als zij - haar eigen baan.

De niet-levende, of levenloze, realiteit kan een beeld van het werkelijke, toenemend donkere leven geven. In ‘Vahine no te tiare’ is het een geschilderde vrouw die de realiteit blootlegt: ‘zij beseft niet, dat haar hand/(...)/in extase en in haat/onver-

wacht een dolk zal slingren/naar wie zij beminnen zal.'

De ik is betrokken bij alles, in toenemende mate door het besef van sterfelijkheid, van dood. Het tweede gedicht 'Herfst' stelt dit schrijnend aan de kaak. Bijvoorbeeld in de beginregels: 'Nooit ben ik meer in mijn gedachten groot,/steeds zeldner denk ik dat mijn werkelijk wezen/zich tonen zal en durven te genezen/van de steeds naderende duidelijker dood.' De ik ervaart, niet verder te komen: 'Ik heb mezelf nog van geen ding bevrijd/en er is haast geen tijd meer voor mij over.' De mogelijkheid tot bevrijding wordt wel degelijk ervaren. In de natuur vooral, in waargenomen beelden moet de verlossing liggen, maar de ik weet er in dit stadium niet verder mee te komen:

> Er ruist een hoge ruime wind
> door de recht opgerezen bomen;
> aan het zwarte water is een hert gekomen,
> en door het oevergras schijnt laag de zon...
> Dit is het enig antwoord, dat ik vind,
> dat mij bevrijden zou, zo ik 't vertalen kon.

De zon. Het licht. Daar wordt de mogelijkheid vermoed. Het is evenzeer te lezen in 'Kind in het licht'. En dan eindigt de bundel met een volgend stadium, met de aanvang van een bevrijding: 'Onweer in het moeras'. De woeste, verhelderende kracht van de natuur wordt manifest. Natuurkrachten worden willoos ondergaan en dán wordt de ik opgenomen in een perspectief. Er is nog geen eenheid, maar de mogelijkheid van bevrijding, via identificatie, is evident:

> Als in een donkre smederij
> spatten uit het rieten bos
> vonkenregens vogels los
> een zwerm van duizend vurige vlerken
> stuift geel omhoog in 't sombere zwerk en
> een ziedend hoog gezang breekt vrij.
>
> Mijn hart werd plotsling wit en heet,
> 't was of ik zelf werd omgesmeed.
> Ik heb het angstig ondergaan
> ik kwam er sterk en nieuw vandaan.

De vogel phoenix

Zag men in *Parken en woestijnen* enkele malen een toevlucht tot de droom om te ontkomen aan de werkelijkheid van tijd en gescheidenheid en doodsgevaar, in De *vogel phoenix* blijkt de droom in ruimere mate de essentie van het bestaan te vertegenwoordigen.

De bundel opent met de regel 'Ik droomde in den oorlog, dat het oorlog was'. Oorlog fungeert hier mede als algemeen beeld van de menselijke existentie, die verbonden is aan het lijden. In de wereld zijn betekent lijden. Een teken van vrede ontbreekt. De mens lijkt afgesloten van een goddelijk verband. Vasalis zal geen mystica zijn die spreekt over de levende aanwezigheid van God:

> Ik droomde in den oorlog, dat het oorlog was:
> een houten vliegtuig daalde uit de lucht

en wanklend reed het door het hooge gras
en stopte; kreunen, zingen en gezucht.

Als uit een zieke ark kwamen gewonde dieren,
van elk soort een, sleepten zich naar een tent
en die was ik, als waar 't een hemel, aan 't versieren
met gras en boomen en een fonklend firmament.

In plaats van een duif die opstijgt en terugkeert met een olijftak in de bek, als teken van vrede, is er de ik die een onderkomen heeft in een tent. Alsof de mens een nomade is en zijn woonplaats nog moet bouwen. De mens moet zelf de leegte versieren en de schepping imiteren. En toch is er plotseling een teken. Geen duif, maar de mythische vogel phoenix. Phoenix, die uit de eigen as herrijst, kan men zien als het symbool van de creativiteit, getuige het tweede deel van het gedicht:

Toen zag ik plotsling op een lange witte
tafel, een grijze vogel met een blauwe kop,
als een blauw vuur, dat in een rechte hitte
brandt op een avondlijke heuveltop.

Was hij gewond en moest ik voor hem zorgen?
Hij klemde droge klauwtjes om mijn vinger heen.
Zoo werd het nacht, verbleekend tot den morgen,
roerlooze ochtend en de zon verscheen.

En toen ik neerzag op mijn eigen handen,
toen was de vinger, die hij klemde, blauw
en schreef een vers, terwijl de vogel brandde...
Toen keek hij om, of hij mij zeegnen wou.

De vogel uit de droom, de mythe, klampt zich vast aan een vinger. De vinger als strohalm, als laatste houvast. (De dreiging van de dood kreeg immers gestalte in het beeld van een blauw vuur.) De hand die schrijft, een creatieve daad stelt, lijkt de ultieme mogelijkheid tot (her)schepping. Maar de creatie voltrekt zich niet pijnloos, de vinger wordt blauw (dus met dood bedreigd). Niettemin: terwijl het vers tot stand komt, is er voldoening, bijna zegening.

Het tweede phoenix-gedicht speelt in de realiteit (‘Vanavond, toen ik rustig op visite was’). Woorden worden gesproken en plotseling is er een sterk heimwee. Een heimwee maakt zich los uit de ik. De ik herkent welk samen-zijn, welke samenval er tijdelijk geweest is: een een-zijn met de vogel phoenix (‘En voor het eerst herkende ik wie er uit mij vloog/en wie mijn brand tot zijn hoog nest verkoren.’). Dan volgt de conclusie: ‘Haast niet, schreeuw niet van pijn, o hand./Schrijf door totdat de vingren zijn verbrand.’ In de creatie, in het maken van het gedicht, ligt blijkbaar de enige mogelijkheid tot identificatie met het andere - in dit geval met het levende symbool van herrijzenis. Het gedicht als teken van duur zal voortkomen uit de as van de handen die het maakten.

De eerste realisering van deze existentiële ervaring wordt bereikt in het volgende gedicht, ‘Kind’:

Er was een lichte warmte boven zijn gezicht,
als van de aarde 's avonds, als de zon verdween.
En als de wind in een gordijn, ging licht
zijn adem in en uit zijn lippen heen...

Hij was het leven, zichtbaar bijna zonder schaal
en niets dan leven, tot de rand geschonken
en zonder smet of schaduw neergezonken

en opgestegen in de broze bokaal.

Hoe wijd was nog de doorgang tot het leven
en hoe toeganklijk voor zijn eb en vloed...
Hoe licht en stil en schoon is met de dood
hij op het lege strand alleen gebleven.

Het kind als levend teken van het leven zelf. De eerste strofe laat door de als-vergelijkingen zien dat het kind werkelijker was dan de aarde en de wind. Het kind was de kern van het leven. Het kind liet zelfs het leven in essentie zien. In het kind lag de mogelijkheid tot niets dan leven. Een afgebroken mogelijkheid. De dood ontnam dit alles en maakte een samenval met het leven onmogelijk. De ik is zelfs als verdwenen uit het gedicht. Er blijft tenslotte alleen het beeld van het andere: de buitentijdelijke zee en het strand, door het dode kind betreden.

En toch zullen andere gedichten volgen, is er creatie tegen de dood in. Allereerst, na een witpagina, gedichten over - weer!-een kind. ‘Sprookje’ laat een vorm van ontheven zijn zien (‘zij zijn verloren en verzonken inelkaar’) wanneer verteller en luisteraar zich overgeven aan een sprookje. In ‘Hij huilt...’ is er een kind ver van de werkelijkheid ‘alleen en in zijn kleine droom verstrikt/in zijn klein land.’ Gemeenzaamheid tussen moeder en kind blijkt pas mogelijk wanneer het kind uit zijn droom ontwaakt en door het zingen van de moeder ontvankelijk voor haar wordt (‘en met zijn hele ziel mij open toegewend.’).

Door middel van de zang, door het schrijven verkent Vasalis de omringende werkelijkheid verder. Er is herkenning. Er ontstaat identificatie. In ‘Appelboompjes’ die haar ‘zustertjes’ zijn (waar de kalkoenen vroeger ‘broeders’ heetten): ‘Voller wordend met de dagen,/vastgegroeid in 't ogenblik,/bestemd, mijn zustertjes, -als ik -/te wortlen, rijpen en vrucht te dragen.’

Op een bepaald moment kan de tijd stilstaan, is er een zijn mogelijk, wanneer het bestaan begrepen wordt, wanneer er zijnservaring plaatsheeft - al klinkt in ‘vastgegroeid in 't ogenblik’ een besef van vergankelijkheid door.

Volgende gedichten, als ‘April’ en ‘Oktober’, door hun titel reeds gewijd aan de tijd, roepen evenzeer zijnsmomenten op. Tijdens zulke momenten gaan dood en leven in elkaar over. In ‘April’ bijvoorbeeld: ‘Ontwaakt zonder herinneringen.’ In ‘Oktober’: ‘Iets zo vertrouwds/en zo van alle strijd ontheven - /niet als een einde van het leven,/maar als de lente van de dood.’ De werkelijkheid van een herfst wordt dan verlicht door iets boven- en buitentijdelijks: ‘De kruinen ijl, de stammen bloot/en dit door stilte en mist omgeven.’ Stilte en mist zijn hier tekenen van een werkelijkheid die boven de werkelijkheid van leven en dood uitgaat. Een vervullende hogere werkelijkheid dus.

Vervulling kan tevens door de ander plaatshebben. ‘De kleine zeemeermin’ is een verdiept deuntje van verlangen naar de ander en de zang van iemand die zich wil wegschenken. Zo aan het slot:

> Speel door Paly, want er is één
> voor wie ik graag mijn stem zal geven
> en daaglijks voor op messen gaan,
> en als der kleine zeemeermin
> zal ook mijn ziel, na dit kort leven,
> voor hem als knistrend schuim op zee vergaan.

In ‘Zomer’ is er de verlangde samenval en verdwijning in de geliefde. Het ‘toen’ en het ‘nu’ zullen verdwijnen; er zal niets dan duur zijn, leest men in de slotstrofe:

> En ik ben niets meer dan het helderst water,
> wanneer ik in de koele kamer snel
> en al vergeet van vroeger en van later,
> van eeuwigheid tot eeuwigheid zijn bron, zijn donkre wel.

Een belangrijk gedicht in dezen is ‘Ra’. De ik kijkt in de ochtend naar de geliefde. En dan voltrekt zich het besef van duurzaamheid. De geliefde is de concrete gestalte van de Oudegyptische zonnegod: ‘hij was een vogel en een god, nacht-lijks gestorven, dagelijks herrezen.’ Hier niet meer alleen het gedicht dat uit de as van de handen herrijst, maar de tastbaar nabije ander, die het teken van duur belichaamt.

De verbintenis met de ander is onherroepelijk, zo blijkt uit de donkere woorden van ‘De kaarsen brandden...’ De lichtende extase van eenheidservaring en herkenning van duur is nu eenmaal zeldzaam en zou ongeloofwaardig worden zonder het duister dat evenzeer de essentie van de realiteit is. Dit komt ook in het volgende gedicht ‘Wachten in de ochtend’ tot uiting. Het sluit duidelijk bij ‘De kaarsen brandden...’ aan. In beide het wachten op de ander in een kroeg - wereldser kan het niet-, in beide ook de dagelijkse dingen die als symbolen voor het heilige worden ervaren - resp. ‘mijn voorhang’ en ‘de voorhang van een tabernakel’ - en het verlangen in gescheidenheid. Het wachten op de unio mystica is bij Vasalis niet passief, maar kan met een term uit de filosofie van Victor E. van Vriesland genoemd worden: een *gericht wachten.*[2.] Een wachten dat tegelijk zegening en doem lijkt, getuige het slot van ‘Wachten in de ochtend’:

> Toen was ik niets meer dan maar één tentakel
> die blindlings strekte, één blind oog voorop
> en één doof oor, één sprakeloze, open mond,
> gestrekt en zoekend tussen duizend mensen

en afgeleid door geen - één dringend wensen
totdat hij enkel maar die ene vond,
die 't oog kon zien, het oor kon horen
en dien de mond had uitverkoren
en die de roep daaruit verstond.

Onthullend zijn de slotregels die hierop volgen. De ik is zodanig verloren in het eenheidsverlangen, dat de ander bijna onbereikbaar is:

Tot hij daar was, tot hij daar stond
en ik, nog ganselijk verloren,
hem nauw kon zien, hem nauw kon horen.

In het eenheidsverlangen raakt de ik ondergeschikt aan de ander en ontstaat er een volstrekte afhankelijkheid. De ander beslist bijna over leven en dood. De geliefde wordt ook niet met ‘jij’ of ‘je’ toegesproken, maar krijgt een meer objectieve gestalte in het woord ‘hij’. Wannéér de ander wordt toegesproken kan het nauwelijks anders dan met voornaamwoorden die bij het domein van het haast heilige behoren, ‘u’- en later ‘gij’. Verhelderend is hier het gedicht ‘Visioen’:

Soms zie ik in mijn droom verrijzen
uit mijn witte lakens, in het grijze
en dun-gesponnen ochtendlicht
uw witte schouders en gezicht.

De schouders als een boog geheven,
en trillende op mij gericht
uw blik, een pijl van louter licht
en doelend op mijn diepste leven.

Half op een smalle arm geheven
als waart gij zelf doodlijk gewond,
verbloedend in de ochtendstond
zie ik uw lippen smartelijk beven.

En vóór de pijl is afgeschoten
hebt gij die ogen dichtgesloten
en glimlacht, dat gij hebt vergeven
en doemt mij om nog door te leven.

In veel gedichten verheldert Vasalis de werkelijkheid en het omringende door vergelijkingen die geen vergelijkingen meer zijn. Er is een volgende stap gezet op de weg in de werkelijkheid. Er vindt telkens een gelijkstelling, een identificatie plaats tussen het waargenomene en het beeld. Zó zelfs dat het gegeven beeld de waarneming op de achtergrond dringt. In de tweede strofe van ‘Visioen’ bijvoorbeeld ziet men de boog met pijl nog beter voor zich dan de schouders en de blik zelf. Wanneer de werkelijkheid de ‘spraak’ is, dan vormen de beelden de ‘tegenspraak’ en is het gedicht de synthese van beide die het bestaan uiteindelijk verheldert, doorzichtig maakt.

Vanuit die onderlinge discrepantie is waarschijnlijk een gedicht als ‘Cannes’ ontstaan. Het begint met een waarneming van de platanen in het felle zomerlicht:

In een woestijn van zon, dicht langs de zee
staan de platanen in een brede allée:
dorstige herten, plotseling betoverd
en in hun ren naar 't water star gebleven,
het groene lichaam wit gevlekt, hoornen geloverd,
het wit gewei breed opgeheven.

Maar het is meer dan een waarneming. Het beeld waarin de platanen worden gevangen, geeft een hogere werkelijkheid. Ze vormen een visie op het leven, op de werkelijkheid zelf. De platanen staan in een woestijn en zijn dorstig, betoverd, vol verlangen en manifest in hun opperste kracht. Zo zou een mens moeten zijn, leest men tussen de regels van het gedicht. En de mens? Die gaat aan het bestaan voorbij, *loopt langs*, is te weinig van verlangen vervuld, is voldaan, *te gezond*, heeft zich niet getooid met iets dat de kracht van het verlangen en het leven duidelijk maakt, is *te naakt.* Onthullend laat Vasalis zien dat een mens, juist wanneer deze zo levend mogelijk lijkt - het leven indrinkend onder de zon, zich koesterend in het zonlicht, wijn genietend in een plaats in het zuiden - de werkelijkheid is kwijtgeraakt. Zo leest men in de 2e en laatste strofe van ‘Cannes’:

> Langs lopend, te gezond, te naakt
> en door een lichte wijn in een soort droom bewegend,
> besef ik plotseling de enig werkelijke zonde:
> dat ik door het verwonderlijkste nauw geraakt,
> zonder besef door het bestaan gezegend
> en door de schadelijkste dingen nauw geschonden,
> ver van de werkelijkheid ben geraakt.

Op voorbeeldige wijze zijn hier spraak en tegenspraak, these en antithese, tot een hogere eenheid geworden in de synthese die het gedicht is.

In 'Daphne' gebeurt iets soortgelijks. Daphne, de mythologische vrouwefiguur die de liefde van Apollo ontvlucht en op eigen smeekbede in een boom wordt veranderd. Hier is, als vaker, een volkomen identificatie tussen 'natuur' en 'mens'. De liefde ontberend leeft de vrouw in gescheidenheid en ervaart leed. Daardoor kan het omringende, de natuur, nauwelijks nog worden waargenomen: 'Als ik omhoog kijk 's avonds, is de hemel er niet meer'. En toch, wanneer zij wortelt in de aarde (vgl. 'Appelboompjes') is er een aanraking met het bestaan, is er besef van bestaan, zij het dan met de conclusie: 'mijn wortlen proeven zoveel duisternis.' Deze duisternis en het leed vertegenwoordigen niets dan eenheidsverlangen.

Het erop volgende gedicht, 'Diep van mijzelf...' gaat evenzeer uit van eenheidsverlangen. Het begint met de verwoording van eenheidsverlies. Hoezeer eerdere gedichten van eenheid en identificatie mochten 'zingen', er is nu vervreemding:

Diep van mijzelf en van mijn zang vervreemd
hoor ik in twijfel niets dan toon na toon,
ontken de wijs, de oude, diep-beminde melodie,
ontken ik al wat naar verbinding zweemt,
ontdek ik in de grootste eenheid hoon.
Afzonderlijk, vervreemd, is alles wat ik zie.

Die ervaring van gescheidenheid, zelfs in 'de grootste eenheid', krijgt scherp gestalte wanneer de ik - typerend! - naar één ding uit het omringende kijkt:

Eén boom bespiedde ik, haast de ganse dag,
het regende gestaag en blad na blad
neeg naar beneden als een druppel woog
en drupte en rees zacht omhoog...
Zo regende het van blad op blad,
zo regende het de ganse dag.

De regen valt uiteen in druppels en de *ene* boom blijkt te bestaan uit afzonderlijke bladeren. Het gedicht wordt afgesloten met een spiegeling:

Het regent en ik neig en rijs
met kleine wanhoop in het grijs
gemoed. Ik ben zo ziek...
Waar bleef de hemelse muziek,
de eenheid in het aardse zingen.
Ik hoor alleen, dat alles lijdt,
ziek van de veelheid van de dingen,
van hun volstrekte eenzaamheid.

Maar juist in de spiegeling wordt de gescheidenheid op lucide wijze tegengesproken. De ik valt samen met het omringende. De ik *neigt* en *rijst* evenzeer als de bladeren aan de boom waarop een regendruppel viel. De ik *is* een boom. Al ontbreekt het ruisen in de kruin, dat in 'Daphne' en 'Cannes' het beeld was van een hogere werkelijkheid.

Het opmerkelijke van dit gedicht is dat Vasalis, zelfs wanneer zij van gescheidenheid spreekt, een intrinsieke eenheid tussen het ik en het andere ervaart en gestalte geeft.

Op dit punt aangekomen moet men toch vaststellen dat de eenheid met het omringende niet voldoende is of te fragmentarisch wordt bevonden. Een ruimere, hogere eenheid moet ergens zijn en wordt telkens gezocht. Zo in ‘Tussen de lage kamer...’ De ik zoekt duidelijk naar een kosmische eenheidservaring. De sterren roepen het verlangen op en geven blijk van een kosmisch verband: ‘De sterren siddren in onzichtbre netten,/zij zijn zo licht, zo schuldeloos en vrij,/fonklend verkerend in hun trotse wetten.’, maar de ik moet besluiten: ‘En ik weet niet wat mijn eigenlijke wetten zijn,/ik zoek een ver, onmenselijk en zeker teken/uit deze wildernis van pijn/en zelve ben ik te verward, te warm, te klein.’

In de volgende twee gedichten onderzoekt de ik het christelijk gebied van het heilige en stelt vast, voor dat goddelijke te klein en onmachtig te zijn:

> Wat moet ik doen met alle overvloed?
> ‘dit is mijn lijf, dit is mijn bloed’:
> van alle volheid blijft de ouwel over;
> bijna onzichtbaar, geurloos, smakeloos
> verandert door mij heen de waargenomen tover,
> verbleekt tot kleinst wit licht de rode gloed
> ontdaan van eigenschappen, smetteloos.
>
> Hoe kan ik aadmen in die al te zuivre luchten,
> waar al de menselijke warmte sterft,
> hoe durf ik spreken, die de woorden derf
> en niets zou durven noemen dan in zuchten?
>
> Van vogeltjes alleen de veren, of het allerfijnst
> slijpsel van zingen, of het geluid
> van droge voetjes onder 't donker dak.
> Hoe sterk de werkelijkheid, hoe zwak
> mijn instrument, dat alles duidt
> en zoekt t’ omvatten. Maar het deinst
> terug en klein als sterren beven
> de grote waarheden van het leven.

Enerzijds mist de ik de aanraking met het goddelijke doordat het te hoog is, te ver van de wereld der zintuigen, anderzijds doordat de eigen taal als te onmachtig wordt ervaren. Onnavolgbaar in haar concreetheid, die haar poëzie de lijnrechte en lucide voortzetting doet zijn van wat een Nijhoff begon, perkt Vasalis in de derde strofe haar domein af en stelt vast dat het instrument van de taal die zij hanteert, niet sterk genoeg is om de volheid van een goddelijke werkelijkheid te omvatten. En toch, bezijden de christelijke mystiek, benadert zij een goddelijke werkelijkheid, al heeft deze in essentie voor haar geen beschermende en ontheffende volheid te bieden. Vasalis besluit:

> In angst meen ik een godheid te ontmoeten,
> zonder gelaat, die mij verschroeien moet,
> en zonder handen, die mij vatten, zonder voeten
> die ik kan omklemmen; die, niet slecht noch goed,
> zijn creatuur vernietigt, nu ik hem benader.
> Zo onbarmhartig en zo waar, zo weinig vader.

Het volgende gedicht, ‘Nu word ik nooit meer radeloos...’ verwijst eveneens naar het christendom, gezien het psalmcitaat (‘Hij zal mij leiden langs grazige weiden/naar waatren der rust.’) dat als motto fungeert. De rust vindt zij niet in het leven van Christus - te proeven in ouwel, zoals zoëven bleek -, maar in het verschijnsel van de dood: ‘de dood,/die als zwart water onder kroos/mijn denken plooit, heimlijk en groot.’ Daar is het water der rust. Vanuit het levensbesef en de zijnservaring die

niet zonder de dood plaatshebben, geeft de ik zich over aan het kosmisch gelijk ('Nu waait de wind de diepten open/onder mijn voeten groeit het wak...') en komt tot de berustende slotsom: 'Ik hield van u, o groene weiden,/mijn eigen zwaarte laat mij glijden/tot waar de dood mijn vuren blust/in de oude wateren der rust.' Eenheid gaat gepaard met opheffing, het laaiend vuur van eenheidsverlangen wordt gedoofd zodra er van overgave sprake is.

Een vergelijkbare zachte berusting wordt uitgesproken in 'Misthoorn in de herfst'. Weer: een verschijnsel uit de waargenomen werkelijkheid - de misthoorn - en de ervaring van de tijd - herfst hier - en het terugdenken aan de kindertijd. De misthoorn is het teken van de roep die geen antwoord gedoogt. De roep waarvan de ik van jongsaf aan wist 'dat ik zijn schepsel was'. De roep in de nevel. En de nevel? 'de nevel is de doodsgeest van de zee'. De roep is van alle tijden:

> Hij roept een vraag, doof-borend uit de grijze eeuwen,
> die vruchtloos reikend, in zichzelve wederkeert
> en die geen antwoord meer verwacht of nog begeert
> en die te hees is en te oud om nog van pijn te schreeuwen.

En dan verzoent de ik zich met het bestaan. Met het leven, met de duur die door alle tijdservaring op de achtergrond dreigt te geraken:

> Er is geen antwoord in de tegenstrijdigheden
> - en van dit antwoord heeft de stem mij zó doordrongen,

vanaf mijn kindsheid heeft hij het gezongen
en dat is al zo lang geleden...

Een berusting die welhaast een verlossing uit de wereld van de gescheidenheid en tegenstellingen is. Als vaker heeft deze essentiële zijnservaring plaats aan het water, aan zee. Het slotgedicht van De *vogel phoenix* sluit hierbij aan. Het geeft Vasalis' zang een opmaat mee. Het gedicht 'Avond aan zee' verwijst weer naar de wereld van tijd en ruimte. Die wereld is de enige uitkomst. Het zien van de zee brengt een eenheidsbesef en de getemperde extase van een 'oude liefde':

Het strand was vast-gevoegd en glad
en smalle golven sloegen om,
uit duizend smalle, witte monden
zacht prevelend en dan weer stom.
De zee keek op, alsof zij bad.
Toen heb ik U teruggevonden.

O grote, oude, grijze zee
in rusteloosheid zoveel rust,
één stem uit duizend kleine kelen
sprekende tot de smalle kust;
eenheid uit zoveel tegendelen.
Mijn oude liefde, mijn oud vertrouwen
zo groot, haast niet om uit te houen,
ouder dan voor mijn grote lief...
Ik zag voor 't eerst weer naar de hemel:
hoe die zich rustende verhief.

Vergezichten en gezichten

Vasalis' opmerkelijke werkelijkheidservaring komt ten volle tot uiting in haar tot op heden laatste bundel, *Vergezichten en gezichten.* De titel geeft perfect de inhoud weer. Enerzijds de vergezichten die uitzicht geven op een andere werkelijkheid dan die van de actualiteit, anderzijds de gezichten, de beelden van de zintuiglijk waarneembare werkelijkheid.

Weergave van die 'dagelijkse' werkelijkheid vindt men b.v. in 'Aan een boom in het Vondelpark' en 'De oude mannen'. Gezichten inderdaad, maar geen realistische beschrijvingen zonder meer. Een gevelde boom krijgt een ruimer perspectief doordat de dichteres de boom gelijkstelt aan Hector, de gevelde held van Troje; en zelfs voordat deze gelijkstelling plaatsvindt, neemt de dichteres de boom niet waar zoals deze op een beeldplaat is vast te leggen, maar zoals deze door haar ogen gezien wordt, in een synthetisch beeld: 'Er is een boom geveld met lange groene lokken./Hij zuchtte ruisend als een kind/terwijl hij viel, nog vol van zomerwind.' Deze regels zijn kenmerkend voor dat deel van het werk dat zich 'beperkt' tot de gezichten. De lezer vergeet dat Vasalis beeldspraak gebruikt (hier: 'met lange groene lokken') doordat er even later een andere vergelijking wordt getrokken (hier: 'als een kind').

De zintuiglijk waarneembare werkelijkheid heeft reeds door de ogen van de dichteres een transformatie ondergaan, voordat het signaal van de metafoor wordt gegeven. De werkelijkheid van Vasalis is telkens een toegeëigende werkelijkheid, die pas bij de (latere) metaforische weergave aan de beoordeling en inbezitneming van de lezer wordt prijsgegeven.

De toeëigening geeft de mogelijkheid van identificatie, van samenval en eenwording. Diverse gedichten die uitgaan van de empirische werkelijkheid, vertonen dan ook de eenheid die tussen het ik en het omringende tot stand is gekomen. In ‘De oude mannen’ bijvoorbeeld wordt een gevoel van vergankelijkheid en ongeborgenheid verwoord. Twee oude mannen ‘waren oude kinderen geworden/op weg naar huis, maar waar geen moeder wacht,/eens blinkenden, maar nu verdorden/en stromplend naar hun laatste nacht.’ Bij dit besef breekt plotseling een eenheidsbesef van ik en niet-ik door: ‘En plots begon het hele park te beven,/bomen en blaadren golfden in een warme vloed/van tranen, die binnen mijn ogen bleven,/wijl men om het bestaan niet wenen moet.’ Het is niet meer uit te maken of het park - dat beheerste domein - een innerlijke of uiterlijke hogere werkelijkheid is. Ik en niet-ik vloeien dooreen. Gezicht wordt vergezicht; en andersom.

En toch zou het onjuist zijn de eenheid als een uitgangspunt van Vasalis' werk te zien. Eenheidsgevoel is geen gegeven, maar een telkens te (her)winnen mogelijkheid. De bundel *Vergezichten en gezichten* is op veel plaatsen doordrongen, juist van vergankelijkheid, van ouderworden, van gescheidenheid. Maar de betreffende gedichten behelzen niet louter een klacht. Juist wanneer een gedicht van gescheidenheid spreekt, wanneer er afstand wordt gevoeld tussen de waarnemende ik en de ander, bijvoorbeeld in ‘Soms, als gij zwijgt...’ - ‘Dat ik u zien moet en u niet kan zijn,/van u gescheiden door mijn eigen ogen,/dat gij daar zit, zo buiten mij geboren,/het doet als een geboorte pijn’ -, kan zich de mogelijkheid van eenwording onverwacht voordoen:

> Wanneer gij zwijgt en uit het venster ziet
> komt soms de wind en hij beweegt uw haren,
> die aan de boorden van uw voorhoofd staan
> als aan een stilstaand water oeverriet.
> Soms komt een wolk de hemel langs gevaren,
> ik zie de schaduwen over uw ogen gaan.
>
> Dan is het mij alsof gij eeuwig zijt,
> of ik maar even bij u leven mag,
> alsof mijn tijdelijkheid mij van u scheidt,
> dan wendt uw hoofd zich om, ik zie uw lach.

Mogelijkheid van eenwording en tegelijkertijd het doordringend besef dat een eenheid alleen maar tijdelijk, intermitterend bereikt kan worden. Overigens valt het op dat men bij een mogelijke eenwording telkens beelden krijgt van water, van zee. De zee moet voor Vasalis wel een zijnsgrond betekenen.

De pijn van gescheidenheid is in deze derde bundel het sterkst aanwezig. Het eenheids*verlangen* heeft dientengevolge vaak de overhand. Men vergelijke ‘Afscheid’ en ‘De winter en mijn lief zijn heen’, dat uiterst concrete voorbeeld van hedendaagse Natureingang.

In deze gedichten wordt getoond hoe de ik afhankelijk is van de ander. Tevens weet de dichteres hoezeer de pijn en het verdriet regressief kunnen werken en mogelijkheden tot ontheffing kunnen uitsluiten. Zelfs dan echter weet de ik zich onderdeel van een hogere werkelijkheid dan de empirische. Een voorbeeld is hier ‘Steen’:

> Verdriet kit al mijn krachten samen,
> zodat ik roerloos word als steen.
> Mijn hele wezen wordt materie,
> een ondoordringbaar star mysterie,
> o sla de rots, opdat ik ween.

Na de berusting van het gescheiden zijn van de ander (in 'Sotto voce') breekt ineens het eenheidsgevoel door - het besef een te zijn in gescheidenheid:

In de oudste lagen van mijn ziel,
waar hij van stenen is gemaakt,
bloeit als een gaaf, ontkleurd fossiel
de stenen bloem van uw gelaat.

Ik kan mij niet van u bevrijden,
er bloeit niets in mijn steen dan gij.
De oude weelden zijn voorbij
maar niets kan mij meer van u scheiden.

Waarschijnlijk wordt een dergelijk perspectief pas al schrijvend gevonden. Een gedicht als 'Er zijn dingen...' doet dit tenminste vermoeden: 'Men wordt bespannen met heel andre snaren/en wie het niet ervoer, die weet het niet.' En het gedicht 'Aan het vers' laat onomwonden zien dat juist in het gedicht de tweespalt kan worden tot een essentieel evenwicht:

Tussen waanzin en bezonnenheid
waakzaam en ook verloren,
ondragelijke weelde en armoedigheid,
moet ik u toebehoren.

Soms sta ik in dit evenwicht
als een pijl trillende opgericht,
dan is het als in sommige dromen,
dat men schreeuwen moet, maar geen geluid wil komen.

(De lezer herinnert zich het beeld van de pijl die trillende opgericht staat uit een vorig gedicht).

In volgende gedichten, schetsen van een werkelijkheid, gezichten dus, schemert vaak dit essentiële vergezicht. Zo in ‘Duif’, zo - en meer uitgesproken - in ‘Des nachts...’

Des nachts, wanneer ik wakker lig
en wacht en naar het licht verlang,
springen, voor 't allereerste licht
alom de bronnen van gezang.

Ver in het park, in 't diepste duister,
niet luider dan verrukt gefluister
en zeer nabij uit luide kelen
en dan weer stil en plotseling vele,
totdat het alles samenstroomt,
de grote stilte wordt door-aderd
en heel de nacht lijkt één geboomt
door duizend vogelen bebladerd.

Dan doven, sneller dan de sterren,
de stemmen van nabij en verre.

Nauw hoorbaar uit een stille mond
de adem van de ochtendstond.

Hierin wordt de dagelijkse werkelijkheid belicht door een andere, hogere werkelijkheid die één en onscheidbaar is, vol stilte en stilte spreidend.

Vergelijkbare perspectieven vindt men in de daarop volgende gedichten ‘Paard gezien bij circus Straszburger’, ‘Confetti’ - met het uitgesproken verlangen naar een hogere werkelijkheid - en ‘Braamstruik’. Daarna volgen gedichten met vergelijkbare perspectieven, maar - telkens weer - met de terugval in de dagelijkse werkelijkheid. Dan breidt de dichteres haar materiaal uit en zoekt de tijdelijke ontheffing en geborgenheid in het verleden (vgl. ‘Moeder’ en ‘Waterkant. Vroeger’). Maar steeds wordt duidelijker dat de romantische hang naar een paradijselijke situatie voor Vasalis nauwelijks aanvaardbaar is. ‘Aan een boom’ besluit zelfs met de regels: ‘Ik stond in het onzichtbare, natte en zware gras/en voelde me in 't paradijs gedreven./Wie kan daar leven?’

Volgende gedichten doen vermoeden dat de ik de paradijselijke situatie niet aanvaardt zonder dat de ander daarbij betrokken is. Men vergelijke ‘Als je een landschap was...’ of ‘Aan het verre lief’. In beide gedichten wordt letterlijk van het hogere gesproken. In ‘Aan het verre lief’ wordt zelfs in de gebiedende wijs naar de hogere, andere werkelijkheid verwezen:

Denk aan de aandacht en de rust
als bij 't bestijgen van een berg.
Daarboven sneeuw, brandend van wit.
Zo zou het zijn: langzaam, aandachtig,
ingespannen, stijgende, tot het wit-gloeiend eind,
dat heilig is, eenzaam en wijd.

In ‘Alleen wat leeft...’ komt een ander romantisch besef naar voren - reeds hierboven aangestipt-: dat de taal te kort schiet: ‘Want woorden woorden woorden toovren niet.’ (met een buiging naar Shakespeare).

‘andeling in de herfst’ bevestigt het vermoeden dat de ik de ervaren eenheid met het omringende - de paradijselijke situatie - niet voldoende vindt en niet voor zichzelf wil houden. De eenheid met het omringende roept het verlangen naar een blijkbaar meer essentiële eenheid op. Dat is het stadium dat Vasalis met haar derde bundel heeft bereikt. Zij weet: een volmaakt ogenblik is niet voldoende zolang het niet gedeeld wordt met de ander. ‘Wandeling in de herfst’ eindigt:

Heeft al 't verlangen en de onrust van de zomer
geleid tot dit volmaakte, heldre ogenblik,
of is mijn hart verkoeld, is dit de eerste vorst?
Het water blinkt. Ik heb nog altijd dorst.

Het is hier of een zijnservaring doetzoeken naar het werkelijke zijn (bij Vasalis het samen-zijn). Men leest het onomwonden in:

Mijn hart lag uitgespannen als de dageraad,
pulserend van een dunne witte pijn,
vastgenageld aan de randen van het zijn.
Ik sliep niet en ik was nog niet ontwaakt.
Toen ging een vogel zingen,
        diep in de keel der ochtendstond,
toen rukte het hart ondragelijk aan zijn grond
en wilde zwellen, kleiner worden en gelukkig zijn.
En ik werd helder wakker van de pijn.

Vasalis laat ook zien dat de mens hetzijnontwijkt, dat er ongeloof en onwil is wanneer de roep naar het andere niet van het ik uitgaat, maar *afkomstig* is van het andere. Wanneer het andere zich in het hier en nu manifesteert en de mens als het ware wordt uitgenodigd tot een ontmoeting, dan kruipt men soms in zijn schulp omdat men zich te klein en veilig voelt om tot een ontmoeting met het grootse te komen, hoezeer men achteraf de gemiste kans ook kan betreuren. Zo staat het in ‘Klein, 's Avonds’:

In het hart van de storm zit ik stil.
Door grote veeren bruist de wind,
wild, fris, maar ik zit warm en klein.
Door natte haren kijkt een engel binnen,
de wind strijkt al de grijze veeren op zijn rug terug
en hij zucht ongeduldig aan het raam.
Zijn lange, grijze ogen speuren rond.
Maar ik zit stil,
ik wil niet.
Dan leunt hij met zijn volle hand
nog even dringend aan de ruit,
die buigt, en schudt zijn haren uit
en bruisend vliegt hij weg van hier,
ver - waar ik hem niet volgen kan.
Ik wou niet.
Waarom huil ik dan?

Twijfel aan de bronnen van het verlangen is er evenzeer. Achterdochtig vraagt de ik zich af waar de kennis van het wezenlijke en waar de luciditeit uit voortkomen:

Als daar muziek voor is, wil ik het horen:
ik wil muziek voor oude mensen, die nog krachtig zijn,
en omgeploegd met lange, diepe voren
en ongelovig. Die de wellust en de pijn
nog kennen. Die bezaten en verloren.
En àls er wijsheid is, die geen vermoeidheid is,

en helderheid, die geen versterving is,
wil ik die zien, wil ik die horen.
En anders wil ik zot en troebel zijn.

In dit stadium wordt goed duidelijk dat Vasalis niets gemeen heeft of wenst te hebben met een vergeestelijkte levenshouding. Het weerbarstige leven, vol drift en pijn trekt haar aan. Het vreemde andere, de eraan verbonden stilte en rust vervullen met wantrouwen, getuige volgende gedichten als ‘Nu worden mijn gedachten vreemd’ en ‘Ik droom steeds vaker in mijn dromen’. Er is het gevoel dat het leven verlaten wordt, dat het verband met werkelijk belangrijke krachten losser dreigt te geraken bij de aandacht voor het andere.

En dan voltrekt zich in het gedicht weer de identificatie met de vogels, die concrete beelden van de levenskracht zelf. Bijvoorbeeld in het slot van ‘Ik droom...’:

O tovenaar, o kracht, waar zijn de vogels toch gebleven,
de kleine, warme, met hun ritselende veren,
die zich van takjes stortten met een dikke keel;
de twijgjes, die zich verende herstelden
van 't licht gewicht, dat hen zo sierelijk verliet?
Het waren toch zo vele?
Wanneer ik sterven moet, wil ik bij kleine vogels sterven
en water horen en de oortjes van het gras
zien spitsen en de losse aarde voelen.

In dit gedicht ziet men hoe de ik ogenschijnlijk van het concrete leven vervreemd is en na de lyrische aanroep al schrijvend onnavolgbaar het aardse bestaan aanraakt.

De motor achter alle wantrouwen en angst voor het verlies van de band met het levende, is de dood. Het wordt steeds duidelijker. En dan onderzoekt Vasalis die dood in het gedicht ‘Skelet’. De dood voor ogen houdend in het traditionele beeld van het grijnzende skelet, beseft zij plotseling:

> Ik moest zo oud en zo verwonderd worden
> om te begrijpen, dat dit juist het leven is,
> dat van verleidingen ontdaan,
> wanneer men lang en ver genoeg is doorgegaan,
> met iedre stap dieper gedreven
> in 't drijfzand van een waar bestaan,
> zó voor mij durft te staan.

En het gedicht loopt uit op een liefdesverklaring aan de dood, die een essentie van het bestaan blijkt te zijn.

Maar leven en poëzie voltrekken zich niet in de consequentheid die het denken zich oplegt. Een bladzijde later leest men: ‘Weer wordt het alles anders,/nu word ik weer betoverd,/door 't allerluchtigste, waar niets van overblijft./Nu lijkt het weer of dat het enig levende is (...)’. Zijnservaringen veranderen keer op keer het perspectief. Steeds staat Vasalis open voor het tegelijk onverwachte en enig verwachte andere, in welke diverse aspecten dat andere zich ook moge voordoen.

In ‘Eb’ geeft Vasalis een beeld van wat hierboven met een term van Van Vriesland het gerichte wachten werd genoemd:

> Ik trek mij terug en wacht.
> Dit is de tijd die niet verloren gaat:
> iedere minuut zet zich in toekomst om.
> Ik ben een oceaan van wachten,
> waterdun omhuld door 't ogenblik.
> Zuigende eb van het gemoed,
> dat de minuten trekt en dat de vloed
> diep in zijn duisternis bereidt.
>
> Er is geen tijd. Of is er niets dan tijd?

Opmerkelijk is de omschrijving, hoe zinvol het wachten zelf is. Het wachten draagt de vervulling reeds in zich. Het wordt als onderdeel gezien van het verwachte; in de eb van het verlangen ligt de vloed van de vervulling besloten.

De vraag ‘Of is er niets dan tijd?’ wordt onderzocht in de volgende gedichten. Huivering tegenover de tijd vindt men beschreven in ‘Even te lang...’ en ‘Oud’.

De zin ‘Er is geen tijd.’ lijkt een beeld te krijgen in de daarop volgende gedichten, waar dat eerder gebruikte symbool van ontijdelijkheid, het water, centraal staat: ‘Vuur’ en ‘Fragmenten’.

Opmerkelijk is het feit dat zowel in ‘Vuur’ als in ‘Fragmenten’ niet van een ik sprake is, maar van een objectiever en algemeen geldender ‘zij’-figuur.

In ‘Fragmenten I’ is er toenadering tot het water, herkenning zelfs, en bijna doet het water de zij-figuur spreken, woorden vormen. Het blijft echter bij identificatie met de oeroude bron: ‘Maar er kwam geen geluid. Het noemen/bleef uit.’ Anders gesteld: het ontstaan in het zijn, het opnieuw geboren worden blijft uit. ‘Fragmenten II’ begint dan ook: ‘'t Moet donker worden voor ik word herboren/en vochtig zijn en klein.’ (Blijkens het woordje ‘ik’ zijn dit de eerste woorden van de zij-figuur. Zij zoekt dus geborgenheid, als van vóór de geboorte. Maar zij is gesteld in de werkelijkheid: ‘En zij liep verder, maar het bleef nog licht/en er kwam altijd nog geen regen.’. Dan, in

de omringende natuur lopend, wordt zij geconfronteerd met een wonder, een raadsel van het bestaan:

> Toen kwam zij in het duin een wonder tegen:
> een lam, dat net een tijger had gedronken,
> een vogel, die een slang verzwolgen had
> en een zachtmoedige, die 't vlees van de tirannen at.
> Zij zaten spraakloos en verdwaasd.

De schepping lijkt verkeerd. Typerend voor Vasalis geeft vervolgens een vogel de waarheid aan:

> De vogel sprak haar aan:
> Wij zijn door de achterdeur van 't paradijs
> in het verkeerde land gegaan.
> De slang heeft met haar lange staart,
> waarin zij 't ergste gif bewaart,
> de achterdeur opengebroken,
> de cirkel is gesloten.
> Nu is het lam gevlekt met bloed,
> de vogel zingt met een gespleten tong,
> de zachte heeft de moordenaar in 't bloed.

In 'Fragmenten III' ligt er een vrouw, duidelijk gevangen in de eenheid met het omringende: 'Zij lag bewegingloos, haar ogen stonden open/en wat geruis leek van de zee of van de wind/bleek fluisteren te zijn, waarnaar zij scheen te luisteren.' Haar fluisteren is een spreken en luisteren tegelijkertijd - herhaalde benadrukking van een eenheidservaring.

Zoals men op grond van vorige gedichten van Vasalis kon verwachten, doet het unieke verschijnsel zich voor dat de vrouw geen vervulling in die eenheid vindt. Hoewel er 'objectief' gezien alle reden voor is; het fragment vangt immers aan: 'Daar lag tegen een duin, vlakbij de kust/een vrouw, groot als een godenbeeld,/maar gaaf, het was een beeld van rust.'

De vrouw - het alter ego van de hoofdpersoon? - vraagt om het dagelijks leven, vraagt om vrijheid en wil zich aan het dagelijks bestaan, aan het leven op aarde wagen:

> O laat mij vrij, fluisterde zij naar boven,
> o laat mij vrij, desnoods om kwaad te doen.
> Laat mij luid spreken, ook al zou ik liegen,
> geef mij te eten, drinken, ook al zou ik spugen,
> liefhebben, zelfs al zou ik ontrouw zijn.
> Ik vast te lang en haat de geur der heiligheid,
> ik ben op slot en haat de veiligheid.
> (...)
> Laat mij weer vrij. Ik wil weer rechtop staan
> en ga opzij. Dan doe ik minder kwaad,
> dan als ik lig gebonden, met de diepe haat
> der machtelozen, die alleen maar ogen zijn,
> gladde, geruisloze, opalen kannibalen.

Men herkent hier de eerdere tendens van 'zot en troebel' te willen zijn en zich liever aan het driftleven en driftige leven te willen overgeven, dan opgenomen te zijn in een zuiver maar te levenloos eenzijn. Niet de stilte en rust, maar de eb en *vloed* zijn voor Vasalis overweldigend. Men kan hier de naam van de dichteres noemen doordat het fragment sluit met een 'objectieve' vaststelling. Het beeld van eenheid is gedoemd een beeld te blijven. Machteloos ligt de vrouw met een open en lege

hand (die alleen negatief herinnert aan creatie en door geen vogel pijnigend wordt vastgehouden):

Toen zweeg het beeld en aan de wimpers kwamen tranen,
die snel verdampten en als wierook stegen.
't Gezicht bleef droog en stil, de keel
slikte en een brede hand lag open op het witte zand.

In 'Fragmenten IV' gaat de hoofdpersoon verder op haar zwerftocht en vindt vervolgens: 'Een bloot gevoel, dat zich de voeten wondde,/maar niet kon vliegen van de kale grond.' Louter gevoel dus: een beeld van de pijn die in de dagelijkse werkelijkheid vleugellam maakt. Dat kwetsbare gevoel neemt bezit van de zij-figuur en vertegenwoordigt de agressieve, mannelijke wijze van samenkomen:

Toen zij ging liggen als een heuvelrug,
kwam het dichtbij als zocht het zich te warmen,
het drong zich snel tussen haar armen,
het scheurde met zijn nageltjes haar borst
en dronk haar bloed en het bekleedde zich met rood.
Toen het voor 't eerst zijn ogen sloot,
bleef zijn gestilde mond wat open staan.
De zon was weg, zij lagen in de maan.

Bij dit samenkomen gaan het mannelijke en het kinderlijke in elkaar over. Bovendien is dit samenkomen ook ten opzichte van het omringende andere vruchtbaar. Het fragment eindigt:

Toen was het of de heuvelen wat gingen fluistren,

> of in de plooien, die zich openden, iets zacht bewoog,
> de lucht werd nevelig, de sterren minder hoog,
> de grond, de harde, als een koortshuid droog,
> sloeg uit en zweette geurend en een zoute wind
> krulde de droge haren van het slapend kind.

Wanneer het gevoel zich aan de dwalende mens heeft gelaafd, is er iets gebeurd. Een pijnlijk samenkomen en de ervaring van een agressieve vereniging doen de waarneming verhevigen. Het omringende gaat erdoor spreken, komt binnen bereik en verandert de mens.

Na de pijn van de vereniging kan het omringende in schoonheid worden beleefd. Het slot, ‘Fragmenten V’, laat zien dat de hoofdfiguur zich opricht en een verzoenend beeld van het omringende aanschouwt:

> De zee was springende tot aan de horizon
> met wilde, frisse kudden grijze golven,
> die 't schuimend haar al botsend in elkaar bedolven
> en van de grote vloed was niets te zien dan fijne lijnen
> bijna onzichtbaar uitgetande kant, hoog op het stroeve strand.
>
> En tederder dan 't wuiven van een lange kinderhand
> boog zich de vochtig-blauwe, knipperende kustlijn om.
>
> Dit zag zij toen zij 't ochtendlijke duin beklom.

Conclusies zijn niet getrokken. Het omringende is in de poëzie aanwezig als teken van een meerzinnige werkelijkheid. Geen hogere werkelijkheid, wel een diepere. De grote vloed zelf is niet te zien, al blijven er op het strand fijne overblijfselen achter die de mens op het spoor kunnen zetten.

Volgende gedichten geven evenmin conclusies. Wél: beelden. In die beelden vindt de ik een onderkomen. Het onderkomen van de poëzie. Een voorbeeld (dat aansluit bij ‘Fragmenten V’):

> Van hoofd naar schouder loopt de stille bocht
> waarin ik vrede vind, windstille lijn,
> grensvlak van weelde en gemis,
> de zachte komma, diepe orgelpunt,
> waarin ik wonen wil als in een duin.
> Lieve lijn.

Vergelijkbare zachtheid vindt men in ‘Scheepje varen’ en ‘Thuiskomst van de kinderen’. Maar dit onderkomen is tijdelijk. Behalve zachtheid zijn er in even sterke mate donkere heftigheid (vgl. ‘Overgevoelig’) en onmenselijke kilte (vgl. ‘Ontvoering’). Daardoor voelt de ik zich ontheemd, van de werkelijkheid vervreemd (in ‘Avonduur’ en ‘Landschappen’). Onherroepelijk ontstaat het gevoel dat het waarnemen te kort schiet (vgl. ‘Zien’), dat zowel waarneming als taal te kort schieten:

Kennen

> Ik hoor de wind, omdat hij door de blaadren sleept,
> ik zie de blaadren waar het licht op breekt.
> Maar welke blaadren hangen er in stilte en 't donker
> en welke oren sluimren waar geen stem tot spreekt.
> Ik voel de oude wanhoop van het instrument,
> dat tot het uiterste gedreven

niets dan zijn eigen grens herkent.

Het tekort van de taal met name suggereert de onmogelijkheid verder dan een grens te komen en een eenheid met het andere te bereiken.

De ik houdt het besef dat bij de zee, de wind, de bomen en de vogels uitkomst te vinden is, maar herkent zich vaak niet in die zwijgende symbolen - of overschreeuwende symbolen:

Zachter

Het strand is wel mijn vaderland,
de zee synchroniseert nog monotoon
stromen van tegenstrijdigheden.
Toch droom ik soms, dat er een hoge boom
zou staan waaronder ik mij neer kon leggen,
een boom, die breed geloverd in terrassen
van takken vogels bergen zou.
Vogels, die zingen een voor een,
niet tegelijk, en luistrend naar elkaar.
Soms droom ik dat: wanneer ik bang
ben voor de nimmer bange meeuwen
die vrij zijn, maar nooit blij
en die niet zingen, maar òf zwijgen
òf schreeuwen.

Gevangen in de tegenstrijdigheden, het ja of nee van het leven, lijkt de ik het echec van zowel werkelijkheid als instrument te erkennen, ondanks de bijgebleven droom.

En dan blijkt de droom opeens werkelijkheid. Voordat de bundel besluit met ‘Uittocht’ waarin alle décor, alle beelden die de ik voor en in de werkelijkheid vond, verdwijnen en er niets overblijft dan het verlangen naar natuurlijke zuiverheid (‘Kom! Lopende op blote voeten...’), staat er het gedicht ‘Herfst’ waarin Vasalis een volkomen en adequate verwoording bereikt van de altijd weer gezochte en herhaaldelijk bereikte eenheid met het andere. Een eenheid die ruimte laat en gemaakt is voor een samenkomen met de ander. Er is in die eenheid geen ontheffing van al wat leven heet - een dergelijke ontheffing werd eerder in de bundel ontmaskerd -, maar een springlevend verband:

Herfst

Uit het bewegenloze, stomme, zware,
omhoog gedoken. En daar stromen blaren
zo bijna woordelijk, onverantwoordelijk.
Er loopt een kind met lange ruige haren
waar de herfstzon hees op wordt en dol.
Het water van de vaart stroomt uit de horizon
en woelt en wentelt om zichzelf en draait
zoals een lange man, die zich geen raad
weet van geluk. En o dit koninkrijk
verrijst daar loodrecht naast de dood,
als een groot eiland en beweegt en klinkt
en ik betreed het met mijn voeten, die weer voelen
en met de kou en angst nog op mijn schouderbladen.
Ik roep het met de wortels van mijn stem nog in het ijs.
Zo, aan de rand van het nog niet en niet meer zijn
en van het tomeloze leven,
voel ik voor 't eerst in zijn volledigheid
en aan den lijve het vol-ledig zijn:

een orde, waarin ruimte voor de chaos is,
en voel de vrijheid van een grote liefde,
die plaats voor wanhoop laat en twijfel en gemis.

Voor die ‘orde waarin ruimte voor de chaos is’ kan de lezer gerust even invullen: de poëzie. De poëzie van Vasalis. Een dichteres die alle geledingen laat zien van eenheidsverlangen en eenheidsbesef. Inclusief de weerzin en het wantrouwen. Een poëzie die geen afgerond en gedicteerd wereldbeeld bevat. Een poëzie die zeker niet de extatische verwoording van mystieke ervaringen behelst, maar wisselende en onverwachte perspectieven biedt op een hogere of diepere werkelijkheid dan de empirische. Daarmee schaart zij zich in een traditie waarin de naam van Hadewijch een belangrijke is, maardie evenzeer de namen herbergt van meer recente en minder voor de hand liggende dichters als Van Vriesland en Mok. Dichters voor wie de poëzie een middel is - het enige middel - om de essentie en het raadsel van het menselijk bestaan binnen een kosmisch geheel op het spoor te komen en bij momenten in een beeld te vangen - in het gedicht dat de vrijheid in gebondenheid vertolkt.

Eindnoten:

1. Men vindt de nodige recensies in: Dirk Kroon (samenst). *Ik heb mezelf nog van geen ding bevrijd: een bundel opstellen over de poëzie van M. Vasalis.* BZZTôH. 's-Gravenhage. 1983. 264 blz.
2. Vgl. Victor E. van Vriesland. *Grondslag van verslandhouding: proeve van vertoog ter begripsvorming ener kenleer van het zijn. de ziel en het absolute.* Meulenhoff. Amsterdam. 1966. 3e druk. blz. 16-20.

Jaap T. Harskamp
Spleen, ennui, walging
Comparatistische aantekeningen bij 'Van de koele meren des doods'

Frederik van Eedens *Van de koele meren des doods* is de 'soap opera' in de Nederlandse literatuur.

Hedwig Marga de Fontayne doet twee zelfmoordpogingen, baart en verliest een buitenechtelijk kind, wordt in Oost Londen door boeven beroofd, raakt in Parijs aan morfine verslaafd en in Nederland aan de godsdienst; haar moeder sterft jong aan tyfus; haar vader raakt aan de drank en failliet; haar zuster Hanna is zenuwziek; haar vriend Johan - weesjongen, schildersknecht, geniaal kunstenaar - slaat de hand aan zichzelf; Johans zusje sterft aan een slepende en slopende ziekte (tuberculose?); haar echtgenoot Gerard is fatsoenlijk maar impotent; haar minnaar Ritsaart een ontrouw estheet; doktoren vergrijpen zich aan de zieke Hedwig; Joob - de wijze kunstenaar - heeft (vermoedelijk) ruggemergtering als gevolg van een geslachtsziekte (een kunstenaarsklacht bij uitstek in de negentiende eeuw); Hedwig sterft op 32-jarige leeftijd aan longontsteking door de eenvoudigen aan wie zij de laatste jaren van haar leven had opgeofferd bijna als heilige vereerd. Dat alles in drie-en-twintig hoofdstukken.

Na het voltooien van zijn roman meende Van Eeden dat hij met dit werk universele, internationale bewondering zou afdwingen. De thematiek was actueel, de ideeën waren alom in gisting.

Dat laatste was ongetwijfeld juist. De latere negentiende eeuw zag een immer zwellende vloed van geschriften - literair en wetenschappelijk - waarin de auteurs vroegen naar de waarde en zin van het conventionele huwelijk, naar de verhouding van man en vrouw in het algemeen. Het hele domein van de seksualiteit kwam ter discussie: prostitutie, homoseksualiteit, erfelijkheid, geslachtsziekte, kind en erotiek, de positie van de ongehuwde moeder, de rol van de vader.

In de Europese roman van *Madame Bovary* tot *Lady Chatterley's Lover* staat het huwelijk centraal, de schrijvers kiezen voor thema's van trouw en ontrouw, van vrijheid en gebondenheid, libertinisme en overspel. Burger en kunstenaar betwisten elkaar de liefde: de eerste beschermt huwelijk en moraal door zijn verworden tegenstander voor het gerecht te slepen. Gustave Flaubert, Alexander Koeprin, D.H. Lawrence en anderen moesten hun 'liederlijke' heldinnen tegenover de rechter verdedigen.

Achter deze oriëntatie in de literatuur waren verscheidene - soms botsende - krachten werkzaam. De naturalisten hadden zich de opgave gesteld de grauwe grootstedelijke problemen zonder omslag of melodrama weer te geven; de socialisten, gedreven door ideaal en ideologie, belichtten het duister van onrechtvaardigheid; in de wetenschap won het biologisme een ongeëvenaarde status; feministen vochten om het beeld van de vrouw te bevrijden van Victoriaanse vergoddelijking en verguizing (de vrouw als madonna en lustdier); en dan was er een specifieke interpretatie van de degeneratie-gedachte die (vooral bij Max Nordau) de strijd voor gelijke rechten van de vrouw toeschreef aan de verwijving van de man.

De roman van de latere negentiende eeuw telt talloze 'rode paleizen', de prostituée had haar intrede in de literatuur gedaan (Koperins *De Kuil*, verschenen in 1910, is een hoogtepunt). De belangstelling voor, de deernis met het lot van de hoer stamt uit de Romantiek. Baudelaire vormt de tussenschakel naar het *fin de siècle.* De

prostituée is de dubbelgangster van de kunstenaar: zij zijn de verstotenen uit het rozentuintje van burgermoraal. In het bordeel toont de burger zijn ware gelaat. De prostituée trekt zijn masker van valsheid weg en daarvoor moet zij lijden. Tot aan Sartres *La putain respectueuse* blijft de hoer de schrijver intrigeren.

Van Eedens roman past in deze krachtig anti-burgerlijke atmosfeer. De schrijver wil maskers aftrekken, het masker van de burger, het masker van de medicus, het masker van de estheet, enz. Het werk is een mengeling van realistische, naturalistische en decadent-symbolistische motieven. Het hoofdthema is de verhouding van man en vrouw, het innerlijk conflict van een gefrustreerde en instabiele vrouw. Tot een antwoord komt Van Eeden niet: Hedwig vindt verlossing in de ontkenning van de seksuele drift. Als Tolstoj schijnt de schrijver geen andere uitweg te zien dan het ‘doden des vlezes’.

In zijn roman bedient Van Eeden zich van een vocabulaire van beklemming waarin een aantal woorden terugkeren, hetzij in een psychologische, hetzij in een sociale context. Woorden als grauwheid, akeligheid, gewoonheid, verlatenheid, donkerheid, lelijkheid, grofheid, lusteloosheid, mismoedigheid, weemoedigheid en zwaarmoedigheid domineren. Drie termen komen in zeer hoge frekwentie voor: saaiheid, naargeestigheid en walging. Hedwigs belevenis van de werkelijkheid is er één van verstikkende saaiheid.

Het woord walging roept onmiddellijk de gedachte op aan Sartre en *La nausée.* Bij de laatste is walging een wereld zoals die ons zal toeschijnen indien we passief toezien, wanneer we er van afzien ons een toekomst op aarde te projecteren: zij is als een versteend bewustzijn.

Passiviteit is het probleem van Hedwig de Fontayne: zij wordt geleefd, er wordt voor haar gekozen, zelfs haar ‘redding’ komt door de bemiddeling van een ander tot stand. Het lot schijnt haar levensgang te leiden. Na de dood van Johan bijvoorbeeld verviel zij in sombere passiviteit (hoofdstuk XVI). In die periode werd haar ‘als door de zorg eener lotsbesturende macht een plek gewezen waar zij verlichting vond’ (d.i. de zorg voor het gezin van boer Harmsen). Hedwigs levensgang toont een wanhopig zoeken, nooit een bewust kiezen. Dit alles rechtvaardigt de vraag: in hoeverre lijden Hedwig en Roquentin aan eenzelfde kwaal, is er een overeenkomst in levensbesef?

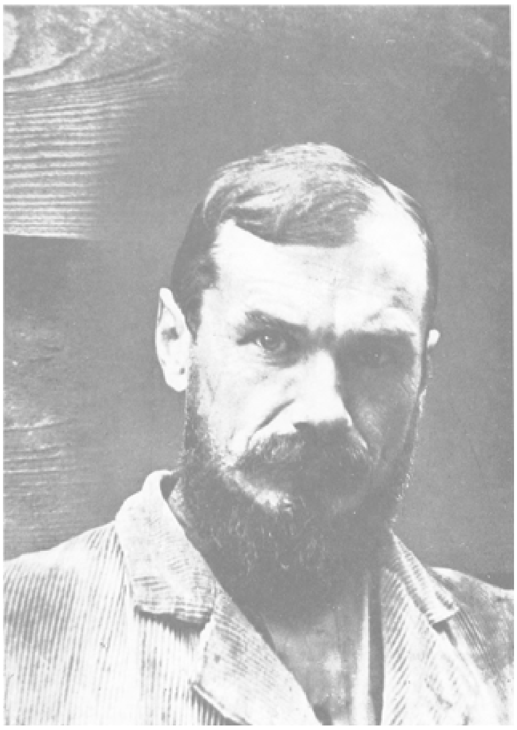
Dit essay valt in twee helften uiteen. Van Eedens saaiheid is onverbrekelijk verbonden met drie termen die in de Europese literatuur opgang hadden gedaan: spleen, ennui en ontaarding. Het eerste deel beschrijft een geschiedenis van die termen - de betekeniscomponenten daarvan zijn relevant voor Hedwigs walging. Deze samenhang zal blijken uit het tweede deel van het essay, een analyse van de roman in zijn Europese context. Daarnaast zal een poging worden ondernomen (mogelijke) parallellen met de sartriaanse walging te duiden.

De vraagstelling is deze: Van Eeden en Sartre zijn schrijvers van radicaal verschillende generaties, maar zij kunnen worden geplaatst onder de auteurs van het Tragisch Levensbesef (de aanduiding is van de Spaanse denker Unamuno: *Del Sentimiento Tragico de la Vida*, 1912) - een dergelijke indeling laat zich niet aan tijd of *-isme* binden. Waarin stemmen de schrijvers overeen, op welke (fundamentele) wijze verschillen zij in oriëntatie?

Wat Van Eeden betreft is het onderzoek beperkt tot de roman, de dagboekaantekeningen die zijn gemaakt in de periode dat de auteur aan het boek werkte en tot Rümkes studie over de psychiatrische aspecten van het werk. Bewust is iedere vorm van biografisme dat het onderzoek naar het werk van Van Eeden zo vaak heeft gehinderd, uit de weg gegaan.

1.
Spleen

Het Engelse woord spleen, afgeleid uit het Grieks, betekent milt. In zijn *Universal Etymological English Dictionary* (1721) omschrijft Nathal Bailey spleen als het orgaan dat links in de buikholte is gelegen en waar het bloed onzuivere resten afzet; alsook: een ziekte aan dat orgaan; alsook: haat, wrok, wrevel. Deze laatste betekeniscomponent werd in die tijd gezien als een bijverschijnsel van de ziekte aan het orgaan - men beschouwde de milt als een plaats van de melancholie.



F. van Eeden circa 1900.

Een eeuw daarvoor was Robert Burtons unieke boek *The Anatomy of Melancholy* verschenen (eerste druk: 1621 - talloze herziene uitgaven zouden volgen). De schrijver poneerde daar dat melancholie naar vorm en intensiteit kan verschillen al naar gelang van de plaats waar de ziekte zich zou voordoen, in hersenen, milt, hart, baarmoeder of maag. Juist waar de milt het ziektebeeld beïnvloedt, zoekt Burton een middel tegen de melancholie in een afgewogen en lichtverteerbaar dieet (licht bier, witte wijn, helder water, zoete vruchten - het gevaar zou vooral liggen in taai en gezouten vlees).

Sinds de Oudheid beschouwde men melancholie of hypochondrie als ziekelijke stoornissen in de buikorganen. Hippocrates wees naar de gal als oorzaak van een cholerisch, d.i. opvliegend en driftig temperament - zwartgalligheid. In de achttiende eeuw vonden de studies van de 'vader van de geneeskunde' een nieuwe formulering door John Arbuthnot. In 1731 verscheen 'An Essay Concerning the Nature of Aliments' en twee jaar later volgde 'An Essay Concerning the Effects of Air on Human Bodies'.

De auteur volgt Hippocrates nauwgezet. In het laatstgenoemde essay wordt een verband gelegd tussen melancholie en klimaat, zwaarmoedigheid is een noordelijke ziekte (een eeuw later zouden de critici van de Romantiek de stroming bestempelen als een ziekte van grijze luchten en jagende wolken). Daarnaast ontleent de schrijver een hypothese aan Hippocrates waarop men lange tijd een Europees superioriteitsgevoel kon baseren: de invloed van het klimaat zou oosterse volkeren indolent maken, waar dat de noordelingen aanzet tot activiteit en handelen, in geestelijke en fysieke zin.

In de psychologisering van de noordelijke mens van Hippocrates tot Rousseau en Max Weber blijft men op een botsend contrast stuiten: de noordeling is een melancholicus die tot zwoegen is gedoemd (een bar klimaat, een ondankbare grond - maar passiviteit is juist een karakteristiek van de melancholieke mens); hij is een sober puritein èn een somber romanticus; een in zichzelf gekeerde kapitalist.

In zijn dieetkunde ontleende John Arbuthnot een andere gedachte aan zijn Klassieke leermeester: melancholie vindt mede een oorzaak in onzorgvuldig gekozen en bereid voedsel. Slecht verteerbare spijzen als droog en zout vlees, onrijpe vruchten enzovoort, naast een overmatig gebruik van sterke drank, leiden tot een verdikking en verduistering van het bloed - de oorzaak van hypochondrie ligt in een trage bloedstroming.

Ieder tijdvak spreekt een eigen taal, schept zich een dominerend genre in de kunst, kent eigen plagen en ziekten. De late achttiende eeuw was in de greep van de spleen - een verzamelwoord waarmee men verschijnselen van waanzin, melancholie, hypochondrie en neurasthenie aanduidde.

In 1758 publiceerde de befaamde geneesheer William Battie een *Treatise on Madness* en opende zijn verhandeling met de observatie dat waanzinnigheid een even weinig verklaarde als wijd-verspreide ziekte zou zijn. Een veronderstelling die hij louter kon staven door de veelheid van aanduidingen voor waanzin: *Lunacy, Spleen, Melancholy, Hurry of the Spirits*, enzovoort. De verschuiving in betekenis van het woord spleen van het lichamelijke naar het geestelijke blijkt hier duidelijk.

Tussen 1777 en 1783 vulde James Boswell in The London Magazine een kolom onder het pseudoniem 'The Hypochon-driack' (in totaal zeventig stukken die door M. Bailey zijn verzameld in *Boswell's Column:* London 1951). In de eerste aflevering, gedateerd 1 november 1777, spreekt de auteur zijn verwachting uit dat de stukken gunstig beoordeeld zullen worden omdat in Engeland de 'ziekte die bekend staat als melancholie, hypochondrie, spleen of vapeurs sedert lang als bijna universeel wordt beschouwd'.

Reizigers in het Engeland van de achttiende eeuw werden getroffen door de donkere tonen van Britse levensstijl. In zijn grote studie *over Londres* (1770, dl. I, p. 265e.v.) schreef Pierre-Jean Grosley dat in ‘Londen de somberheid regeert in het verblijf van de knecht, in groepen en sociëteiten en vergaderingen, bij openbare en intieme feesten; de Engelse natie die zich in het *Populum latè regem* van Vergilius bezongen ziet, biedt voor het oog van de vreemdeling slechts een *Populum latè tristem*’. De schrijver wijst - als vele van zijn collega's - op het hoge aantal zelfmoorden in de stad, men verdrinkt zich bij voorkeur in de Theems. De ‘river of suicides’ zou James Thomson de Theems noemen in zijn *City of Dreadful Night* (1874), een werk van een intense melancholie en poëtische kracht.

De vergelijking met de latere negentiende eeuw is bewust getrokken. Spleen is een eeuwwisselingsplaag: zowel in de late achttiende eeuw als tijdens het *fin de siècle* werden de geesten door de epidemie gegeseld. In die jaren 1890-1900 verschenen er in de gehele Europese literatuur talloze gedichten die de titel ‘Spleen’ dragen.

Voor de Engelse ernst en melancholie zocht men in de achttiende eeuw een oorzaak in het klimaat. Observaties die in deze zin zijn gemaakt, treft men steeds weer aan: ik beperk het materiaal tot de brieven die door twee reizende waarnemers zijn geschreven.

In 1758 publiceerde l'Abbé le Blanc zijn *Lettres d'un françois.* Het Britse klimaat (dl. I, p. 355) maakt het leven op het eiland naar zijn mening weinig plezierig.

> De herfst en de donkere, bedrukte tijden zijn hier erg gevaarlijk voor hen die meer of minder melancholisch van nature zijn... Hoe het zij, uit zwakte dan wel uit moed, het is niet minder waar dat de verveling talrijke Engelsen doet aanzetten zich van het leven te beroven.

De *Letters of a Russian Traveler* verschenen in 1790. De auteur van deze levendige brieven, N.M. Karamzin, meldt dat men

> nergens meer van een zonnige dag geniet dan op dit eiland. De sombere, flegmatische Engelsman verlangt intens naar de zon om zich van zijn ziekte, de spleen, te genezen. Met andere woorden, geef de Britten de hemel van Languedoc en zij zullen gezond en opgewekt zijn, zingen en dansen als Fransen.

(in Engelse vertaling van F. Jonas: New York 1957, p. 327).

Waarin herkenden deze reizigers die bijna universele ziekte van spleen? Beide auteurs benadrukten een specifiek aspect: zelfs de vreugde is aangestoken door een morbide ernst, de lach is niet aanstekelijk. Als ik een Engelsman zie lachen, schrijft Le Blanc (dl. I, p. 245), dan schijnt hij veeleer vreugde te zoeken dan uit te drukken. Een expressie van vrolijkheid wordt onmiddellijk gevolgd door de frons van diepe somberheid. De Britse ziel biedt voor levensblijheid geen ruimte. Dan zijn er bovendien de presbyterianen die *nooit* hun vreugde tonen. Voor Le Blanc verbergt die ernst geen enkele diepere of fundamentele wijsheid, integendeel. Men kan de lach tot een achtste hoofdzonde maken, maar de waarachtige spiritualiteit uit zich in de Franse levensvreugde.

Karamzin liet zich in soortgelijke termen uit (p. 329, september 1790). In Londen, schrijft hij, heb ik geen vrolijkheid gezien. Zelfs de meest grappige voorvallen beziet men met een uitdrukking van droeve ernst.

> Nee, nee, trotse meesters van de zee maar somber als de mist die over het glorierijk domein hangt! Laat de speelsheid van geest over aan jullie tegenstanders, de Fransen.

Engeland werd - volgens deze reizigers - door de ernst geregeerd. Belangwekkend is dat veel later de aanval op de ernst werd ingezet vanuit Franse existentialistische hoek, op - wat Sartre omschreef als - de geest van het serieuze, 'l'esprit de sérieux'. Voor Sartre regeert deze geest de wereld. In zijn denken levert deze een moraal die elk werkelijk doel heeft versluierd om zich van de angst te bevrijden. De serieuze mens laat zich leiden door de taken en plichten die op zijn pad komen, zijn houding is een passief gehoor geven aan die eisen. Simone de Beauvoir zag de geest van het serieuze in een verabsolutering van doeleinden (in een later verband komt de ernst opnieuw aan de orde).

Karamzin wijst (p. 265) ook op het slechte Engelse dieet als een oorzaak van spleen.

> De Engelsen houden helemaal niet van groenten. Hun normale kost bestaat uit roast beef en biefstuk. Dat heeft een verdikking van het bloed tot gevolg waardoor zij flegmatisch zijn, melancholisch, zwaarmoedig en tot zelfmoord neigen. Voor hun spleen zijn twee andere oorzaken aan te wijzen: de eeuwige mist die van zee komt en de eeuwige kolendampen die als wolken boven steden en dorpen hangen.

Voor de oorzaken van spleen zijn - tot zover - enkele specifieke factoren aangeduid: een somber en mistig klimaat, een slecht en zwaar dieet en het vervuilde milieu door de verbran-

ding van kolen. Spleen is een ziekte van lichaam en geest.

Er is een andere interpretatie van spleen die - vooruitlopend - in de achttiende eeuw uitdrukking vond: spleen is een ziekte die een oorzaak zou vinden in buitensporigheid en verzadigdheid, het is een *morele ziekte*, teken van oververfijning en degeneratie, plaag van weelde en aristocratie. Daarover later.

Welke zijn de symptomen van spleen? James Boswell - zelf lijdend aan het euvel - heeft in zijn kolom van december 1780 (no. XXXIX) een gedetailleerd verslag van eigen ervaringen gedaan. Zijn woorden zijn hier samengevat en ingedeeld naar de 'Tien Symptomen van Spleen'.

1. De patiënt heeft geen gevoel van eigenwaarde en ziet zichzelf als mislukkeling.
2. Hij voelt zich inferieur aan anderen, zelfs aan hen voor wie hij onder normale omstandigheden geen respect heeft.
3. Hij is aan wanhoop ten prooi en wordt gekweld door een diep besef van hopeloosheid.
4. De toekomst hangt als een zware, zwarte wolk over zijn bestaan.
5. Hij schaamt zich voor zijn ledigheid maar kan daarin geen verandering brengen - slaaf van zijn angsten is hij niet tot beslissen in staat.
6. Hij is volslagen koud en onverschillig, tegenover zichzelf en anderen en de wereld.
7. Hij is in zichzelf gekeerd en heeft geen oog voor de werkelijkheid die hem omringt.
8. Hij is niet tot concentratie in staat, zijn gedachten vervliegen en verwaaien naar het morbide.
9. Hij is in hoge mate prikkelbaar, toornig en defensief.
10. Hij weet zichzelf ziek, maar de rede kan de woeste aanval van een zwarte verbeeldingsmacht niet bedwingen of weerstaan.

De directe samenhang met de symptomen van ennui, ontaarding en walging zullen in het verloop van dit opstel aan het licht komen.

Over de mogelijke wijze van genezing van spleen is Boswell minder specifiek. Hij noemt geneesmiddelen als *hypo-drops* en *tincture of spleenwort*, maar deze zouden geen effect hebben. Zij die aan hypochondrie lijden - in het eigentijdse jargon treft men daarvoor termen als 'hypo' of 'hip' en 'hippish' - raadt Boswell aan het gedicht 'The Spleen' van Matthew Green te lezen (dit gedicht genoot in die tijd grote reputatie en werd geprezen door onder andere Thomas Gray en Pope).

Matthew Green benadrukt het belang van licht voedsel om het bloed dun te houden en hij prijst in dat opzicht de geneeskrachtige werking van watergruwel. Lichaamsbeweging is een effectief middel tegen spleen. De patiënt moet zich in onderhoudend gezelschap mengen, het theater en de concertzaal bezoeken.

Robert Burton, James Boswell en Matthew Green zagen in de muziek een kracht die de patiënt van zijn melancholie kon bevrijden. De Romantiek heeft aan de muziek een variatie van heftige aandoeningen verbonden, van liefde, nostalgie, droom en tranen, veel tranen. Anderzijds behield ook tijdens de negentiende eeuw de muziek op sommige melancholieke geesten een opwekkende werking, één die van apathie tot dadendrang kon aanzetten. Muziek is de enige kracht die leven en liefde in Oblomov kan brengen of Termeer uit zijn doffe berusting tot zinnelijkheid prikkelen.

Bij Boswell krijgt spleen soms een morele connotatie. In zijn vierde kolom bijvoorbeeld (januari 1778) legt hij nadruk op de gevaren van buitensporigheid. Er

zou naar zijn idee een verband bestaan tussen spleen en een ‘excess of wealth’ of een ‘excess of pleasure’.

Onze beide reizigers in Engeland hebben dit element krachtiger onderstreept. Le Blanc merkt op (dl. I, p. 348) dat men vapeurs of spleen heeft aangeduid als *la maladie des gens d'esprit* - de auteur vermeldt geen bron maar het is mogelijk dat hij naar Aristoteles verwijst: voor de laatste zou een melancholische natuur de verfijnde geest eigen zijn, de denker en dichter. Le Blanc heeft voor spleen een minder genereuze kwalificatie, *le mal des têtes dérangées par l'oisiveté.*

Vapeurs treft men juist in Engeland - meent de schrijver (p. 344) - omdat men in dat land meer luxe en ledigheid vindt dan elders, een loodzware verveling zet de aristocratie aan tot een zucht naar buitensporig vermaak. Bij Le Blancs diagnose van spleen sluipen elementen binnen van oververfijning, degeneratie en devitalisatie.

Excessieve weelde leidt tot passieloosheid. De Engelsman reist (in de achttiende eeuw bij voorkeur naar Frankrijk en Zwitserland: landen die ook door een zwartgallige Termeer zou aandoen) omdat hij zich verveelt en zich van zijn morbiditeit wil bevrijden. Voor Le Blanc is spleen een klasse-ziekte. Onder arbeiders en ambachtslieden treft men de vapeurs niet aan, zij kennen de ledigheid niet.

Ook Karamzin zag een ledige en lusteloze aristocratie in Engeland. Een ieder die meent - moraliseerde hij (pp. 333/4) - dat men in weelde en luxe geluk zal vinden, die zou de talrijke Britten moeten zien die

> als Croesus, omringd door alle middelen tot vertier, de lust tot vermaak verloren hebben, van wie de ziel lang voor het lichaam is afgestorven.
> Dat is de Engelse spleen!

De Engelsman - aldus Karamzin - reist uit verveling, hij jaagt omdat hij niets anders om handen heeft, verspeelt zijn vermogen in het casino, huwt omdat dat zo hoort of pleegt zeflmoord. Teveel van het goede heeft hem ongelukkig gemaakt. Hij teert op het fortuin dat door zijn voorvaderen in de koloniën is vergaard. Spleen wordt veroorzaakt door inactiviteit. Rond de wisseling van de achttiende en negentiende eeuw had het woord spleen een krachtige morele connotatie gekregen.

Hoe dan was de situatie in het even grijze als rijke Nederland? Van spleen onder de Nederlanders had Boswell tijdens zijn verblijf in Utrecht niets gemerkt. Hij deelde in dat opzicht de mening van Sir William Temple die in 1668 een - door Boswell bewonderd - boek had gepubliceerd onder de titel: *Observations on the United Provinces of the Netherlands* (in 1673 verscheen daarvan in Amsterdam bij de Weduwe van Joseph Bruyning een vertaling).

Volgens de auteur zou juist het klimaat de Hollander tot vlijt in studie en arbeid aanzetten. Vreemdelingen - zo leest men bij Temple (p. 149) - zullen

> over Spleen klagen, maar de bewoners van het land zelf zelden of nooit: naar mijn idee hangt dit samen met het feit dat zij altijd druk in de weer zijn en met weinig tevreden. Aan de genoemde ziekte lijden zij die in ledigheid leven of zich niet weten te vermaken.

Spleen dan zou een ziekte zijn die niet overeenstemt met het temperament of de aard van de Nederlander. Deze distinctie schijnt tot bij Van Dale door te werken. Spleen is in het woordenboek omschreven als een ‘half-ironische’ naam voor een licht-depressieve gemoedstoestand (het Nederlandse woord is miltzucht). De corresponderende term vapeurs is gekarakteriseerd als een al of niet ingebeelde modeziekte van dames, bestaande uit verschijnselen van hysterische of depressieve aard. Een Haagse ongesteldheid, zou men kunnen zeggen. De aspecten van ironie en inbeelding zijn typisch Nederlands. Het woord spleen kreeg gedurende de

negentiende eeuw een Europese verbreidheid - in geen van de woordenboeken treft men dit element van milde spot.

Ennui

In de eerste helft van de negentiende eeuw doordrong de spleen geheel Europa (men treft het woord in de Scandinavische talen, in het Duits, Russisch en Nederlands, en - vooral - in het Frans), waar de term in Engeland geleidelijk in onbruik begon te geraken. Ter aanduiding van die nieuwe, morele ziekte werd spleen door ennui verdrongen.

In 1809 publiceerde Miss (Maria) Edgeworth haar serie *Tales of Fashionable Life.* De eerste daarvan is het meest bekende verhaal (geschreven in 1804): ‘Ennui or the Memoirs of the Earl of Glenthorn’.

Het verhaal is in de *ik*-vorm geschreven: de graaf vertelt dat hij op jeugdige leeftijd al de eerste symptomen voelde van een ziekte waarvoor de doktoren geen enkele verklaring konden geven.

> Voor deze ziekte bestaat er geen specifiek Engels woord, - maar helaas heeft men er tegenwoordig in Engeland een woord voor gevonden. - Wie, in hogere dan wel in vooraanstaande kringen, is niet bekend met het *ennui? -*

De graaf van Glenthorns verveling is een morele ziekte. De jongeman erft een fortuin en om zich tegen de verveling te weren zoekt hij de koorts van heftige uitspattingen. Hij reist

rond, laat zich huwen en weer scheiden, zoekt de opwinding van de sport, met name het boksen. Door zijn goklust raakt hij zijn vermogen kwijt. De graaf is een voorloper van talloze helden die door de roulette naar de ondergang worden gedraaid, van de spelers van Dostojevski en Emants. Het verhaal van Miss Edgeworth heeft een moraal: de held betert zijn leven, vindt nieuwe weelde en ware liefde. Aristocraten moeten werken om gezond en geestkrachtig te blijven.

In de literatuur van de achttiende en vroeg-negentiende eeuw zijn spleen en ennui aristocratische ziekteverschijnselen. Een politieke factor speelt mee. De jonge graaf die zijn traditioneel-geprivilegieerde positie en functie in de samenleving bedreigd weet, verzucht (p. 58): ‘I balanced between becoming a misanthrope and a democrat’. Hoe diep kan men vallen.

In dit verhaal komt de schrijfster zelf binnenstappen om commentaar te leveren (pp. 25/6) en haar lezer te wijzen op tekenen van eigentijdse degeneratie.

> Tijdens de vervalperiode van het Romeinse Rijk kon het epicurisme nauwelijks sterker hebben getierd dan dit heden ten dage blijkt onder sommige van onze rijke en adellijke jongelingen in Engeland... Zoals ik het zie stamt het epicurisme in deze kringen uit ennui. Velen vallen ervoor omdat zij niets te doen hebben; zinnelijke vreugden bestaan uitsluitend voor hen die de energie missen om geestelijke genoegens te zoeken.

In adellijke kringen heerst de geest van Heliogabalus, die van losbandigheid en onverantwoordelijkheid. De parallel met het vallende Romeinse Rijk zou één van de platvloersheden in het denken van de latere negentiende eeuw worden en vele geesten werden geïntrigeerd door de figuur van de knaapkeizer (onder hen Flaubert en Couperus). Thema's van degeneratie en ontaarding hebben rond beide eeuwwenden gespeeld.

Een verdere indicatie dat in het Engels de term spleen door ennui werd verdrongen, blijkt uit Cantos XIII (no. CI, regels 5-8) van Byrons *Don Juan* (1819/24):

> ...
> For *ennui* is a growth of English root,
> Though nameless in our language: - we retort
> The fact for words, and let the French translate
> That awful yawn which sleep cannot abate.

Voor Byron is ennui een Engelse ziekte: Franse critici van de eigen cultuursituatie in de latere negentiende eeuw zouden de gedachte overnemen en herhalen.

Het laatste woord in de slotregel van het citaat werd door Nabokov gewaardeerd omdat de intonatie van uitspraak tot gapen zou dwingen. De laatste maakte deze opmerking in zijn geannoteerde uitgave van Poesjkins *Eugene Onegin.* In dat werk van de Russische dichter betreft het dan de volgende regels (hoofdstuk I, no. XXXVIII), waar de ziekte van de held van het verhaal is beschreven:

> A malady, the cause of which
> 'tis high time were discovered,
> similar to the English ‘spleen’ -
> in short, the Russian ‘chondria’ -
> possessed him by degrees.

Een aardig detail is dat Eugene door Poesjkin een dieet krijgt voorgezet dat de verdikking van het bloed en dus de spleen zou bevorderen: wijn, ‘bloody roast beef’

en truffels (no. XVI, regels 8-10); biefstuk, ‘Strasbourg pie’ en champagne (no. XXXVII, r.8).

Nabokov ziet Eugene Onegins spleen als ironisch bedoeld, als het spel van een begaafd dichter met de cliches van zijn tijd. Misschien drijft Nabokov zijn afkeer van de sociologische interpretaties die Eugene tot een type hadden verlaagd - tot een verschijnsel van Oneginisme - hier te ver (Nabokov overigens zou Van Dales omschrijving van spleen hebben gewaardeerd). Poesjkin zelf klaagde in zijn brieven over de ziekte. In een brief van november/december 1822 bijvoorbeeld schreef hij:

> ...ik ben vaak ten prooi aan wat men spleen noemt. Tijdens die momenten richt ik mijn gal tegen de hele wereld en geen poëzie bezit de macht mijn hart te roeren.

Dat laatste aspect van onmacht - in dubbele zin: niet in staat kunst te genieten, niet bij machte kunst te scheppen - is door talloze kunstenaars uitgedrukt. Een uitzondering vindt men in Ivan Gontsjarovs *The Same Old Story* (1847 - tweede deel, tweede hoofdstuk - ik ken de roman in Engelse vertaling). Alexander Adoejovs herinnering aan een verloren geliefde stimuleerde hem tot weinig meer dan een pathetische elegie. Maar in de wrok van zijn spleen, in zijn intense haatdragendheid, vond hij de kracht tot het scheppen van waarachtige poëzie.

In het Franse gebruik krijgen de termen spleen en ennui een subtiel betekenisverschil. Het laatste woord duidt een afkeer en walging van de banaliteit van het bestaan, een onbestemd gevoel van naargeestigheid en beklemming, een verlangen naar verlossing, een uitzien naar de dood.

De wortel van het kwaad werd door Franse critici in Engeland gezocht, maar de ‘populariteit’ van de verveling (een element van pose is onmiskenbaar) had een bron in *de Pensées* van Pascal: ‘Condition de l'homme: inconstance, ennui, inquiétude’. Dat neemt niet weg dat talloze Franze cultuurcritici naar Engeland bleven wijzen als haard van de epidemische verspreiding van het ennui.

Franse kunstenaars verbonden spleen met het scheppingsproces. Natuurlijk - reizigers in Engeland bleven vasthouden aan het (ouderwetse) Engelse begrip van het woord. Flora Tristan bijvoorbeeld, die fascinerende vrouw: siant-simoniste, feministe, grootmoeder van Gauguin (in 1846 verscheen postuum van haar een boek over de emancipatie of het ‘Testament [...]n paria’), publiceerde in 1840 een verslag van haar *Pro-*[...]*des dans Londres.*

[...] de stad ademt men triestheid’, schrijft zij. ‘Vooral op een [...]tige dag wordt men in de duistere straten overvallen door een wanhoop, een walging die tot zelfmoord drijft - een intense levensmoeheid waarvoor de Engelsen het woord spleen aanwenden’ (p. 10). De schrijfster wijst op het vochtige klimaat, de vervuiling van het milieu en de schrikwekkende gevolgen van de gemechaniseerde arbeid als oorzaken van spleen. Bij Flora Tristan krijgt spleen een - ongewone - sociale en socialistische interpretatie. De degradatie van de arbeid heeft iedere vreugde en voldoening aan het werk ontnomen. Friedrich Engels - in zijn studie over de positie van de arbeiders in Manchester - zou wijzen op een ‘democratisering van de zelfmoord’: was deze daad oorspronkelijk aan de aristocraat voorbehouden, in de tweede helft van de negentiende eeuw zouden vele arbeiders zich uit wanhoop onder de sociale omstandigheden van het leven beroven.

De Franse kunstenaar echter wil de term spleen bij voorkeur aanwenden om een stoornis in het creatieve proces te duiden, een lichamelijke en geestelijke dispositie die hem van zijn werk doet vervreemden. George Sand klaagde in haar brieven regelmatig over spleen en als symptomen beschreef zij nervositeit en rusteloosheid, een intens lijden waardoor het haar onmogelijk was enigerlei werk te verrichten. Bij Sainte-Beuve manifesteerde de spleen zich op soortgelijke wijze. Hij benadrukt

(brief van -?- 26 december 1841) dat de ziekte hem een diepe haat indruppelde tegen leven en licht en mensheid.

Deze bittere stemming die aan de ziekte inherent is, werd treffend beschreven door Hector Berlioz. In zijn *Mémoires* (1870, pp. 159/60) onderscheidt de componist twee soorten spleen. De ene is ironisch, spotziek, koortsachtig, fel en vol van haat; de andere is stilzwijgend, somber, eist ledigheid, stilte, afzondering en diepe slaap. Spleen maakt de zieke volslagen onverschillig, de ondergang van de wereld zou hem nauwelijks beroeren. Ikzelf- aldus Berlioz- zou wensen dat de wereld een bom was en dat ik grijnzend de lont in het kruit kon steken.

De bittere gemoedsgesteldheid van de kunstenaar in de negentiende eeuw komt voort uit het isolement waarmee hij in een burgerlijk-materialistische samenleving zijn als missie opgevatte taak moet uitvoeren. Als scheppend mens droomde hij van onsterfelijkheid in een wereld die hem als paria uitstootte. Het absolute contrast tussen de notie van *artiste* als gehuldigd in kunstenaarskringen en de sociale positie waarin de kunstenaar zich bevond, was oorzaak van die innerlijke onrust en spanning die door het woord spleen werd gevat.

De meest dwingende uitdrukking van dit besef treft men in een brief van 30 december 1857 (het jaar van *Les fleurs du mal*)

van Baudelaire aan zijn moeder:

> ...ik onderga een immens gevoel van ontmoediging, een sensatie van ondraaglijke eenzaamheid, van eeuwige vrees voor die onbestemde pijn, van een totaal verlies aan kracht, van volslagen willoosheid en de onmacht om ook maar ergens vreugde in te scheppen... Ik vraag mij voortdurend af: *Waartoe dit? Waartoe dat?* Dit is de werkelijke staat van spleen.

Paul Cézanne leed al evenzeer onder de wrede heerschappij van het isolement en de creatieve ontmoediging die daarmee kan samenhangen. Hij bracht die gevoelens over aan Emile Zola. De laatste antwoordde de schilder in een brief van 25 juni 1860 en gaf aan Cézannes probleem een wijdere en cultuurkritische betekenis. Verveling was voor Zola de ziekte, de gesel van de eeuw. En - stelt de schrijver vragend - is de creatieve ontmoediging niet een gevolg van die spleen die ons de keel dichtknijpt?

Tot eenzaamheid verbannen twijfelt de kunstenaar aan de waarde en zin van zijn werk. Spleen is in het Franse begrip van het woord verbonden met het isolement van de kunstenaar: deze wankelt voor de immense taak de woestijn vruchtbaar te maken.

Ennui heeft de wijdere duiding van levensmoeheid, levensverzaking en doodsverlangen - connotaties die men ook aan de romantische *Weltschmerz* verbond. Maar de relatie die in Frankrijk werd gelegd was minder met het Duitse lijden dan wel met het Engelse.

Tekenend is wellicht de introductie - tussen 1815 en 1830 - van de woorden dandy en dandyisme in de Franse taal en de specifieke interpretatie die deze vonden in Barbey d'Aurevilly's *Du Dandysme et de Georges Brummell.* De laatste was een Britse aristocraat die een fortuin had geërfd, vriend van de prins van Wales (later koning George IV), die gedwongen werd Engeland met speelschulden te verlaten. Hij stierf in 1840, geestesziek.

Voor Barbey d'Autevilly was Brummell de echte dandy die, goed gekleed maar gekweld door ennui, zich in het verderf stort. Ennui en spleen zijn symptomen van aristocratische degeneratie. De schrijver introduceert - als Maria Edgeworth had gedaan - het thema van, de vergelijking met de Romeinse decadentie. Hij plaatst de corruptie van Engelse aristocratie naast de afgang van Tiberius naar Capri als tekenend voor het verval van een rijk. Barbey d'Aurevilly wijst naar Engeland als voorbeeld: Frankrijk moet waken voor de geest van ennui of anders zal ook in eigen land het monster van decadentie toeslaan. Dat de dandy een literaire held zou worden, heeft stellig niet in zijn bedoeling gelegen.

Maar de plaag van ennui had Frankrijk al doordrongen. In de literatuur hadden de eerste verveelden en vermoeiden zich voorgesteld: Obermann, Adolphe, Gustave de Linar, René-Joseph Delorme, Thomas Graindorge en anderen zouden volgen. De Franse decadenten konden aan het einde van de eeuw wijzen naar een reeks van oververfijnde, hyperbeschaafde, nerveuze, melancholische en morbide voorvaderen.

Het fundamentele probleem voor de mens, had Alfred de Vigny op 1 augustus 1833 in zijn dagboek genoteerd, is het *doden van de tijd.* In alle toonaarden bezingen we de kortheid van het bestaan als onze vijand, het is daarentegen een teveel aan tijd die we ter beschikking hebben.

Het ennui van de negentiende eeuw, van het *fin de siècle* vooral, verschilt van de ‘nobele onrust’ van een Rousseau of Goethe. De laatsten werden door onrust gekweld, zochten naar de bronnen daarvan, vochten tegen scepticisme en twijfel - de onrust werd prikkel tot scheppende arbeid. In de negentiende eeuw wordt de

verveling een negatie, een nietlanger-willen of kunnen, een lusteloos toegeven, een open atheïsme - ennui is symptoom van een onchristelijke levenshouding.

Sinds de Middeleeuwen streed de mens tegen de grilligheid van het lot, tegen de gesels van epidemie en honger en oorlog, hij snakte naar rust en veiligheid. De estheet van de late negentiende eeuw walgt van een ordelijk, geregeld, een door de politie bewaakt burgerlijk bestaan. Hij verheerlijkt de Oudheid, de Middeleeuwen of Renaissance omdat in die tijd de hartstocht nog laaide. Ironisch daarbij is dat het onchristelijk ennui vele vermoeide geesten uiteindelijk weer zou terugdrijven in de gespierde armen van de katholieke kerk.

Ontaarding

Spleen en ennui zijn - tot slot - nauw verbonden met een woord dat het *fin de siècle* heeft gedomineerd: ontaarding. Volgens Max Nordau in zijn boek *Entartung* (1892) herkende men in de stemming van de periode twee ernstige kwalen, die van degeneratie en hysterie. De auteur somt daarbij een reeks van geestelijke kentekenen op waaraan men de ontaarde zou herkennen. In een essay over Emants (opgenomen in *De scheppende mens*, 1984) heb ik Nordaus diagnose samengevat tot de 'Tien Symptomen van Ontaarding'.

Deze verschillen van de kentekenen van spleen en ennui in die zin dat er een sterker nadruk ligt op de zintuiglijke (over)-gevoeligheid van de zieke. De ontaarde is uiterst gevoelig voor de kunst en dan vooral de muziek waardoor hij zijn stemming in hoge mate laat bepalen. De overeenkomsten echter zijn belangrijker. Spleen/ennui/ontaarding zijn morele ziekten. De zieke heeft de zin voor zedelijkheid en recht verloren, hij (of zij) ziet geen wet of fatsoen of schaamte. Hij is zich van zijn ziekte bewust, maar weet zich niet tot beslissen of handelen in staat. Hij is passief, willoos, ongeconcentreerd en laat zijn bestaan over aan de grillen van het lot.

Door zijn moedeloze passiviteit kan de patiënt zijn morele zwakte niet te boven komen. Hij blijft draaien in een kring van verveling en schaamte, van liederlijkheid en zelfverachting, van duivel en God. Hij slaagt er niet in zich een weg te kiezen, om richting aan zijn bestaan te geven. De cirkel wordt hem tot strop.

II.
Hedwigs gespletenheid

Hedwig de Fontayne en Termeer zijn de twee verdoolden in de Nederlandse roman. Het verschil in benadering tussen Van Eeden en Emants is dat bij de laatste erfelijke factoren verantwoordelijk zijn gesteld voor de verwording van zijn (anti)-held, terwijl Van Eeden het treurige lot van Hedwig sociogenisch wil verklaren. Hedwigs diepe melancholie vindt een oorzaak in de ruwe wijze waarop een fijngevoelig meisje door haar omgeving en opvoeding is gebroken. Daarnaast zijn zwaarmoedigheid, verveling en walging symptomen van het ziektebeeld van haar klasse. Pedagogische en cultuurkritische denkbeelden vermengen zich. De psychiater Van Eeden levert een oordeel over opvoedingsproblemen, de kunstenaar Joob (een *hoofdfiguur* in de roman) geeft een maatschappelijke kritiek. Het gevolg daarvan is een zekere verwarring van perspectief in de roman.

In *Van de koele meren des doods* verhaalt Van Eeden het levensverhaal, de zielsgeschiedenis van Hedwig de Fontayne, een Hollandse vrouw van uitheemse

ouders. Ze werd op 18 maart 1856 geboren, groeide op in een provinciestad en is afstammelinge uit de 'hoge middelklasse'. Hedwig stierf in november 1888.

Van Eden werkte - zo leest men aan het slot van de roman (ik maak gebruik van de derde druk) - van september 1898 tot november 1900 aan dit boek. Uit een appendix dat aan dit essay is toegevoegd, blijkt dat dit gegeven niet overeenstemt met de dagboekaantekeningen van Van Eeden. De schrijver ziet dus terug over een periode van een halve eeuw - de techniek geeft hem de vrijheid te ontsnappen aan de strikte dwang van chronologie. Van Eeden maakt van die vrijheid gebruik maar verliest er soms de historische context door.

Van Eeden kan niet nalaten regelmatig het verhaal binnen te stappen om commentaar te leveren. In hoofdstuk XIV beschrijft hij de bruidsdagen van Hedwig en Gerard, de mislukte huwelijksreis naar de Rijn. Van de magische kracht van Duitse zangers en dichters vonden zij 'nauw speurbare overblijfselen, hier en daar, verborgen onder een vuns afzichtelijk spinsel der huidige samenleving'. In deze periode wordt Hedwig ziek en - Van Eeden deelt met Tolstoj een diepe minachting voor doktoren - de arts blijkt een man 'met de grove gevoeligheid en platte levensbeginselen der meeste geneesheeren van dezen tijd'.

Van Eeden verwijst in deze passages in strikte zin naar de *eigen* tijd en niet naar die zomer van 1876 waarin het paar tevergeefs langs de Rijn naar geluk zocht. In zijn zucht tot kritisch commentaar verstoort de schrijver het historisch perspectief dat hij voor zijn roman had gekozen.

Als negenjarige al voelde Hedwig momenten van beklem-

ming, van een vage maar zware droefenis die zij vreesde en niet kon verklaren. Hoewel zij een vrolijk kind was van nature, neigde zij tot introspectie, een in zichzelf gekeerd zijn. Kleine dingen brachten haar in verwarring, vooral zaken die herinnerden aan een vaste tijdsorde en regelmaat en die bij haar een vroeg besef van stagnatie opriepen. De stilstand drong de griezel van naargeestigheid op, *de kwade geur van saaiheid* (de diepe betekenis van het beeld voor Hedwig komt later aan de orde).

Het besef van doodse saaiheid vond voor het meisje een oorzaak in een ‘vermoeienis onder het gewone’ en uitte zich in passiviteit en lamlendigheid. Het kind haatte de sleur van het alledaagse. Deze inzinkingen werden verlicht en verdreven door het liefdevolle begrip van haar moeder. De dood van Hedwigs moeder was de diepe en zware slag die haar leven zou treffen, een wond die niet meer werd geheeld.

De pijn werd verscherpt door de incompetentie van haar vader. Erfelijkheid speelt hier een rol: in het dualisme van Hedwigs karakter, in het contrast van schaduw en licht, de strijd tussen goed en kwaad die haar innerlijk verscheurt, toont zij in haar zwakheid het karakter van de vader.

Zolang zijn vrouw leefde, was De Fontayne een goed burger met een sterk gevoel voor recht en plicht. Maar hij was een beperkt mens die niet de gevoelswijsheid van zijn vrouw bezat. Zij gaf hem leiding en richting, als een bevreesd kind zocht hij dikwijls haar steun. Na haar dood greep hij naar de fles.

Hedwigs moeder was een hoger wezen, zij had de ‘fijne bewerktuiging, eigen aan de afkomelinge van zuiver edelgehouden geslacht’ (een wending waarop Gobineau trots had kunnen zijn). Zij onderscheidde zich door distinctie, zelfbedwang, wellevendheid, fijnheid en harmonie.

In Hedwig is het edele bloed van de moeder vermengd met het trager stromende burgerbloed van de vader. En daarin schijnt een oorzaak van Hedwigs degeneratie te liggen. Met Emants deelt Van Eeden de diepe haat voor de *bourgeois.* In de beschrijving van Hedwigs zielsgeschiedenis, van haar ontwikkeling van gevoelig meisje met adellijke bloedsporen tot een verloste vrouw die zich voor de armen inzet, schemert er in de roman iets door van - en dat was niet ongewoon in de sociale geschiedenis en literatuur voor de negentiende eeuw - een ‘lotsverbondenheid’ van aristocratie en volk tegenover een gemeenschappelijke vijand: de burger.

Na de dood van haar moeder was er niemand die aan het ‘fijn-bewerktuigd wezen’ van Hedwig leiding kon geven. Haar wereld wordt koud en zonder begrip. Hedwig krijgt zes jaar lang het gezag van een huishoudster te verduren, een vrouw zonder innerlijke beschaving, zonder geestelijke verfijning.

Hier stapt de psychiater Van Eeden binnen. In een ‘welingerichte maatschappij’ - zo overweegt hij - zou een dergelijke dwaling niet mogen voorkomen. Het gezag dat de huishoudster uitoefent, wordt Hedwig als een ijzeren ring om een jonge, groeiende boom en zou diepe sporen nalaten. De edele trekken van haar karakter verwilderen, enerzijds in oververfijning (de aantrekkingskracht van luxe en weelde), anderzijds in vergroving (de zuigkracht van het kwade en onreine). De hoge waarden van liefde, verbeelding en religie - die zij van haar moeder had meegekregen - worden door de omstandigheden waarin Hedwig opgroeit, vertrapt en besmeurd. Haar levensgang werd een pijnlijke queste die waarden te her-ontdekken.

De tragedie voor de jonge Hedwig is - om een term van Sartre aan te wenden - dat zij *genoemd* is. Door Hanna, de oudste zuster, die Hedwigs preoccupatie met sterven en dood na het verlies van haar moeder als ziekelijk kenmerkt; door de huishoudster die haar kwelt met de uitdrukking: ‘kom, dat's maar verbeelding’. Het gevolg was dat Hedwig niet meer bad of met haar moeder sprak: *men* beschouwde het immers als onzinnig om een dode aan te roepen. Hedwig krijgt het beeld

opgedrukt van een ziekelijke en zinnelijke aanstelster, dat is wat de anderen van haar maken. Haar wezen is verscheurd, het is haar niet toegestaan zichzelf te aanvaarden.

De tragedie voor Jean Genet was - aldus Sartre - dat hij als tienjarige voor een klein vergrijp dief *genoemd* werd. Als voor Hedwig impliceert voor Jean het genoemd-zijn een uitsluiting van de kring van fatsoenlijken en ‘normalen’. Beiden hebben hun ongeluk uitgeschreeuwd, willen zeggen dat zij het spoor kwijt waren, dat zij zich schaamden, dat zijzelf hun strengste rechters waren. Niemand luisterde. Hedwig en Jean hadden in hun jeugd het Goede meegekregen, een diepe zin voor fatsoen en religie, zij zouden niets liever willen dan zich te schikken naar de eisen van moraal. Genoemd en buitengesloten wisten zij zich eenzaam en alleen. Hun ontwikkeling dreef hen daardoor in een absoluut tegengestelde richting omdat zij niet langer menselijke wezens waren, maar de scheppingen van anderen, door hen voortgebracht.

F. van Eeden geportretteerd door Lizzy Ansingh.

Van Eeden sprak over het liefdeloos onbegrip dat Hedwig trof als de ijzeren ring om een jonge boom. Sartre gebruikt een soortgelijk beeld voor de jonge Jean Genet. Er was eens in Bohemen een gewoonte waarbij men kleine kinderen de lippen spleet en hun schedel samendrukte. Zij werden dag en nacht in een kist gestopt om hun het groeien te beletten. Zo ontwikkelden zich grappige wezentjes waaraan een aardige cent verdiend kon worden. Om Genet te scheppen hebben de

mensen een subtieler werkwijze toegepast: ze hebben van het kind een monster gemaakt om redenen van sociale aard. Zo ook is het leed van Hedwig sociogenisch verklaarbaar - het zijn de nette mensen met hun onaantastbare waarden van fatsoen, eerbaarheid en plicht die van het kind een zondebok maakten. De parallellie van interpretatie tussen Van Eeden en Sartre is in deze context onbetwistbaar.

Hedwigs eerste zelfmoordpoging werd door haar omgeving toegeschreven aan het feit dat zij het verlies van haar moeder niet had verwerkt. Met een 'ten onrechte' richt Van Eeden zich rechtstreeks tot zijn lezer. Haar daad kan alleen vanuit sociale omstandigheden worden verklaard. De poging tot zelfmoord had geen andere oorzaak dan de ongelijkmatige beschavingstoestand van onze samenleving die zeer wel door menselijk beleid te voorkomen is.

Joob levert een wijdere, cultuurkritische interpretatie van Hedwigs zwaarmoedigheid. De invloed van de kunstenaar op Hedwig is een dubbele: hij zet haar aan haar verhouding met Ritsaart 'uit te proberen' ten koste van haar huwelijk. Ook hij draagt verantwoordelijkheid voor haar val. Maar pas nadat Hedwig de absolute duisternis heeft gekend, is zij bij machte zich te verheffen. Mede dankzij Joob vond zij zichzelf. Het is veelbetekenend dat - afgezien van zuster Paula - in het korte slothoofdstuk van de roman (nog geen 200 woorden) alle *zuiveren* worden genoemd: niet Hedwigs vader, niet Gerard, niet Ritsaart - maar haar moeder, Johan en Joob.

Joob verklaart Hedwigs walging vanuit de ledigheid van haar klasse en voorgeslacht. Hedwigs huwelijk moet mislukken omdat de partners een burgerlijke leugen leven. Zij die in luxe en weelde baden, betalen daarvoor de straf van ontaarding, verveling en levensmoeheid. Voor Joob verraadt alles aan haar klasse misvormde bloei: huizen, meubelen, kleren en boeken geuren naar heimelijk bederf. Hedwig leeft een 'ploerten-beschaving', is omgeven door een 'poenen-kunt'. Zwaarmoedigheid is de luxe van een parasitaire klasse, een morele ziekte.

Het is uit de tekst niet volstrekt duidelijk naar welke klasse Joob verwijst. De aristocratie? Het burgerdom? Gezien de context van Joobs exposé mag men veronderstellen dat zijn haat de bourgeois betreft. Maar karakteristiek voor Hedwig is dat zij tot geen van beide klassen behoort: tegenover de eeste voelt zij zich inferieur, de andere beziet zij met afkeer. Zij is - in de termen van Sartre - een bastaard.

In *Le diable et le bon Dieu* (1951) is Goetz, de hoofdpersoon, zoon van een onbekende vader. Hij voelt zich een verstotene. 'Mijn moeder heeft zich aan een vent van niets gegeven en ik besta uit twee helften die niet bij elkaar passen: elk van die twee doet de andere huiveren van afschuw.'

Bij Sartre is het bastaard-zijn geen kwestie van burgerlijke stand maar van situatie in de wereld. In hetzelfde toneelstuk is Heinrich de priester die de armen lief heeft maar zich aan de Kerk gebonden weet en voelt. En in haar gedaante van Kerk in de wereld tellen de armen niet zwaar. In de priester woekert het (zeer actuele) conflict van botsende werelden.

In *Les mains sales* is Hugo de bastaard, hij is half-burger, half-revolutionair. Hij kan geen vat op zichzelf krijgen, hij is door en door *onecht* (een woord dat ook Van Eeden gebruikt: Ritsaart, half-kunstenaar, half-dandy, is zo'n onechte figuur) - hij is als Narcissus die zijn eigen ziel zoekt. Hij is teruggeworpen in de wereld van het theatrale. Daden worden gebaren. Hij speel een rol.

Hedwigs situatie in de wereld toont diezelfde gespletenheid. Rümke prijst Van Eeden voor het feit dat hij Hedwigs walging poogt te verklaren vanuit sociale factoren. De contemporaine psychiatrie was nog in de ban van de erfelijkheidsleer en Van Eeden brak daarmee - hij was in het vak een 'voorloper'. Maar de schrijver zocht

voor zijn roman een literaire waardering. Joobs zedepreek, het verband dat hij legt tussen melancholie en de degeneratie van een klasse, heeft talrijke literaire antecedenten. In de achttiende eeuw zou men voor de ziekte van Hedwig de diagnose van spleen hebben gesteld, later zou men die als ennui hebben gezien. En - afgezien van factoren van klimaat, dieet of bloedstroming - zou men haar lijden in een maatschappelijke context hebben geplaatst.

Meteorologische veranderingen hebben een diepe invloed op de stemmingen van Hedwig. De hoge elektrische spanning in de atmosfeer die aan een onweer voorafgaat, brengt haar in een luchtige, lichte en heldere staat. Dan voelt zij moed, de wil en durf van het leven te genieten. Een dergelijke atmosferische toestand brengt haar definitief tot Ritsaart. Een hevig onweer begeleidt haar eerste nacht van ontrouw. De inzet tot Hedwigs ondergang wordt bliksemend ingezet.

Hedwig is gevoelig voor de wisseling van het seizoen, ook voor haar is de herfst het jaargetijde van spleen. Werd zij gedrukt door het naargeestig najaar, zo wist zij haar buien beroerd door bepaalde weekdagen. Als kind lijdt zij onder de saaiheid van een winterse namiddag. Naarmate zij ouder wordt en heftiger walgt van de gewoonheid van het bestaan, is het vooral de zondagstemming die haar doet gapen van verveling. Het drukkend gevoel van zondagsrust is haar ondraaglijk. Spleen en het besef van ‘Sunday, Bloody Sunday’ zijn met elkaar verbonden.

Ook Roquentin walgt van de zondag. Een zondagmiddag in Bouville is voor hem een schouwspel (in *La nausée* moet de wereld niet *veranderd* maar vooral *gezien* worden). Vanaf een heuvel beziet hij de massa (‘de menigte, men, zij, zij daarginds, de idioten...’) gemeenschappelijk hun zondagmiddag be-leven en dat collectieve maakt hem misselijk: ‘Mijn God, wat vinden ze het belangrijk om allemaal hetzelfde te denken...’.

Ennui is eerder omschreven als een intens onchristelijke ervaring - de ‘ontheiliging’ van de zondag onderstreept de gedachte. Schopenhauer, scherp observator van zijn eeuw, schreef dat zoals de nood de bestendige gesel is van het volk, zo is de verveling die van het voorname volk. In het dagelijks leven is zij vertegenwoordigd door de zondag, zoals de nood door de zes weekdagen (Bierens den Haan, *Schopenhauer.* Baarn z.j., p. 85). Van Eeden zelf meldde in zijn dagboek (28 december 1898) dat hij de kerstdagen in Haarlem had doorgebracht. Daarbij deze aantekening: ‘Afschuwelijk die steedsche Zondagsmenschen en die saaie Zondagsstad’.

In haar jeugd brengt Hedwig de winter in de stad door en in de zomer trekt het gezin naar buiten, naar het huis ‘Merwestee’. Voor het meisje was dit alsof zij twee levens leidde, *alsof zij twee wezens was.* Zij hield van de natuur, haatte de stad. De scherpe en romantisch-getinte tegenstelling van stad en land, het contrast van verval en natuurlijkheid, weerspiegelt het conflict van duistere en heldere zijden in Hedwigs karakter. De vroege relatie met Johan is natuurlijk en schoon als het land, het huwelijk met Gerard blijft naargeestig als de provinciestad die zij bewonen, de losbandige verhouding met Ritsaart blijkt verdorven als de wereldstad waar zij verblijven. De vlakten van de grote stad (Londen en Parijs) brengen Hedwigs treurige val teweeg, het vlakke Hollandse land schenkt haar - uiteindelijk - bevrijding van doem, verlossing.

Manicheïsme

In Hedwig, de jonge vrouw, botsen twee tendensen, die van geestelijke en reine liefde met die van donkerbekoorlijke en genotzuchtige zinnelijkheid. Zij verwerpt het sensualisme van Johan en kiest voor de dweepzieke Gerard. Beide mannen zijn contrasterende karakters, de kunstenaar tegenover de burger, de man van fatsoen

en koele plicht tegenover de mens van verbeeldingskracht en brandende passie. Maar beiden weten zich tegenover het raadsel van de Sfinx gesteld: voor de één is (wordt) Hedwig hoer, voor de ander madonna.

De kunst van het *fin de siècle* projecteerde een zwart-wit tegenstelling van lichaam en geest, van sensualiteit en askese. Het werk van Wagner, Tolstoj, Maeterlinck, Ibsen en de Pre-Rafaëlieten is van die dualiteit doortrokken. De christelijke tegenstelling van materie en geest - ook in de verhouding van sexen - was in het bewustzijn van de tijdgenoten verscherpt door een neo-platonische beklemtoning van een hogere wereld van de geest en een lagere van de zinnen. Het conflict woekert in Hedwig zelf en is verpersoonlijkt in de rivalen die haar liefde zoeken, Gerard en Johan.

Gerard vraagt in Hedwig het verhevene omdat hij het wereldse en lichamelijke verafschuwt. Zij is zijn witte rots in een zwarte zee van wereldse verderf. Hij verlangt een vertrouwelinge, een zielszuster die hem geestelijke liefde zal schenken - in Hedwig bespeurt hij een verbinding van het reine en heilige.

Van Eeden verklaart ons de houding van de man: Gerards moeder had de zorg voor hem overgelaten aan kindermeiden en juffrouwen die onverschillig waren en van geringe bescha-

ving (opnieuw de verstoring van het beschavingsevenwicht die Van Eeden als bron van problemen ziet). Een wulpse meid had hem als achtjarige het 'kwaad der knapen' bijgebracht. Tot lang na de pubertijd bleef hij masturberen. De lectuur van een boek van een medische kwakzalver had hem een diepe angst voor de gevolgen opgedrukt (blindheid?) en hij disciplineerde zichzelf tot - verkeerd begrepen - reinheid en onthouding.

Beide partners gaan een huwelijk aan met ideeën en verwachtingen die zijn misvormd door een gebrekkige seksuele opvoeding en voorlichting. Zij worden achtervolgd door schuldgevoelens en angsten (de huishoudster die Hedwig van masturbatie verdacht had het meisje gewaarschuwd dat zij nooit kinderen zou kunnen krijgen). Gerards impotentie en Hedwigs libertinisme vinden uiteindelijk een oorzaak in de Victoriaanse preutsheid, een gebrek aan openheid en eerlijkheid ten aanzien van het geslachtsleven. Zij zijn slachtoffers van een benepen moraal. Zij hebben in hun jeugd het kwaad bedreven, zijn genoemd en daardoor verdoemd. Zij kunnen zich niet als vrije mensen aanvaarden.

De verloving van Gerard en Hedwig drijft Johan tot het uiterste. Hij schrijft het befaamde briefje (in 'keukenmeidenstijl' - Frans Coenen) dat inzet met 'Allerliefste HOER' en aan zijn verdriet geeft hij uiting in een kleurige krijt- en pasteltekening: de 'Sphinx'. Hedwig is daar als sfinx afgebeeld, met stenigwrede ogen, een druppel bloed aan de mondhoek en een gemeen blauwe gelaatstint. Het naakte bovenlichaam heeft ferme borsten, de klauwen omklemmen een bebloed mensenlichaam en schedel.

Tegen het einde van de negentiende eeuw lag dit alles voor het grijpen in de snuisterijenwinkel van het Symbolisme. De sfinx was er één van de best verkopende artikelen. Het monster moest de raadselachtigheid, ondoorgrondelijkheid en verleidelijkheid van de vrouw suggereren.

Voor Carlyle en Baudelaire was het symbool van de sfinx beladen met gevoelswaarde. De eerste hanteerde het als symbolisch voor het levensraadsel in de meest brede zin, bij Baudelaire spitst het symbool zich toe op de raadselachtige bekoringsmacht van de vrouw. Beide interpretaties lopen in de latere negentiende eeuw dooreen.

In zijn tekening levert Johan een belangwekkende achtergrondscène: een klein maar typisch Hollands landschapje waarin een ruiter weggaloppeert, de lans fier omhoog, het tafereel overspannen door een kleurige regenboog.

Deze middeleeuwse scène herinnert aan het Nederlandse tijdschrft Sphinx dat van 1893 tot 1895 - in navolging van het Duitse maandblad onder die naam - was verschenen onder redactie van A.J. Riko. Naast een preoccupatie met de parapsychologie (Van Eeden deelde die belangstelling), treft men in het tijdschrift een sterk gotische oriëntatie, een passie voor middeleeuse kastelen en spookhuizen.

De scène in Johans tekening zou men naar de stoffige hoek van het modieuze kunnen verwijzen. Maar anderzijds: heeft de schrijver er iets meer mee willen suggereren? Freudianen zullen ongetwijfeld een theorie aan de lans kunnen hangen. Naar mijn idee echter kan men hier opnieuw een contrast vermoeden.

Johan, de kunstenaar, heeft de waarachtige ridderaard en daarmee associeert men eigenschappen van trots, edelmoedigheid, dapperheid, onbuigzaamheid en trouw. Daartegenover staat een andere ridder. Tijdens studentenfeesten in Leiden had Hedwig - die als meisje bij een oude kasteelmuur van een mooier verleden had gedroomd - kennisgemaakt met een edelman in middeleeuws kostuum, de heer en ridder Frank van Naaldwijk. Hij bereed een zwart paard, droeg een blanke helm en een rode leeuw sierde de witte wapenrok. De ridder was Gerard Wijbrands, student in de rechten, burger. Hedwig werd verliefd op de ridder en verloofde zich met de

burger. Ze viel voor het *masker* van ridderschap. Daarvoor offerde zij de edele liefde van Johan op.

Het huwelijk tussen beide partners verkilt snel, tot walgens ziek van Gerard zoekt Hedwig genezing aan zee. De zee wekt diepe aandoeningen in haar, eerbied voor het Ontzaglijke, eenwording met het Oneindige. De passie voor zee en oceaan gaat terug naar de Romantiek en Van Eeden bewandelt een platgetreden duinpad (dat is oorzaak van een zekere banaliteit van de passage waaraan Rümke - p. 85 - zich stoorde). In de Franse literatuur hadden Baudelaire en Tristan Corbière op onvergelijkbare wijze de zee bezongen en Ducasse's (Comte de Lautréamont) 'Wees gegroet, oude oceaan!' in de eerste zang van Maldoror is een uitzonderlijk mooie passage. Een thema kan niet ongestraft herhaald blijven - Van Eedens beschrijving is een brak meer in vergelijking tot de onstuimige oceaan van zijn voorgangers.

Hedwig zoekt aan de kust lichamelijke en geestelijke genezing. Als literair medicijn grijpt zij naar het werk van Schiller en Tennyson. Maar deze dichters kunnen haar niet redden uit het drijfzand van zwaarmoedigheid. Daarvoor heeft zij een krachtiger prikkel nodig. Ritsaart verlost haar van verveling en de liefde die ontvlamt vraagt de passie van èchte poëzie: Shelly en Keats. Tot in de keuze van auteurs blijft de gespletenheid van Hedwig doorwerken.

Hedwigs liefde voor Ritsaart en de plicht tegenover haar echtgenoot, het conflict tussen de voorschriften van fatsoen en de eisen van het hart, leidt tot een catastrofe - reactie, een tweede poging tot zelfmoord. De poging is meer dan een demonstratie of hulproep: Gerard vindt haar in het bad, de gaskraan open, de pols gesneden, Gerard redt zijn vrouw, maar verbreekt alle banden met haar nadat hem haar ontrouw duidelijk is geworden. Hedwig en Ritsaart steken het Kanaal over naar Londen.

Hedwig geniet de weelde van het leven in een voornaam Londens hotel. Holland schijnt haar benauwd en burgerlijk toe in verhouding tot de aristocratie van Britse levensstijl - zij voelt zich kleinsteeds en simpel. Hedwigs spleen is gekarakteriseerd door een voortdurend gevoel van minderwaardigheid en dat vooral tegenover andere vrouwen. Zij voelt bijvoorbeeld de klasse-superioriteit van Lady Clara op het kasteel in Kent waar zij met Ritsaart verblijft; in Holland had zij zich bedrukt gevoeld onder het morele overwicht van haar burgerlijke vriendin Leonora. Hedwig mist een gevoel van eigenwaarde en dat maakt haar speelbal van heftige innerlijke conflicten.

Ze hoort nergens thuis en daarin ligt een grond voor haar walging. Sartre zou in het essay over Baudelaire in dit opzicht de notie van het *te veel zijn* introduceren. Als de dichter van *Les fleurs du mal* zo dikwijls heeft gespeeld met de gedachte aan zelfmoord dan komt dat omdat zich hij een mens voelde die teveel was. Het is de wijze waarop hij zich proeft, de smaak van zijn bestaan (op deze typische sartriaanse terminologie kom ik nog terug).

Korte tijd geniet Hedwig een epicuristische levensstijl, de gratie van gepolijste manieren, de vreugde van concert en toneel, het genot van delicate spijzen. De manier van leven voldoet aan Ritsaarts estheticisme. Maar in Hedwigs meest intense ervaringen zijn de dubbele krachten van aantrekking en afstoting werkzaam. Ze begeert luxe en ondergaat de leegte van he luxueuze. Plotseling ziet zij de andere zijde van Londen: het zwart van kolendampen, het grijs van mistige nevels, de rauwe kleur van armoede, criminaliteit en ruwe onverschilligheid. Londen benauwt haar als een nachtmerrie (de boze droom die zoveel moralisten in Londen heeft gemarteld: Beets, Flora Tristan, Heine, Taine, Dostojevski e.a.). Hedwig meent feest te vieren op de bodem van een diepe put waaruit niemand verlost zal worden. Londen is een hel waar de verdoemden het laatste oordeel wachten en zich feestend onder kunstlicht verdoven omdat hun het goddelijk zonlicht niet langer is toegestaan.

Londen zal haar een hel worden. Nadat Ritsaart en Hedwig zich aan de zuidkust van Engeland hebben gevestigd, wordt haar minnaar Hedwig in toenemende mate ontrouw. Zonder zijn medeweten geeft zij geboorte aan en verliest haar baby

Charlotte. Ontremd in denken en handelen draagt Hedwig het dode meisje in een koffer naar Londen waar zij door de kleine boef Charlie Binks naar de East End wordt gevoerd en beroofd van geld en sieraden en koffertje. Hedwig ziet Londen als een duister en nevelig doolhof van naamloze straten, stegen en sloppen die bevolkt zijn door een smerige en stinkende horde. De hel, roept Hedwig uit.

Van Eedens stereotype beschrijving van het stadsdeel is door de literatuur gevoed. In de periode dat hij aan zijn roman werkte, bezocht de schrijver Londen talrijke keren. In zijn dagboek maakt hij melding van tochten door de groene en goed-geurende buitenwijken van de stad, maar dat deel waar hij een dramatische handeling in zijn boek zou situeren schijnt hij niet

bezocht te hebben.

Zijn materiaal heeft Van Eeden uit vele bronnen kunnen verzamelen. Sinds Jack the Ripper in de herfst van 1888 in White-chapel (de enige wijk die door Van Eeden bij naam wordt genoemd) zijn vijf beruchte moorden op hoeren had gepleegd, stond de East End in de belangstelling van literatoren, journalisten, sociologen en wereldverbeteraars. Bovendien was in 1896 een eerste roman verschenen 'van binnen uit' de East End: Arthur Morrisons fascinerende werk *A Child of the Jago* had vele geesten in Engeland geschokt.

Parijs brengt de diepste val en weder-opstanding van Hedwig. Zij herstelt in het ziekenhuis van Salpétrière van haar geestelijke inzinking maar blijft instabiel. Door de onverantwoordelijke - onechte - instelling van haar arts met wie Hedwig een korte verhouding heeft, raakt zij aan de morfine. De verslaving brengt geldnood en zij vervalt tot prostitutie. Zij zoekt prikkel èn verdoving, morfine en immoraliteit. Maar in het zwart van de duisternis, vindt Hedwig de weg naar het licht. Zij komt onder behandeling van zuster Paula, een moderne en meer praktische, in spreuken prevelende Madame Guyon. Haar hulp brengt Hedwig tot inkeer en de bemiddeling van de zuster schenkt haar de kracht naar Nederland terug te keren. Zich inzettend voor het lot van arme boeren her-vindt Hedwig haar zuiverheid.

De dubbele functie van de muziek

Contrast, oppositie en dualiteit vormen de beginselen van structuur waarop Van Eeden zijn roman heeft gebouwd. In Hedwigs gevoeligheid voor de muziek heeft het oppositieprincipe in de roman een functie.

In een hierarchie van kunsten kende men in de negentiende eeuw een eerste plaats aan de muziek toe. De dichter zocht de muzikaliteit van het vers. In de roman herkent men sinds de Romantiek talloze gemeenplaatsen: muziek als een goddelijke taal die door de toehoorder intuïtief wordt begrepen, muziek en liefde, muziek en zinnelijkheid, muziek en de evocatie van het verleden, muziek als katalysator in het scheppingsproces, enz. In de Nederlandse literatuur treft men de thematische verwerking van muziekgevoeligheid in deze zin o.a. bij Van Deyssel, Emants en Vestdijk.

De muzikalisering van de cultuur, de prioriteit van het stromende boven het stoffelijke (Schopenhauer had de filosofische grondslag gelegd voor een - onfortuinlijke - rangorde van kunsten waarin de muziek de leidende functie van de architectuur overnam), verbindt men vooral met de laatste decennia van de eeuw, met de Europese vergoddelijking van Richard Wagner. De romantici hadden vooral Beethoven en Weber vereerd. Weinigen schonken een oor aan de waarschuwingen die opklonken tegen een lallende muziekbezopenheid. Sommigen vochten om zich als Nietzsche vrij te maken van de muziekverslaving - tegenover Verlaines 'De la musique avant toute chose' is daar de scherpe afwijzing van de muziek door Stefan George en zijn volgelingen in Die Blätter für die Kunst.

De grote moralisten van de eeuw vreesden als Plato voor het effect van de muziek op het fijner zenuwgestel. Goethe, in gesprek met Eckermann (15 maart 1831), betreurde het feit dat de muziek zijn tijdgenoten in de ban had gekregen. Tien jaar later kondigde Heine aan (*Lutetia*, 20 april 1841) dat het 'Zeitalter der Musik' was ingezet en daarmee een proces van vergeestelijking en abstrahering die uiteindelijk de ondergang van alle kunst tot gevolg zou moeten hebben.

Met betrekking tot de muziekgevoeligheid van Hedwig de Fontayne is het denken van Søren Kierkegaard relevant. In *Either/Or* (1843 - ik ken het werk in Engelse vertaling) wil de filosoof niet zover gaan de muziek als schepping van de duivel te verwerpen, maar hij benadrukt dat vooral in de eigen tijd vele slachtoffers zijn aan te wijzen van de demonische werking van de muziek. Het diepste gevaar- vooral voor de vrouw- ligt in de lokkende samenspraak met het sensuele. De toonkunst wekt begeerte, muziek is belofte van lust, seksuele prikkel.

De vernietigende werking van de muziek op de morele (gehuwde) vrouw, de vrouw die tegen haar wil valt voor en door de muziek, zijn thema's die men in talloze romans van de negentiende eeuw zal aantreffen. Maar geen werk heeft de geesten sterker bewogen dan Tolstojs 'Kreutzersonate'. Ook Van Eeden moet door dit verhaal zijn geraakt, sterker: het is waarschijnlijk dat hij zich in de opbouw van zijn roman direct door Tolstoj heeft laten inspireren (een toevallig -?- detail: Tolstoj schreef zijn verhaal tussen 1887 en 1889 - Hedwig de Fontayne sterft in 1888). Maar allereerst - hoe reageert Hedwig op de muziek?

In de ervaring van de muziek strijden in Hedwig twee, elkaar vijandige krachten: goed en kwaad, wezen en schijn, God en duivel. Preciezer uitgedrukt - daar is de reinigende, zuiverende en verheffende werking van muziek (Schumann, Beethoven, maar bovenal Bach), de muziek is een goddelijke taal die haar tot kalmte en inkeer brengt; daarmee botst een prikkelende, lokkende en verleidende werking van de muziek (Wagner), een demonische kracht die een koortsachtige lust wekt, begeerte doet opvlammen.

De eerste storingen in het zielsleven van de jonge Hedwig komen tot uiting in haar reactie op muziek. Op feestavonden genoot zij van muziek, van droevige noten en smachtende melodie, zoet en verradelijk. De muziek bedroefde en verrukte haar, prikkelde tot tranen en lokte een uitgelaten lach. Zij wachtte de muziek met een gespannen genotsbegeerte.

In de puberteitsjaren wordt Hedwig door haar behaagziekte gekweld tot zelfverachting. In de moeilijke perioden was de muziek haar tot steun. Op een zoele oktoberavond hoort zij de zoete tonen van pianomuziek door de open ramen van een huis naar buiten stromen - dit alles behoort tot een bijna stereotype *scenologie* die in de roman van de negentiende eeuw aan de muziek een achtergrond verleent. De kleine klavierstukken van Schumann doordringen Hedwig van Godsbesef. Midden in een saaie en naargeestige stad is deze muziek als een openbaring, als een geheimzinnige taal die zij ogenblikkelijk begrijpt en haar tot kalmte maant. De 'toespraak van melodiën' werkt verheffend en zuiverend op Hedwig.

Zij blijkt de pianist te kennen, hij is Ritsaart van Bergh van Aalst, een vriend van haar broer. Van Eeden introduceert hier een passage die een noodlotsdrama waardig is. Hedwig keek naar Ritsaart, verlegen en beklemd en eerbiedig, *als naar iemand die haar lot zou kunnen beheersen*, die vertrouwdheid had met het machtigste van de wereld. Bij de tweede, noodlottige ontmoeting aan zee blijkt de pianist (achter het masker van een schuilnaam: Delmonte) een vurig wagneriaan te zijn. Deze muziek zou haar op het duivelse pad leiden. Hedwig verkoopt haar ziel aan Wagner. In de twee ontmoetingen is het goddelijk-demonisch contrast van de werking van muziek door Van Eeden vastgelegd.

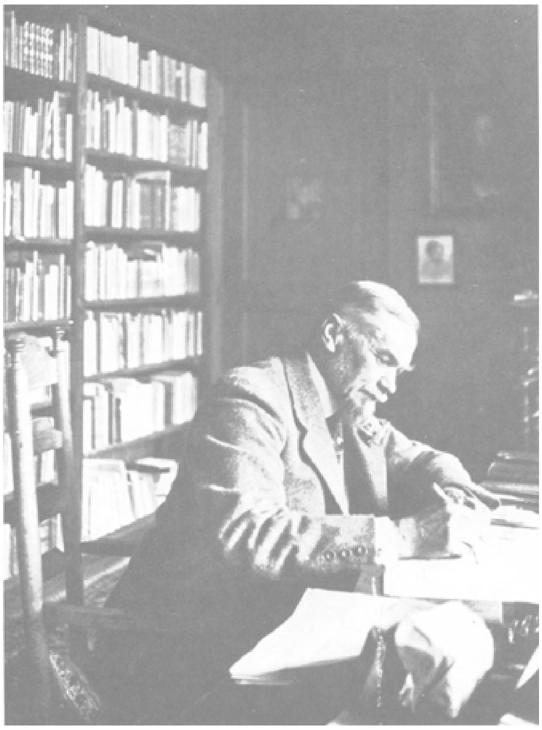
De tweede ontmoeting vindt plaats in een hotel *ergens* aan zee (de gehele roman is gekarakteriseerd door een geografische onbestemdheid) waar Hedwig genezing zoekt van haar melancholie. Zij blijft echter gekweld door zwaarmoedigheid en 'zondige' gedachten. Maar opnieuw wordt zij overrompeld door het pianospel van Ritsaart die - o toeval - ook in het hotel verblijft (de toevallige ontmoetingen raken in de roman het onwaarschijnlijke - dat Hedwig, alleen en verloren in Parijs, tegen een neef van Johan oploopt gaat wel erg ver). Zijn muziek geneest haar tijdelijk van haar spleen. Tegen haar wil ontwikkelt zich de verhouding met Ritsaart. Dat blijkt uit de openheid waarmee zij onmiddellijk met Gerard praat over het contact met de

pianist. De sombere voorgevoelens van haar echtgenoot over die ontmoeting zouden meer dan gerechtvaardigd blijken. Het is de muziek, Wagners kunst, die Hedwigs morele beginselen zou breken. De driehoeksverhouding die zich vervolgens in het verhaal ontwikkelt, is geheel à la Tolstoj.

Er is een duidelijke parallellie tussen de ‘Kreutzersonate’ en Van Eeden's roman. In beide gevallen is er sprake van huwelijksontrouw, een - in die tijd - als schokkend ervaren vergrijp (en daarom het alleenrecht van de man); de vrouw is in beide verhalen - en ik gebruik het jargon van de tijd - melancholisch, neurasthenisch, hysterisch; deze aanleg maakt dat zij overgevoelig zijn voor muziek, tegen die demonische kracht kunnen zij geen verzet bieden; de twee vrouwen lijden in een huwelijk dat mislukt is en in beide gevallen was een vreugdeloze huwelijksreis daarvan een eerste teken; beiden willen door een poging tot zelfmoord een einde aan hun innerlijke strijd maken.

De verleiders zijn identieke types: ‘tuchteloze’ kunstenaars, decadente eatheten. Mannen met een gevoelig gemoed en sterke driften die zij niet door burgermoraal lieten beteugelen,

mooie en modieuze dandies - in het oordeel van beide echtgenoten: het soort van Parijse en verwijfde types waarvoor de vrouwen vallen. Deze verwende estheten symboliseren de schijn, het masker van kunstenaarschap: zij zijn vertolkers, geen scheppers. In de wereld van uiterlijke waarden trekken juist zij door hun pose publieke geestdrift.



F. van Eeden op zijn zestigste verjaardag, 3 april 1920.

De verhouding van Gerard, Ritsaart en Hedwig is als die van Tolstojs Pozdnysjev, Troechatsjevski en Liza. In beide verha-

len zijn de echtgenoten zich bewust van de vervreemding in het huwelijk, beseffen de gevaarlijke positie van de musicus, zij haten de indringer, maar weten dat hij door zijn muziek de melancholie van de vrouw verdrijft. Beiden moedigen daarom de relatie aan. In de hoop het huwelijk te redden, tekenen zij voor de ondergang. Gedreven door de koorts van de muziek, geven de vrouwen zich aan hun verleiders. De katastrofe volgt: Pozdnysjev vermoordt zijn vrouw, Gerard beveelt zijn vrouw het huis te verlaten (hij wilde Ritsaart vermoorden, maar vreest het schandaal). Met behulp van de muziek, had Tolstoj aangegeven, wordt in de deftige samenleving het meeste overspel gepleegd.

Symptomatisch voor Hedwigs latere ‘genezing’ is dat haar verdorven lust voor Wagner is verpletterd onder een serene liefde voor Bach. Zoals het goede het kwade in haar karakter verdrijft, zo overwint het goddelijke in de muziek de aantrekkingskracht van het demonische.

De tegenstelling die in de roman is uitgewerkt, vindt men terug in Van Eedens beleving van de muziek. Dit blijkt uit zijn dagboekaantekeningen in de periode dat hij aan de roman werkte. Op 22 mei 1900 woonde hij een uitvoering van de *Meistersinger* bij. Van Eeden verwerpt Wagners muziek als wankunst en fratsenmakerij, ontaarding in de muziek. Dat proces van verval meent hij al in het oeuvre van Beethoven te herkennen, vooral in verhouding tot de zuivere inspiratie van Bach. Wagner is degeneratie, Bach zuiverheid. Ook in zijn oriëntatie in de muziek is Van Eeden tegenstrever van zijn tijd.

De romantische functie van de muziek is door Sartre uit de roman verwijderd. In *La nausée* heeft de jazzmuziek een niet onaanzienlijke functie (zie vooral het slot van de roman), maar daaraan is geen enkele emotionele of suggestieve kracht verbonden. Voor Sartre was het een kwestie van zuivering, een afrekening van Proust vooral. Hij heeft schoon schip gemaakt en een zware ballast van emoties overboord gezet.

De geur van walging

Hedwigs ervaring van de werkelijkheid is sterk zintuiglijk. Door de beschrijving van haar visioenen (van de bedelaar bijvoorbeeld die zij later meent te herkennen) wil Van Eeden doen blijken dat hallucinaties kunnen ontstaan door parapsychologische of occulte werking. Op 8 maart 1898 had hij in zijn dagboek genoteerd dat de mens lijdt omdat Gods wezen geen vastheid voor hem heeft, hij stuit op het onvermogen van zijn zinnen. ‘Maar ons verlangen is juist naar een leven waarin wij beter middelen hebben om hem te verstaan dan juist deze vijf. Dat is ons heimwee... Maar ons heimwee bewijst de mogelijkheid van andere phasen onzer ziel, waarin wij meer middelen hebben dan nu.’

Hedwigs zesde zintuig valt binnen de typische voorkeur van de tijd voor het occulte en de parapsychologie (Maeterlincks ‘onbekende gast’, de ‘stille kracht’ van Couperus, enzovoort). De reactie tegen materialisme en positivisme in het denken, tegen naturalisme in de kunst, had talloze kunstenaars in een duistere demonie doen vastlopen. En van zwarte mis naar hoogmis bleek voor hen een kleine stap. Ook Hedwig zal ten laatste rust in het geloof vinden. Alleen vechtend tegen de dwang van morfine, had zij kracht geput uit het werk van Thomas a Kempis en zuster Paula vertolkte madame Guyon voor haar. Tot welk geloof Hedwig zich uiteindelijk wendt is niet duidelijk. Vermoedelijk grijpt zij in Holland terug naar het

‘ernstig, innig en onzinnelijk Protestantisme, waarin zij was opgegroeid’ (hoofdstuk II).

Van alle zintuiglijke ervaringen is geur voor Hedwig de meest intens beleefde. Uit eigen ervaring weten we dat de neus een sterk geheugen heeft. In de psychologie is aan dit verschijnsel weinig aandacht besteed, maar in de literatuur van de negentiende eeuw zal men het dikwijls thematisch verwerkt zien (en door Marcel Proust aangewend met het raffinement van zijn literair talent).

Bij Simon Vestdijk treft men in *De andere school* (deel III, hoofdstuk 5) een scène aan waar Anton Wachter een einde maakt aan zijn verhouding met Marie van den Bogaard. Terwijl zij uit de trein stapte en hij tot een volgend station bleef zitten,

> sloeg er wat rook van de locomotief naar binnen, waarvan de geur hem aan het Lahringer station herinnerde, wanneer hij Ina Damman wegbracht: die tragische benauwende geur van het afscheid nemen, van steeds weer terugkeren, van het steeds weer opnieuw vinden; en die snik, die bij de tranen hoorde, gold niet het meisje Marie van den Bogaard.

Geur roept een verleden op. In deze roman van Vestdijk doen de geuren van zeepsop en bruine bonen Anton Wachter aan Jan Breedevoort terugdenken (de jonge Hedwig associeert de geur van zeepsop met de gewoonheid en saaiheid van het dagelijks bestaan). Bij Van Eeden krijgt de geur in zijn roman een fundamenteler functie: deze dient in de psychologisering van Hedwig als persoon èn in de duiding van haar walging.

Frederik van Eeden overigens toonde zich gevoelig voor de evocatieve kracht van de geur, de nostalgie door het neusgat. In zijn dagboek meldde hij op 3 april 1899 een bezoek aan Arnhem, een dag - ter onderbreking van de eenvoud en arbeid op Walden - van het oude, hoofse wereld-leven. ‘Ik had’ - zo leest men in die aantekening - ‘viooltjes in mijn knoopgat en die zoete lucht was ondragelijk weemoedig. Er was iets in van oude herinnering, dat onduldbaar wee-zoet was. Ik kon niet te binnen brengen wat’.

In *Van de koele meren des doods* zijn aroma en geur en stank van een indringende, dominerende betekenis. Het walgelijke is een geur. Meer dan via oog of oor of hart, beoordeelt Hedwig mens en omgeving door de neus. Geuren zijn innig verbonden met haar hoogste vreugde of doen haar kotsen van walging.

Daar is bijvoorbeeld het geurverschil van stad en land. Merwestee is de fijne geur van zomer voor haar. De lucht van het winterse stadshuis bewerkstelligde bij haar een intens gevoel van saaiheid. De geur van de wasdag of de stoffig-vunze reuk van lang gesloten staatsie-kamers in het huis, waren haar ondraaglijk.

Dan zijn daar de geuren van armoe tegenover weelde. Hedwig ontwikkelt een verfijnd gevoel van luxe tijdens een bezoek aan ‘Zonheuvel’, het weelderig verblijf van Hella, een nicht van haar moeder. Deze dame leeft in grote staat en Hedwig weet zich er ver van ruwheid en onreinheid. Zij geniet het parfum van een ordelijk, sierlijk en behaaglijk bestaan. Tijdens een tweede bezoek aan het huis zou zij onmiddellijk weer de fijne geuren van het gezelschap herkennen, het frisse aroma dat het hele huis vervulde, ‘een koele, edele geur als van bloemen, indisch houtwerk, fijne thee, perzik en meloen’.

De geur van armoede is verbonden met die van stedelijk verval. Het slaapkamertje van Hedwig biedt uitzicht op de achtertuin van het huis. Een boogpoortje in de muur - de muur als sociale en emotionele scheidslijn - verschaft daar toegang tot een nauw en armoedig steegje. Voor Hedwig was die slop het puik van naargeestigheid. Er stegen daar gore stanken op van vocht en vermolmd hout, van kinderen die de steeg bevuilden, luchtjes van bakolie en wasgoed die haar benauwden.

Hedwig ontwikkelt een psychologie van de geur. In geuren vond zij van jongs af aan zowel een meer van ellende als een schat van fijne vreugden. Zij wordt door

de geur van mensen aangetrokken of - veel vaker - afgestoten. Op school heeft zij les van een leraar met een slecht gebit. Hij behandelt haar vriendelijk. Maar zijn dagelijkse nabijheid is zo'n kwelling voor Hedwig dat zij in wanhoop naar ontsnapping, naar de dood verlangt.

Schijnheiligheid heeft een eigen geur. Na de dood van haar moeder wordt Hedwig thuis onderwezen door een man die een maandgeld aan Gods woord verdient. Voor het overgevoelige meisje dat in haar tweespraken met de Heer naar het wezen van religie zoekt, is dat een uiterste van hypocrisie. In het bolbleke, gladgeschoren gezicht van de leraar ziet zij de valsheid, het masker van geloof afgetekend. De karakteristieke geur is een onwelriekende, vettige lucht.

De geur van walging is een ‘leitmotif’ in *Van de koele meren des doods.* Geur werkt voor Van Eeden obsederend. Men kan dit in dubbele zin begrijpen: het is zeer wel mogelijk dat Van Eeden zelf geobsedeerd was door de zintuiglijkheid van de walging, maar aan die obsessie heeft hij in zijn roman een fundamentele betekenis geschonken.

Het is opvallend hoezeer ook in *La nausée* de walging is gebonden aan de zintuigen: in dit geval aan smaak en tastzin. Het ‘natuurlijke’ bestaan wordt door Sartre in een specifiek jargon gekarakteriseerd. Trefwoorden zijn daar weekheid, vochtigheid, weeë zoetelijkheid; het troebele, het slappe, het roomachtige, het kleverige, het gesuikerde, het deegachtige, het

vette, enz. De kleverigheid symboliseert een anti-bestaan, dat wil zeggen een wijze van bestaan die niet tot werkelijkheid is geworden maar die een blijvende bedreiging vormt waarvoor het bewustzijn terugschrikt. Roquentin wil zijn bestaan ontvetten, uitwringen, drogen, zuiveren, verharden.

Het kleverige is nauw verbonden aan de sartriaanse obsessie: het bewustzijn wil ontglippen aan dat kleverig-geplakt-zijn aan het bestaan, wil zich harden uit de staat van klamme kneedbaarheid. Aan het zoetige in *La nausée* hechten zich beelden uit de groep van likeur, limonade en lillende gelei. Obsessies zijn talrijk in de roman: één daarvan is de nachtmerrie van het steeds dikker - d.i. onbeweeglijk en plakkerig - worden.

Bij Van Eeden is naar mijn idee de geur sterk verbonden met Hedwigs dwangbeeld van het knopenwinkeltje (het meest authentieke en aangrijpende beeld in de roman). Dat zaakje was voor haar het uiterste van triestheid. De bleke broer en zuster die er hun leven lang knoopjes hebben verkocht, zijn door Van Eeden summier beschreven. Het is vooral de geur die in het winkeltje hing, waarvan Hedwig walgde. Het rook er altijd even duf, een benauwende stank hing er, soms vermengd met de geur van gestoofde kool of uien. Het is de geur van beklemmende stagnatie, van een eerzaam, beknot en nietszeggend bestaan.

De psychiater - d.i. Rümke (p. 56) - denkt onmiddellijk dat de knoop voor Hedwig een sterk beladen symbool moet zijn. Maar is dat juist?

Rümke doet moeite tot een interpretatie te komen, maar slaagt daar niet in. Hij ziet een seksuele connotatie in die zin dat bij kinderen en dieren de tepels met knoopjes worden aangeduid. Rümke herinnert zich een uitdrukking uit zijn jeugd waarin een jongen zijn meisje liefkozend kon aanspreken als ‘knoop van mijn onderbroek’. In de vijfde akte van *Peer Gynt* heeft de knoop betekenis. En knopen - kan men daaraan toevoegen - symboliseren op Chinese feestgewaden de maan en sterren. Maar al die kennis levert geen enkele ‘diepere’ interpretatie van de tekst.

De kracht van Van Eedens knoop is dat deze *geen* symbolische betekenis heeft. De knoop hecht zich aan de geur van Hedwigs walging. Zoals een muzikaal refrein ons kan blijven achtervolgen en hinderen, zo laten de associaties van een geur zich door geen luchtverfrisser verdrijven. Met de knopenwinkel zijn obsessieve geur-associaties verbonden van een diepe naargeestigheid en walging, de beklemming van een bestaan binnen enge muren. Hedwig zou liever pijn lijden dan te verschimmelen in zo'n stinkende cel.

De preoccupatie met ziekte en dood

Ziekte en dood zijn thema's die de kunst van het *fin de siècle* hebben doordrongen. Men denkt daarbij in de poëzie maar aan de ‘Doodsliedjes’ van Kloos of de ‘Verzen ener Ziekte’ van Karel van de Woestijne. De preoccupatie met deze thema's karakteriseert ook *Van de koele meren des doods.*

In het voorwoord tot de tweede druk van de roman verweerde Van Eeden zich tegen zijn critici die Hedwig als teveel *ziekelijk* wezen hadden bestempeld. Voor hen was de roman het relaas van een ziektegeval en de auteur zou daarmee een graad in de medische wetenschap verdienen. De roman - meenden zij - is dan ook geen literair werk, maar een wetenschappelijk verslag. De discussie bleef lang doorsudderen. Het antwoord van Rümke zou afdoende blijken. De critici hadden een belangrijke factor over het hoofd gezien: er is geen psychiater die zulke ziektegeschiedenissen zou kunnen schrijven en er zijn weinig auteurs die de

psychische mens zo levensecht hebben weten uit te beelden. Rümke is een bewonderaar van de roman: het grote van het werk is juist dat men er een ziektegeschiedenis uit kán abstraheren.

Dat neemt niet weg dat *Van de koele meren des doods* geraadpleegd zou kunnen worden als een handboek tot de ziekten en verslavingen van de tijd. Realisten en naturalisten hadden het ziekenhuis literaire importantie geschonken. Zelfs een W.E. Henley publiceerde een reeks van *Hospital Sketches* (1875). In *Ecce Homo* had Nietzsche een lijn getrokken van Wagner naar de Parijse decadenten met hun grootstedelijke problemen: zij waren altijd vijf stappen van het ziekenhuis verwijderd. Voor Emants was de kunstenaar niet langer een krachtig en gezond en maatschappelijk mens, maar een ziek figuur, nerveus en neurasthenisch. De tegenstanders van Frederik van Eeden verzetten zich tegen de strekking van zijn roman waarin zij de geur van ether snoven. Voor hen zou het werk tonen dat kunst en cultuur oververzadigd waren geworden, van een pessimistische epicurisme, een schone ziekelijkheid.

Een soortgelijke kritiek was vroeger in de eeuw tegen de romantici geuit. Een filosofie van ziekte is deel van de romantische wereldbeschouwing. Ziekte betekende voor hen de negatie van al het vaste, definitieve, blijvende en daarom beperkte. Ziekte ligt buiten de sfeer van het gewone, normale en rationele - gezondheid is de dierlijke karakteristiek van een middelmatige massa, juist in het ‘ziekelijke’ onderscheidt zich de begaafde mens van de anderen. In een wereldbeeld waar de dualiteit domineert van leven en dood, van binding en ontbinding, daar krijgt ziekte een diepere waarde en betekenis.

Door de tegenstanders van de Romantiek zou steeds weer een woord van Goethe worden aangehaald: ‘Klassisch is das Gesunde, romantisch das Kranke’ (*Maximen und Reflexionen*, rond 1829 - soortgelijke uitspraken van Goethe treft men al eerder in de gesprekken met Eckermann, op 21 juli 1827 bijvoorbeeld: ‘De dichters schrijven tegenwoordig alsof zij ziek zijn en de hele wereld een hospitaal’).

Er is in deze zin een vroegere Franse en anonieme tekst die een curieuze samenhang toont met de kritiek die Van Eeden op zijn roman had te verduren. Men vindt deze - ironisch genoeg - in de Journal de Commerce van 11 oktober 1824 (en is geciteerd door P. Trahard in zijn studie *Le romantisme défini par ‘le Globe’*, p. 56). De Romantiek- zo leest men daar - is verre van belachelijk, het is veeleer een ziekte zoals slapeloosheid of epilepsie. Een romanticus is een vervreemde, een beklagenswaardig mens - onderwerp voor een medische dissertatie.

De preoccupatie met ziekte en dood in de negentiende eeuw zou voor Huizinga deel uitmaken van het proces van verernstiging dat hij sinds de Romantiek in de Europese cultuur meende te onderscheiden. Anderen - zoals Barbey d'Aurevilly - spraken van een verziekelijking van die cultuur. Van Eeden en Emants zijn de Ernstigen in de Nederlandse literatuur.

De laatste auteurs associëren de geest van het (mechanisch) plichtmatige met een burgerlijke moraal. Bij Sartre heet het dat de fatsoenlijke, behoorlijke, rechtvaardige mens het serieuze voor zichzelf reserveert en het domein van het beeld, van de schijn, laat hij aan anderen over, aan de kunstenaar (denk bijvoorbeeld aan Roquentins beschrijving van de portretten van Rechtvaardigen in het museum van Bouville). De geest van de ernst, ‘l'esprit de sérieux’, regeert de wereld, maar bij Sartre zijn er enkele gestalten die deze geest doorzien en ontmaskeren: de bastaard, de intellectueel, de verrader, de mens die buiten de wet staat.

In het werk van Emants bezitten de uitgestotenen eenzelfde vermogen tot ontmaskering, er is daar een lotsverbondenheid tussen de kunstenaar en de ontrouwe vrouw (Clara van Harden of Emma Blank). Beiden weten zich buiten de kring van fatsoenlijken geplaatst, maar juist daardoor zijn zij in staat de leugens van de maatschappij aan de kaak te stellen. Bij Van Eeden is een soortgelijke verbondenheid gesuggereerd. Als gehuwde vrouw leidt Hedwig een verstikkend

bestaan, beschermd maar doelloos. Vastgeplakt in een keurig huis met dienstboden en walgend van haar situatie, ziet zij haar bestaan in verhouding tot het kunstenaarschap van Johan (hoofdstuk XV):

> Veel liever een woesteling, en een malloot, en een slechtaard, maar een genie en kunstenaar - dan, zooals zij, een deugdzaam, proper mevrouwtje in een zeer nette en welingerichte woning op deftigen stand.
> Waarom? Waarom dit? Zij leed en begreep niet en dit benauwde en verergerde haar lijden. Het is toch beter braaf dan slecht, beter netjes en fatsoenlijk dan woest en mal, zoo meende toch ieder.

Fatsoen - zo beseft Hedwig - is een instemmen met, een passief gehoor geven aan de collectieve norm. Voor Sartre is het conformisme een wezenlijke manier zich te compromitteren. Hedwig voelt de onweerstaanbare, weezoete kracht die de mens ertoe wil brengen ‘te doen als iedereen’, om deel te zijn - zegt Roquentin - van de ‘tragische menigte’ (*das Man* van Heidegger).

Spreekt men van een morbide oriëntatie in de kunst dan is deze niet beperkt geweest tot de romantische en decadente artiesten, ook het realisme heeft een ware lijkdienst gekend. De dood van God had het sterven voor het mens niet gemakkelijker gemaakt. Geen schrijver van de latere negentiende eeuw die zichzelf respecteerde, kon nalaten in zijn werk gedetailleerd verslag te doen van een moord, een zelfmoord, een sterfscène, een begrafenis. Ook Van Eeden was een doodbidder.

Daarnaast was er in de roman een ware epidemie van zelfmoorden losgebroken. De zelfmoord werd als een maatschappelijk probleem ervaren, lang voordat Albert Camus in *Le mythe de Sisyphe* de zelfmoord als het enig ernstige filosofische vraagstuk aanmerkte.

Talloze literaire helden sloegen de hand aan zichzelf. Maar waar in de Romantiek de zelfmoord in dramatische context is gepresenteerd, daar hebben de realisten die van iedere metafysische connotatie - zoals men die vindt in de zelfmoord van Goethes Werther - ontdaan. De realistische held reist niet naar Zwitserland om zich van een rots te werpen vanwaar men een fraai panorama van het landschap heeft. Anna Karenina gooit zichzelf voor een smerige trein, Emma Bovary neemt arsenicum in.

Flaubert beschrijft Emma's zelfmoord als een concreet feit, zonder omslag, zonder emotie - haar vertrek is een reis naar het niets, zonder hoop of anticipatie. Haar daad is niet laf niet moedig, zij heeft besloten er een einde aan te maken en daarmee uit. Diezelfde directheid, de weergave van de uiterste daad zonder commentaar in morele of godsdienstige zin, de observatie van een gegeven en daarom aanvaarde werkelijkheid, ziet men in Manets schilderij ‘Le suicide’ (omstreeks 1877-81).

Van Eeden vermijdt de klemtoon in zijn beschrijving van Johans zelfmoord. Zonder sentiment of oordeel duidt de schrijver de kille wraak van Johan op Hedwig. De scène krijgt een toon van (pathetisch) melodrama door de verward-overspannen reactie van Hedwig.

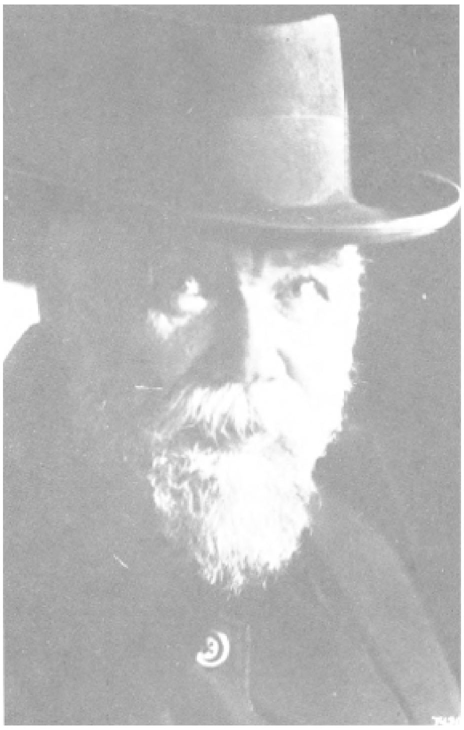
Zelfmoord, dood en begrafenis zijn de donkere maar onmisbare kleuren op het palet van de realist. In de schilderkunst zou men aan de thematiek een expositie kunnen wijden. Jozef Israëls' ‘Langs het kerkhof’ (1856, Beets zou aan het schilderij een gedicht wijden) vond wijde waardering. Courbets ‘Begrafenis in Ornans’ wekte afschuw of dwong waardering af door de onsentimentele wijze waarop hij de scène had weergegeven, Monet schilderde ‘Camille op haar doodsbed’, enz.

Vooral de wijze waarop de dode Christus door schilders was verbeeld (Manet in 1864, H.W. Trübner in 1874) werd door velen als schokkend ervaren. De toon scheen gezet door Renan in zijn werelds-historische benadering van *La vie de Jésus* (1863), een boek dat in de tweede helft van de eeuw immense populariteit genoot. Critici zagen in deze benadering de trivialisering van het onaantastbare, het eeuwige tot het dagelijkse gereduceerd.

De realistische literatuur presenteerde een fenomenologie van het sterven zonder metafysica of transcendentalisme maar rijk aan lichamelijke, psychologische en sociale details. Wat aan verticaliteit verloren was gegaan, werd in de breedte uitgespannen. Nergens blijkt dit sterker dan uit het dagboek van de gebroeders De Goncourt waarin Jules met morbide precisie de lichamelijke en geestelijke aftakeling van zijn broer Edmond beschreef.

Een techniek in de realistisch/naturalistische roman is om de doodsstrijd van held of heldin af te zetten tegen een achtergrond van de trivialiteit en banaliteit van alledag. In *L'Assommoir* bijvoorbeeld beschrijft Zola de dood en begrafenis van Mère Croupeau met een gedetailleerde nadruk op de triviale zorgen van de nabestaanden die de kosten van het kisten (enzovoort) vrezen.

In Tolstojs ‘De dood van Ivan Iljitsj’ (1886) brengt het sterven van Golowin, lid van het gerechtshof, paniek bij de vrouw over de hoogte van het pensioen. Zijn collega's berekenen hun promotiekansen. Tijdens de panichide (dodenmis in de Orthodoxe kerk) maken zij zich - onder gesnik en gezucht - vooral druk over de vraag of er nog tijd zal overschieten voor een robbertje kaart. Ook bij Tolstoj is het sterven van de man in detail beschreven en een lichaam dat door vreselijk lijden was gebroken.



F. van Eeden, 1930.

Dezelfde techniek is door Van Eeden toegepast in de beschrijving van de doodsstrijd en het sterven van Johans zusje. Hedwig staat het meisje tijdens haar laatste weken bij. Johans zusje is ondergebracht in het huisje van haar tante, een werkster. Hedwigs perceptie van armoede is er één van goorheid, viesheid, ongewassenheid, onverzorgdheid, smoezeligheid en stank. Het vertrek waar het meisje ligt is donker en warm, geurend naar voedsel, van een ‘dommelige bedomptheid’. In detail beschrijft Van Eeden het decor en de sociale nood heeft de kleur van een Josef Israëls.

De smerigheid van het huisje in een blinde slop, de goorheid van het linnengoed, vormen een achtergrond voor de strijd en het sterven van het meisje. Het aanzicht van het lijk heeft iets heiligs voor Hedwig. Zij griezelt dan ook van het feit dat een treurende tante in staat blijkt haar droefenis te verbinden met aandacht voor trivialiteiten en zakelijke beslommeringen. Juist in deze passages blijkt hoe sterk de realistische en naturalistische tradities in *Van de koele meren des doods* hebben doorgewerkt.

***

Hedwigs bestaan is een pelgrimstocht door de schijn naar het wezen. Daar is de schijn van plicht en fatsoen (haar vader en Gerard); de schijn van burgerlijke waarden als getypeerd in het ‘goede’ huwelijk (Leonora en Herman); de schijn van luxe, comfort en weelde (nicht Hella, Lady Clara, de onechtheid van de Britse ‘society’); de schijn van het esthetisch kunstenaarschap (Ritsaart); de schijnwaarde van het zinnelijke; de negatieve vitaliteit van het grotestadsbestaan; de morfine van Wagners muziek. Van Eeden doet mij in sommige opzichten aan D.H. Lawrence denken:

genadeloos ontmaskeren zij het onechte bestaan van de burger - maar uiteindelijk dringt zich

bij de(ze) lezer een vraag op. Welk alternatief bieden zij? Bij Van Eeden is dat niet veel.

Vier personen zijn voor het wezen van Hedwig belangrijk: haar moeder, Johan, Joob en zuster Paula. De herinnering aan de moeder blijft zuiver - door haar aristocratische achtergrond stond zij boven de benepenheid van het burgerdom. De onbedorvenheid vond Hedwig in Johan, hij bezat de naïviteit en echtheid van de kunstenaar. Joob vertegenwoordigde voor haar het werkelijk sociale bewustzijn, in kunst èn leven. Zuster Paula openbaarde voor Hedwig de praktische en menslievende zijde van de religie. In een synthese van aristocratie, socialisme en godsdienst zou Hedwig de zuiverheid van haar wezen vinden.

Op het Hollandse land, hulpverlenend aan arme boeren, vindt zij een bestaan waar het licht van haar karakter de donkere zijde heeft onderdrukt. Het kwade: de stad, atheïstische ennui, erotiek, weelde, epicurisme, de muziek van Wagner, maakt plaats voor het goede: natuur, geloof, seksuele onthouding, eenvoud, goed werk, armoede, de muziek van Bach.

Hedwigs zonde was zelfverlustiging, haar zuiverheid is zelfverloochening. Het domein van Van Eedens dualistisch denken bood geen ruimte voor een fijnere kleurschakering.

Het wereldbeeld van Hedwig is gesloten, haar bewustzijn draait in een cirkel tussen kwaad en goed, zonde en zuiverheid, duivel en God. Zij redt zich door afstand te nemen van de wereld en de noodzaak tot handelen, ze stijgt boven het leven uit. De keuze van een derde weg is niet mogelijk.

Er is een overeenkomst met de situatie van Roquentin. In *La nausée* levert Sartre een symboliek van het zijn. De beelden zijn ontologisch en statisch - het zijn de beelden van een bewustzijn dat als toeschouwer optreedt en daardoor passief is. Roquentin zoekt een intuïtief begrip van de levensverschijnselen en vormt zich daarmee een begrip van de menselijke staat. Ook de wereld van Roquentin is gesloten: hij begeert inzicht en doorzicht en zoekt op grond daarvan aan het mensengeslacht te ontsnappen, daarboven uit te stijgen.

Daartegenover staat de symboliek van *Saint Genet.* In dat werk ziet men beelden in beweging, dynamisch, een symboliek van de daad. het is de wereld van een deelnemer, het concrete gedragspatroon van een bewustzijn dat antwoordt aan een dringende noodzakelijkheid.

Voor Hedwig de Fontayne was er geen derde weg: zij was overgeleverd aan de duivel of God, aan diepe zonde of absolute zuiverheid. In dat opzicht laat Van Eedens roman zich vergelijken met Sartres *Le diable et le bon Dieu.* Goetz zoekt bewust (daarvan is bij Hedwig geen sprake: zij wordt door het lot geleid) het absoluut Kwade en vervolgens het absoluut Goede. Er is sprake van een kiezen, een zich kiezen. De duivel verveelt hem (het kwaad zou een onafgebroken inventiviteit en creativiteit eisen), God weet hij niet te vinden. Zijn vraag was wat hij toch kon zijn in Gods ogen. Hij vindt het antwoord: niets. God ziet noch hoort noch kent de mens. God, dat is de stilte, de afwezigheid. God is de eenzaamheid van de mensen.

Dat besef is een begin van vrijheid voor Goetz, zijn derde weg. Zijn bevrijding ligt in de negatie van hemel en hel - in de bevestiging van de aarde. Hij dankt deze aan het gewonnen inzicht dat het puur Goede niet bestaat, dat Goed en Kwaad onverbrekelijk aan elkaar zijn gehecht. Of, zoals Goetz zegt: 'ik aanvaard slecht te zijn om goed te zijn'.

Goetz doorbreekt de cirkelvormige muur waarbinnen zowel Hedwig als Roquentin zich gesloten zagen - het passief weke stolt zich tot de hardheid van de daad. De toeschouwer is deelnemer geworden.

Appendix

De ontwikkeling van het werk aan *Van de koele meren des doods* laat zich aflezen uit Van Eedens aantekeningen in zijn dagboek. Aan het slot van de roman meldt de schrijver dat hij van september 1898 tot november 1900 aan het boek heeft gewerkt - dat stemt niet overeen met het dagboek!

20 december 1897: In zijn hoofd begint de roman vaste vormen aan te nemen. Van Eeden drukt het voorgevoel uit dat het een ongewoon boek zal worden.

31 december: Van Eeden is het werk aan de roman begonnen.

27 september 1898: Werkzaamheden aan hoofdstuk 3.

24 oktober: Het werk vordert snel, Van Eeden schrijft aan hoofdstuk 6.

29 april: Reis naar Londen.

10 mei: De laatste van diverse aantekeningen uit Engeland. De East End van Londen wordt niet genoemd en zal ook in latere Londense aantekeningen nooit ter sprake komen.

22 maart 1899: Het werk moet lang hebben stilgelegen. Van Eeden werkt aan hoofdstuk 7.

29 maart: Hij leest het werk van Madame Guyon. De lectuur maakt diepe indruk op hem. De weerslag daarvan vindt men in de hoofdstukken 28 tot 30, in de figuur van zuster Paula.

9 augustus: Hij schrijft aan hoofdstuk 9.

15 augustus: Van Eeden voltooit een complete schets van de roman.

15 september: De schrijver klaagt over de trage voortgang van zijn werk.

14 december: Van Eeden keert terug van een bezoek aan Engeland.

11 februari 1900: Hij blijkt diep onder de indruk van een gymnastiekuitvoering van jongens, de kracht en zelfbeheersing van de jonge mannen in een feestzaal vindt hij onbeschrijfelijk mooi. Het tijdperk van de korte broek kondigt zich aan: jeugdbewegingen, padvinders en wandervogels. Gerard is een gymnastiekfanaat en Hedwig woont een demonstratie bij die haar tranen in de ogen brengt (hoofdstuk 11).

8 april: Van Eeden werkt aan hoofdstuk 12.

15 april: Het hoofdstuk vordert snel.

26 mei: Van Eeden is opnieuw in Londen. Hij bezoekt het luxueuze hotel Metropole, het ‘toppunt der oude beschaving’ - de ervaring noemt hij belangrijk voor zijn boek. Hedwig en Ritsaart verblijven in zo'n Londens hotel dat door Ritsaart is aangeduid als ‘de bloem onzer beschaving’.

16 juli: Van Eeden leest de hoofdstukken 13 tot 15 voor en is tevreden.

26 juli: Hoofdstuk 19 blijkt bijna voltooid.

1 augustus: De hoofdstukken 18, 19 en 20 zijn klaar.

19 augustus: Van Eeden reist naar Parijs voor het Vierde Internationale Congres voor Psychologie.

23 augustus: Hij bezoekt de ‘morgue’. Hedwig meldt in haar dagboek op 12 oktober 1880 dat zij in de ‘morgue’ geweest is (hoofdstuk 28).

9 september: Van Eeden werkt aan hoofdstuk 21.

14 oktober: In één dag schrijft hij vrijwel het gehele hoofdstuk 26.

27 oktober: Het werk aan hoofdstuk 29 verschaft hem vreugde.

31 oktober: De roman is voltooid.

1 november: Het werk gaat naar de drukker.

2 november: Van Eeden verwacht een internationale erkenning van de roman.

5 november: De schrijver lijdt aan de ‘nageboorte blues’. Nu de spanning ten aanzien van het werk verslapt is, weet hij zich door diepe neerslachtigheid overvallen. *Van de koele meren des doods* behoort voor hem tot het verleden.

Maarten 't Hart
Huwelijk rijmt op gruwelijk

Om elf uur reed er, net toen ik aanstalten maakte om naar bed te gaan, een auto mijn erf op. Het grint knarste, de hond blafte, ik schrok. Wie zou er zo laat nog langs willen komen? Goed volk of toch de al zo lang gevreesde inbrekers? Maar die kwamen nooit om elf uur, die hadden andere werktijden. Snel liep ik naar de zijdeur. Rode achterlichten gloeiden en doofden daarna. Bij de geitenstal klonken voetstappen op het grint. Nadat ik de buitendeur open had gedaan ontwaarde ik het spierwitte gezicht van mijn vriend Jacob.

'Kom erin,' zei ik verbaasd.

'Is het niet te laat?' vroeg hij.

'Ach, wat heet,' zei ik, 'en dan, ik ben toch alleen thuis, Hanneke is in India.'

'O, nou, als ik nog één pilsje mag komen drinken, dan heel graag.'

'Tuurlijk,' zei ik.

We liepen naar mijn werkkamer. Ik stookte de houtkachel weer op. Hij ging er vlak naast zitten, ik haalde voor hem een beugelf les Grolsch en voor mezelf een glas tomatensap. Als ik vlak voor het slapen gaan bier drink, moet ik er 's nachts een keer of drie uit en dat heb ik er niet voor over.

'Ik weet niet goed,' zei hij, 'hoe ik moet beginnen, maar ik wil zo graag eens bij iemand m'n hart uitstorten. Ik zou zo graag eens willen horen of ik nou gek ben of dat zij het is.'

'Zij gek? Jouw vrouw bedoel je? Het lijkt me zo'n lief, bescheiden, hartelijk, goudeerlijk iemand.'

'Is ze ook. Misschien ben ik wel gek, echt, ik sluit het niet uit. Maar vind je het goed als ik een poosje vertel?'

'Ga je gang,' zei ik.

'Nou,' zei hij, 'je weet dat ik een jaar of twee geleden voor de helft ben wegbezuinigd. Sindsdien werk ik 's morgens. 's Middags ben ik thuis en nou is m'n probleem dat ik niet goed in staat ben zo'n hele lange middag alleen thuis door te komen. Goed, ik schrijf af en toe ook een artikel voor Woord en Muziek, maar daar kan ik al die middagen toch niet mee vullen. Nou ja zo erg is het ook weer niet, tot een uur of vier gaat het goed, maar dan komt er zo'n gevoel van onrust over me, een drang om iets met m'n handen te doen. Jij kunt hier houthakken of tussen je bietjes schoffelen, maar ik heb zo'n huis en zo'n tuin niet. Dus ga ik meestal om vier uur naar de keuken en pak ik de boodschappen uit die ik na m'n halve dagtaak gedaan heb. Op een keer had ik Chinese kool, sperciebonen, prei, aardappels, een biefstuk, een pompoen, spek en melk gekocht. Toen ik dat om vier uur uitpakte dacht ik: weet je wat, ik begin alvast met de pompoensoep. Je moet zo'n pompoen dan schillen, in kleine stukjes snijden en met een beetje water opzetten. Als die pompoen - ja, mocht je het na willen doen, koop er dan één in een reformwinkel, die zijn veel beter van consistentie - zacht gekookt is (maar dat duurt wel even) giet je er melk bij. En dan laat je het een hele tijd zacht sudderen op een laag pitje. Je moet er een theelepel gemalen koriander en een halve theelepel gemalen komijn bijdoen. En een kippenbouillionblokje. En vlak voor het opdienen strooi je er fijn gesneden prei overheen die nog even mee moet koken, en op 't laatst een beetje peterselie. Nou, dus ik schilde mijn pompoen, haalde de pitten eruit en sneed het vruchtvlees in kleine stukjes en zette dat met een beetje water op. Toen begon ik aan m'n Chinese koolsla. Heb jij dat wel eens gemaakt? Je snijdt de Chinese kool zo fijn mogelijk, je wast ze, en je laat ze uitlekken. Dan doe je ze in een houten bak of plastic schaal en meng je er Sun Maid Raisins en geraspte kokos doorheen.

Eenvoudig en toch voortreffelijk. Toen ik dat gemaakt had was het half vijf. Kom, dacht ik, nu kan ik de aardappels wel gaan schillen. Dus dat deed ik en daarna haalde ik de sperciebonen af. Het zal toen tien voor vijf geweest zijn. Alles stond klaar, ik zette de aardappels op om ze half te koken, en daarna had ik niets meer omhanden. Het liefst wil ik dan meteen doorgaan met koken, maar dat gaat niet, dus ben ik toen nog een poosje op Cramer-Bülow nummer acht gaan oefenen.'

'O, die mooie met vier mollen,' zei ik.

'Ja, precies,' zei hij, 'nou, toen ik hem twee keer grondig had doorgenomen waren m'n aardappels half gaar. Ik goot ze af en sneed ze in vrij dunne plakken. Die legde ik in een koekenpan en ik goot er melk overheen zodat ze helemaal onder stonden. Als je dat nu op een zacht vuur zet verdampt de melk heel langzaam en dan krijg je, als alle melk weg verdampt is, toch een smakelijk aardappelgerecht! Dat is ongelofelijk. Als je in plaats van melk room neemt wordt het nog lekkerder, maar dat is misschien wel wat veel van het goede, half melk, half room is ook goed, en je moet er een beetje nootmuskaat, peper en uiteraard zout doorheen doen. Liefst zeezout overigens, dat is veel lekkerder. Maar ik dwaal af, geloof ik. Toen ik m'n aardappels in melk had opstaan, was het kwart over vijf en begon ik aan m'n sperciebonen. Die moet je natuurlijk nooit koken, dat is zonde van de lekkere smaak, die moet je stomen. Je hebt tegenwoordig van die mooie Japanse dingetjes in de handel die je in een pan zet en waarop je dan je sperciebonen legt die gestoomd worden. Goed, ik m'n boontjes in de pan. Daarna sneed ik m'n prei heel fijn en... maar ik zie aan je gezicht dat je denkt: waarom vertel je me dit allemaal? Ja, ik doe het omdat ik je er zo graag van wil doordringen dat ik echt m'n best op het eten gedaan had. Nou, terwijl ik mijn prei sneed, hoorde ik haar aankomen. Hoera, dacht ik, nu kan de prei in de soep. Terwijl ik die fijne witte rondjes erbij gooide en het vuur even wat hoger zette, luisterde ik zo aandachtig mogelijk. M'n gehoorzenuwen stonden op steeltjes. Hoe de avond verder zal verlopen hangt namelijk helemaal van haar af. Aan de geluiden van de open en dichtgaande deuren kun je horen in wat voor stemming ze is. Knalt ze ze dicht dan heeft ze zoals ze het zelf noemt, een 'pesthumeur.' Worden ze tamelijk luid gesloten dan is ze, zoals ze het zelf noemt, alleen maar 'sacherijnig.' Enfin, het leek erg mee te vallen, de deuren werden vrij normaal gesloten, en ze deed de deur van de keuken ook vrij rustig open en ik wilde haar al vrolijk groeten toen ze bits zei:

'Is het eten nou al klaar?'

'Bijna,' zei ik.

'Ik wil niet meteen eten als ik thuiskom,' zei ze, 'hoe vaak heb ik dat nou al niet gezegd? Je kunt toch best wat later beginnen met koken? Maar nee hoor, altijd als ik thuiskom, moet ik meteen aan tafel. Wie doet dat nou zo?'

'Ja, maar...'

'Altijd maar, altijd maar, ik wil dat woord niet meer horen.'

'M'n soep is klaar, echt, dat kan niet wachten, dan is alle smaak eraf.'

'Kan me geen pest schelen, ik ben doodmoe, ik ga even plat.'

En daar stond ik met m'n pompoensoep waarin de prei nog precies een beetje beet had - en dat maakt het zo lekker - en waarin ik alleen nog maar een beetje peterselie hoefde te strooien. En de melk bij m'n aardappels was bijna verdampt zodat ik die over ongeveer twintig minuten, dus na de soep, zou kunnen opdienen. En m'n boontjes waren ook al bijna gaar gestoomd, daar hoefde alleen nog maar wat uitgebakken spek doorheen om ze echt lekker te krijgen. Ik hoorde drie of vier deuren knallen op weg naar de slaapkamer. Toen nog één vreselijke knal, de slaapkamerdeur, en daarna niets meer. Ik las de krant, keek af en toe naar onze steeds verder verpuffelende maaltijd, keek steeds op m'n horloge en dacht om half zeven: 'Ach, ach, nou blijft er echt helemaal niks meer van over.' Bij m'n aardappels was alle melk verdampt en ik had ze dan ook allang van het vuur genomen. M'n boontjes stonden ook koud te worden en nou zijn koude sperciebonen ook wel

lekker, maar 't is toch niet wat je bedoelt. En natuurlijk, m'n soep zou ook nog wel te eten zijn, maar dan met volledig gaar gekookte prei erin, en dat is gewoon lang zo lekker niet. ‘Mis-

schien is ze in slaap gevallen,' dacht ik. Op kousevoeten sloop ik naar boven en zo beheerst mogelijk deed ik de deur van onze eigen slaapkamer open. Toch vreemd nietwaar, dat een mens in z'n eigen huis met angst en beven deuren opent. En natuurlijk, ik had het kunnen weten. Omdat ze op haar werk moeilijkheden heeft, niet goed met haar collega's kan opschieten, is ze tegenwoordig in therapie. Van haar therapeute heeft ze een of ander ontspanningsbandje gekregen en dat bandje was ze aan het afdraaien.'

'Kan je me nou nooit eens met rust laten,' schreeuwde ze, 'moet je me nou altijd uitgerekend komen storen als ik naar dit bandje lig te luisteren. Verdomme, nog aan toe, je weet toch dat het bedoeld is om ervan tot rust te komen, maar altijd als ik ernaar luister kom jij de boel verstieren, mispunt.'

'Ik wil zo graag gaan eten,' zei ik, 'het is zo zonde van...'

'Ga dan alleen vreten, gore stinkerd.'

Driftig zette ze haar bandrecorder stil. Toen dook ze, met hoofd en al, weg onder de dekens. Onder de wol kon ik haar woedend horen snikken.

'Wat denk jij? Zou dat nou normaal zijn? Of zou ze dat bandje met opzet op voor mij volkomen onvoorspelbare tijdstippen afdraaien zodat ik iedere keer weer m'n kop stoot? Het is al zo vaak gebeurd dat ik nietsvermoedend de slaapkamer inliep om iets te pakken of om daar rustig te telefoneren en haar dan in bed aantrof met haar bandje. Het lijkt wel of ze het expres doet.'

'Nee,' zei ik, 'vast niet, maar 't is volgens mij wel iets wat typerend is voor het huwelijk. Als je de echt zoals ik steeds meer geneigd ben om te doen ziet als een subtiel uitgewerkt systeem om elkaar wederzijds te kwellen, past zoiets er uitstekend in. Onbewust doet ze het wel met opzet, dat wil zeggen, behoort het tot haar kwelmogelijkheden. En zoals ze tegen je doet - ik moet zeggen dat ik er uit opmaak dat ze vast en zeker veel van je houdt.'

'Veel van mij houdt? Denk je dat echt?' vroeg hij hoogst verbaasd.

'Ja,' zei ik, 'ware liefde is haatdragend en tot kwellen geneigd.'

'Dan maar liever geen ware liefde,' zei hij, 'ik dacht anders dat Flaubert het andersom zegt. Die merkt in één van z'n brieven op: "De mensen van wie je het meeste houdt, kwellen je ook het meest."'

'Dat is natuurlijk ook waar,' zei ik, 'de conclusie is dus dat jij ook heel veel van haar houdt.'

'Maybe,' zei hij, 'waar was ik ook weer met m'n verhaal? O, ik liep terug naar de keuken, braadde m'n biefstuk en at op m'n eentje de verpuffelde spercieboontjes, de koude aardappels en de hele biefstuk op. Ik dacht: ze ziet maar, ze eet die overjarig geworden soep maar. En ik smulde van m'n Chinese koolsla, dat was nog smakelijk gebleven, enfin, doet er ook niet toe, ik zette koffie, ging naar m'n kamer, zat een poosje te werken, hoorde haar over de gang lopen, hoorde haar in de keuken bezig, en hoorde haar een poosje later de trap opkomen en op mijn kamerdeur kloppen.

'Ja,' riep ik.

Ze kwam met roodbehuilde ogen binnen.

'Ben je nog boos,' zei ze.

'Ach, nee,' zei ik.

'Ga eens wat naar achteren met je stoel,' zei ze.

'Waarom?' vroeg ik.

'Ik wil even op je schoot zitten,' zei ze.

Tamelijk onwillig schoof ik m'n stoel achteruit. Ze nestelde zich op mijn schoot en zei:

'Eén zoentje, geef me één zoentje.'

‘Waarom doe je toch altijd zo raar?’ vroeg ik.

‘Ik weet het niet,’ zei ze, ‘ik was zo moe toen ik thuiskwam, ik heb op m'n werk zo'n rotdag gehad.’

Ze gaf me voorzichtig een zoen en zei:

‘Ik wou dat we anders met elkaar konden omgaan.’

‘Ik ook,’ zei ik.

‘Al m'n pinnigheid is niets dan penisnijd,’ zei ze.

Gek, hè, dat vind ik dan zo vertederend, en dat wordt dan met zo'n lief smoeltje gezegd dat ik haar alles weer vergeef. We zoenden elkaar nog een paar keer en ze zei:

‘Nou ga ik een poosje op mijn kamer zitten.’

Ze werkte daar een tijdje, liep toen weer door het huis, en ging vervolgens piano spelen. Het is vreemd dat ik, terwijl ik zelf dan rustig op m'n kamer zit, me toch zó sterk bewust ben van haar aanwezigheid. En die aanwezigheid betekent permanente onderhuidse angst omdat er elk moment weer iets vreselijks kan gebeuren. Toch werkte ik rustig door aan m'n artikel voor Woord en Muziek tot ik op een punt kwam waar ik even iets moest nakijken in de Winkler Prins. Nou, dat ding staat in de woonkamer, dus wat lette mij om daar even heen te lopen om erin te kijken? Wel, zij natuurlijk. Zij zat daar te spelen en als ik, hoe voorzichtig ook, de woonkamer binnenkom als zij achter de piano zit word ik gegarandeerd gelyncht. Zodoende zat ik op hete kolen. Ik kon niet verder werken aan m'n artikel, had dat éne gegeven absoluut nodig. Nadat ik een tijdje had zitten wachten en alsmaar haar pianospel had aangehoord, dacht ik: ‘Het is toch te gek ook. Dat je, in je eigen huis, niet eens de woonkamer kan binnenlopen. Zou dat ergens op de wereld bij enig ander echtpaar ook zo zijn?’ Maar ja, ik deed niks, de schrik zit al jarenlang in m'n benen, ik wachtte ongeduldig tot ze niet meer speelde en sloop toen naar beneden. Ze zat nog steeds, pal onder de lamp, achter de piano. Vanuit onze donkere hal keek ik naar haar en ik dacht: ‘Wat heeft ze toch een verrekt lief, kinderlijk gezichtje.’

Daar ze niet meer speelde, leek het me niet zo gevaarlijk om naar binnen te gaan. Zo voorzichtig mogelijk opende ik de deur. Ik deed net of ik haar niet zag, liep naar de kast, pakte het zevende deel van de Winkler Prins en sloop terug. Toen barstte de bom.

‘Klootzak,’ schreeuwde ze, ‘klootzak.’

Met een woest gebaar trok ze haar bril van haar neus. Ze wierp haar glazen wild door de kamer. Als ze kwaad is, doet ze dat altijd, er zijn op die manier al heel wat brillen gesneuveld, ik denk er vaak over om daar een speciale verzekering voor af te sluiten. Maar dit keer kwam de bril op het dikke wollen vloerkleed terecht. Hij bleef goddank heel. Ik deed maar net of ik niets zag of hoorde, rende terug naar mijn kamer, sloeg de Winkler Prins op, zag dat ik als gevolg van mijn angst het verkeerde deel had meegenomen en wachtte toen maar. Ik liet m'n artikel liggen, pakte m'n bron van troost uit de kast, de brieven van Rosa Luxemburg. Denk jij dat je verliefd kunt worden op iemand die al heel lang dood is? Zoveel als ik toch van haar houd en altijd denk ik: ‘Zou dat nou ook zo iemand zijn geweest? Zouden alle vrouwen misschien zo zijn? Of heb ik het toevallig verdomd slecht getroffen? Of zie ik het helemaal verkeerd, is het normaal dat iemand woedend wordt als het eten klaarstaat als ze thuiskomt, en woedend als je je eigen slaapkamer inloopt, en woedend als je even je eigen woonkamer ingaat om iets op te zoeken. Ik weet het niet, ik weet het niet, ik weet alleen maar dat ik steeds denk: de eerste tweeëntwintig jaar van m'n leven was ik zo gelukkig, en toen ben ik getrouwd. Weet je nog dat we indertijd op school om beurten een gedicht moeten leren en moesten opzeggen? Kun je je nog herinneren dat ik toen een gedicht uit het hoofd heb geleerd over een boer die bij meneer pastoor klaagt over de kribbigheid, pinnigheid en boosaardigheid van z'n vrouw. De pastoor zegt dan alleen maar: ge moet uw kruis geduldig dragen. De boer gaat naar huis en elke keer als z'n vrouw weer zo onredelijk en heftig tegen

hem uitvaart, neemt hij haar op zijn schouders. Elke keer draagt hij haar dan geduldig door zijn huis. De eerste keer schopt en slaat ze als een furie, maar hij stoort zich daar niet aan, blijft haar maar dragen tot ze rustig wordt. En iedere keer als ze weer uit haar humeur is, neemt hij zijn kruis op zijn rug. Op 't laatst hoeft hij alleen maar net te doen alsof hij haar weer op zijn rug wil nemen om haar te doen inbinden. Gôh, als ik ook zo'n foefje wist! Ik heb haar ook eens een keer op m'n rug genomen - ze heeft toen de laatste haren uit m'n hoofd getrokken.

Nou goed, ik zat dus in die brieven van Rosa Luxemburg te lezen, zette een streepje bij de opmerking: ‘Van louter letterkunde vergeten de mensen naar de mooie wereld te kijken.’ Weer hoorde ik haar onrustig over de gang dwalen, ik dacht, nu zou ik 't goede deel even kunnen gaan pakken, maar ik durfde niet meer, bleef maar liever in die brieven lezen. Na een half uur, ze zat toen allang weer op haar kamer te werken, moest ik nodig wateren en ik dacht: ‘Nou, dat waag ik er dan maar op, dan kan ik meteen ook het goede deel halen.’ Dus ik open zo voorzichtig mogelijk de deur van m'n kamer - ja wat een toestand hè, en dat in je eigen huis! - en sliep op m'n sokken over de goddank met dikke vloerbedekking belegde gang

naar de wc. Halverwege ongeveer was ik toen haar deur werd opengerukt en haar gezicht, helemaal verwrongen van woede, om de hoek keek.

Tekening: Louis Radstaak

‘Godverdomme, moet je me weer uit m'n concentratie halen, klier,’ schreeuwde ze.
‘Ik moet naar de wc,’ zei ik.
‘Pis dan verdomme in je eigen pest stink rotbroek,’ schreeuwde ze, ‘zijkerd, stuk ongeluk, gore stinkerd.’
Met een knal alsof er dynamiet ontplofte gooide ze haar deur weer dicht. Bevend over al m'n leden stond ik daar, denkend: ‘Wat zou ik nu in een vorig leven misdaan hebben dat ik zo zwaar gestraft word?’ en ook denkend: ‘Ik geloof dat ik me maar bij de Iraanse luchtmacht aanmeld als kamikaze-piloot.’ Nou, en toen ben ik het huis uit gerend en in m'n auto gesprongen en dadelijk hierheen gereden.’
‘O, het is dus allemaal vanavond gebeurd,’ zei ik.
‘Ja,’ zei hij, ‘onderweg hierheen heb ik de hele tijd hardop zitten schreeuwen: ik wil niet meer, ik wil niet meer, ik wil niet meer. Zo prettig dat je, als je alleen in een auto zit, zo heerlijk hard kunt schreeuwen!’
Toen leek het opeens of er boven zijn ogen een toilet werd doorgetrokken. Steeds die éne formule herhalend, ‘ik wil niet meer,’ begon hij onbedaarlijk te snikken.
‘Niet doen,’ zei ik sussend, ‘niet doen, dat helpt ook niet, drink wat water en droog je tranen en probeer er rustig en nuchter over na te denken.’
‘Ik wil niet meer,’ zei hij.
‘Dat begrijp ik wel,’ zei ik, ‘maar je moet redelijk blijven, je moet misschien toch beseffen dat je zelf ook niet vrijuit gaat. Blijkbaar probeer je toch telkens het conflict uit te lokken, bijvoorbeeld door hardnekkig elke dag het eten op tafel te zetten zodra ze thuiskomt. Misschien wil je haar daarmee onbewust straffen voor het feit dat jij altijd moet koken.’
‘Nee,’ zei hij, ‘dat is pertinent niet waar, ik vind koken leuk, kan het alleen maar niet goed opbrengen om zo'n hele middag lang te wachten tot ze thuiskomt voor ik begin.’
‘Nou, maar er zijn mogelijkheden te over om het zo te doen dat 't eten pas een half uur nadat ze thuis komt klaar is. Bijvoorbeeld door het, om maar wat te noemen, in de oven klaar te maken zodat het daar warm in blijft tot ze aan tafel wil gaan.’
‘Ja, en ik ondertussen maar wachten! Nou, daar heb ik genoeg van, m'n hele huwelijk heb ik altijd, van 's morgens vroeg tot 's avonds laat op haar gewacht, dat verdom ik verder.’
‘Aha, dus daarvoor wil je ze straffen, daarom mik je het precies zo uit dat het eten op tafel komt, als ze de buitendeur opendoet.’

'Onzin,' zei hij, ''t is alleen maar omdat ik niet meer wil wachten. Het was één dag aan tussen ons en de volgende dag had ik met haar afgesproken dat ze me om vijf uur van m'n werk zou komen halen. Klokslag vijf uur zat ik klaar, en weet je hoe laat ze kwam? Om tien voor half zes. En sindsdien heeft ze me altijd, altijd laten wachten. Als we op reis zijn, en in een hotel logeren, sta ik om half acht op en wil ik gaan ontbijten. Maar dan moet ik altijd nog minstens tot half negen wachten voor ze meegaat. Wachten, wachten, altijd wachten, een heel leven lang wachten.'

'Dat is nou het huwelijk,' zei ik, 'oud zeer, oude rancune - al vanaf de eerste of tweede dag dat het aankomt, een wond die men altjd maar weer openkrabt. Wrok die men zuiniger koestert dan een vrek zijn geld.'

'Waarom neem je het toch steeds voor haar op?' vroeg hij.

'Ik neem het niet voor haar op,' zei ik, 'maar ik ben ervan overtuigd dat je niet zomaar dat eten...'

'Wel waar,' zei hij, 'nou ja, misschien dat ik 't klaar wil hebben als ze thuiskomt omdat ze anders gaat rondlopen of alvast aan de eettafel in de keuken gaat zitten om dan met die kleine, felle steekoogjes van haar nauwlettend alles wat je doet gade te slaan en bij alles wat ik uitvoer pinnig op te merken: "Wie doet dat nou zo? Wie doet dat nou zo?" Dat zegt ze gemiddeld genomen minstens één à twee keer per dag, dus in zestien jaar huwelijk moet ik dat nu zo'n achtduizend keer hebben aangehoord. Wie doet dat nou zo?'

'Goed,' zei ik, 'dat kan waar zijn, maar nou die twee andere zaken. Je gaat naar de slaapkamer. Volgens mij zou je haar evengoed, of beter, hebben kunnen laten liggen. Maar je kunt zoiets niet nalaten, je wilt toch interferen met die ander- ik ken het van mezelf - je wilt iets uitpraten, iets goed maken, je wilt iets doen om dat onzalige gevoel van malaise in je binnenste te

lijf te gaan. En 't gevolg is dat het allemaal alleen maar erger wordt.'

'Maar die Winkler Prins dan?'

Ja, dat is toch net zoiets. Zij speelt piano en jij moet opeens iets gaan opzoeken. Zowel die bepaling dat je je woonkamer niet in mag als ze achter de piano zit als jouw onbedwingbare neiging om dan juist wel de kamer in te lopen, vloeien voort uit dat éne, belangrijkste kenmerk van het huwelijk: dat je elkaar hoe dan ook wil kwellen.'

'Nou, je ziet het wel erg simpel, volgens mij.'

'Wat ga je nu doen?' vroeg ik.

'Heb je een bed voor mij?'

'O, ja, je kunt hier vannacht gerust blijven slapen.'

'Graag,' zei hij, 'want morgen is het vrijdag en moet ik toch de hele dag het huis uit. Wat vind je daar eigenlijk van, jij die het steeds voor haar opneemt.'

'Vertel dan eens: hoe zit dat dan met die vrijdag?'

'Nou vrijdag is - het woord zegt het al - haar vrije dag. Ze wil dan het huis voor zichzelf alleen hebben, ik moet dan de hele dag weg wezen. Vind ik op zichzelf best begrijpelijk, ik vind 't ook prettig om alleen thuis te zijn. Maar het eigenaardige is dat er vrij vaak juist op vrijdag van die kerels langskomen om iets te repareren. De éne week een loodgieter, de week daarop een man voor de wasmachine, of alleen maar iemand die iets komt afleveren. En nu kun je er, dat heb ik al vaak geconstateerd, donder op zeggen dat ze uitgerekend op zulke vrijdagen opeens naar Amsterdam moet, of absoluut naar haar ouders, of met een vriendin op stap en dan vindt ze dat ik, terwijl ik dus op andere vrijdagen de deur wordt uitgekeken, thuis moet gaan zitten wachten tot zo'n loodkoning of wasmachinejongen langskomt.'

'O, wat mooi,' zei ik, 'daar heb je hetzelfde principe weer. Elkaar lekker kwellen. Gôh, jullie vormen prachtig studiemateriaal, bij jullie is het echt verfijnd uitgewerkt allemaal, en ook zo mooi wederzijds, 't komt natuurlijk omdat er geen kinderen zijn, dan zou 't er allemaal weer heel anders uitzien.

'Nou, als ik ergens blij om ben, dan wel daarom. Stel je voor: met zo'n vrouw kinderen, dat lijkt me 't allerergste!'

'Zijn er nog meer van die dingen,' vroeg ik, 'van die leuke vondsten om elkaar het leven zo zuur mogelijk te maken?'

'Och, ik weet 't eigenlijk niet, maar weet je wat ze me daarnet, toen ik in de auto stapte, nog nariep? Ga maar uithuilen bij je borrelvriendjes, pestlijder.'

'Daar ben je dan nu inderdaad mee bezig,' zei ik, 'wil je nog een Grolsch?'

'Ja, graag,' zei hij, 'maar je wil jezelf toch niet als een borrelvriendje gekwalificeerd zien?'

'Nee,' zei ik.

'Ik weet niet,' zei hij, 'waarom ze die term telkens weer gebruikt. Ik kom nooit in kroegen of cafés, ik heb nauwelijks echte vrienden, en al helemaal geen vrienden met wie ik ooit borrels drink. Het is alsof ze weet dat ze me vernedert door zo'n woord te gebruiken. Alsof ik een soort verlopen kroegtijger ben die sterke verhalen over vrouwen vertelt aan de bar. Er schuilt zoiets minachtends in het gebruik van die term. Ik vind het verdomd denigrerend.'

'Dat heeft ze ook allang ontdekt, en daarom gebruikt ze dat woord,' zei ik, 'nou, laat ik je dit vertellen: 't is net een huwelijk die relatie van jullie, echt zo'n verhouding dienend tot wederzijdse bevrediging van elkaars treiterzucht.'

'Wederzijds? Wederzijds? Mag ik dan nog één ander voorval vertellen? Laatst zaten we heel vredig in de woonkamer bij de vlammende open haard, we dronken een glas wijn, aten een stukje Emmentaler, en opeens springt er een vonk uit de

open haard. Die vonk komt op ons Franse witte vloerkleed terecht, net als die bril daarstraks, en ze schreeuwt:

‘Wie doet dat nou zo? Wie doet dat nou zo?’

‘Wat?’ vraag ik verbaasd.

‘Wie legt er nou zo'n blok in de open haard?’

‘Wat voor blok?’ vraag ik.

‘Zo'n blok waarvan je al van tevoren weet dat er vonken vanaf springen. Wie doet dat nou zo? Jij denkt ook nergens aan, je hebt nergens zorg voor, 't kan je allemaal geen barst schelen, poep, kak, pies, stront, kijk nou eens, een hele schroeiplek, maar ja, dat kleed is al betaald, dan zal 't jou verder een zorg zijn, dan mag het gerust naar de verdommenis. Wie doet dat nou zo? Zo'n blok erop, sukkel, zak, alles, alles hier in huis moet kapot, er is niks veilig hier omdat hier zo'n hufter rondloopt die totaal geen zorg heeft voor mooie dingen.’

‘Wat heb je toen gezegd?’ vroeg ik.

‘Niks,’ zei hij, ‘ik ben toen hout gaan hakken, en ondertussen heb ik steeds maar aan die John Spengelink gedacht, die ze de dag daarvoor op de elektrische stoel hadden gezet. Gôh, huwelijk, huwelijk!’

‘Ja, huwelijk rijmt op gruwelijk, zoals Frits Hotz altijd zegt.’

‘Maar wat vind je daar nou van, jij die het steeds voor haar opneemt. Ja, je vindt haar aardig, iedereen vindt haar lief en aardig en schattig, zo'n leuk wat kinderlijk iemand, en altijd even bescheiden en innemend.’

‘Nou, ik denk eerlijk gezegd dat ze alleen maar erg schrok van die vonk en dat ze haar schrik even moest afreageren.’

‘Maar waarom dan op mij?’

‘Omdat jij met haar getrouwd bent.’

‘Nee,’ zei hij, ‘nee, 't is alleen maar omdat ze altijd op alles dadelijk met woede, kwaadaardigheid, pinnigheid reageert. Haar eerste reaktie op wat dan ook wat van buiten komt en haar niet bevalt is: irritatie. Noli me tangere.’

‘O, maar ik kan me herinneren dat ik een keer bij jullie thuis was en dat ze in de tuin aan 't werk was en toen per ongeluk omdat ik zo stom was een boomtak opzij te gooien waar die kluit aan vast zat, een kluit aarde in haar gezicht kreeg. Ze werd helemaal niet kwaad, glimlachte alleen maar.’

‘Ja, als ze in de tuin werkt, verandert ze helemaal. Het lijkt wel of ze voortdurend in een staat van overprikkeldheid leeft, of ze nooit rustig en onverstoorbaar en monter zichzelf kan zijn. Behalve als ze een tijdje met aarde aan de gang is geweest, en bollen heeft geplant, en onkruid heeft gewied. Dan gebeurt het ook vaak dat ik in mijn kamer zit en naar haar kijk en weet dat ik toch zielsveel van haar houd. En dan denk ik altijd: je zult ook maar zo in elkaar zitten, zo'n soort karakter hebben, met zo'n snel tot irritatie geneigd temperament door de wereld moeten. Maar ja, is het dan nodig dat ik me daar m'n leven lang voor opoffer?’

‘Weet je wat je eens moet lezen,’ zei ik, “Liefdeleven van Emants”, daarin wordt ook zo'n man als jij beschreven, en ook zo'n snel van stemming wisselende vrouw, daar zou je veel aan kunnen hebben.’

‘Staat het hier in de kast?’

‘Ja, je kunt er nog wat in lezen voor je gaat slapen.’

‘Goed,’ zei hij, ‘maar mag ik dan eerst even van je telefoon gebruik maken, ik wil haar laten weten dat ik hier ben.’

‘Daar staat hij,’ zei ik, op het toestel wijzend.

Ik liep naar buiten om te wateren. Er is bijna niets prettigers te bedenken dan vredig buiten de blaas ledigen in het maanlicht. ‘En nu kan ik het ongestraft doen,’ dacht ik, ‘want Hanneke is in India en kan er dus niets van zien en het mij ook niet verbieden.’

Toen ik weer terug kwam op mijn kamer trof ik een verlegen kijkende Jacob.

‘Ik ga toch maar weer naar huis,’ zei hij.

'Waarom?' vroeg ik verbaasd.
'Ach,' zei hij, 'ze was helemaal van streek en in tranen, ze zei dat ze het niet zo kwaad bedoeld had en zonder mij niet slapen kon. Ze kan 't zelf ook niet helpen.'
'Dat geldt voor iedereen,' zei ik.
'Nou, ik ga maar,' zei hij.
'Vergeet Liefdeleven niet,' zei ik.
'Dat komt een andere keer wel,' zei hij.

Em. Kummer
Ter Braak en het verschil
Enkele aspecten van een ideologische analyse

> We moeten onze rituelen ontmaskeren en ze nemen voor wat ze zijn: volkomen willekeurige zaken die met onze burgerlijke levenswijze verbonden zijn; (...) het is goed om smerig te zijn, een baard te dragen en lang haar, eruit te zien als een meisje als je een jongen bent (en omgekeerd); de systemen die ons zwijgzaam disciplineren moeten 'aan het dansen' worden gebracht, worden ontmaskerd, veranderd en in hun tegendeel worden gekeerd. Wat mij betreft is dat precies hetgeen ik in mijn werk probeer te doen.[1.]

I

Dat zijn de woorden van Foucault en het is tegen de achtergrond van deze uitspraak dat ik u een ideologisch leesprotokol voorstel met als toetsingsmateriaal Ter Braaks *Hampton Court.*

Er zijn voor mij twee extreme leesmodellen: een traditioneel en een anarchistisch model.

Traditioneel: een werk kan ik als lezer als een afgerond objekt beschouwen met een eenduidige betekenis, die klaar ligt voor direkte konsumptie. Als die betekenis niet aanwezig is, dan werken we hard om haar zo volledig mogelijk naar boven te halen. Dat is vooral weggelegd voor diegenen die meer tijd aan het lezen willen of moeten besteden: de marginale figuren zoals kinderen, ouden van dagen en docenten, schrijft Barthes. We proberen dan in naam van verschillende autoriteiten de koherentie van een tekst duidelijk te maken. Ik denk bij autoriteiten aan auteursintentie, tekstintentie, dieptepsychologie, existentiële projektie etc. Je kunt zelfs binnen dit systeem een aantal naast elkaar liggende interpretaties produceren, die elkaar niet bijten, maar dit pluralisme veronderstelt de eenheid van elke afzonderlijke duiding.

Anarchistisch: de tekst vormt een ruimte voor alle mogelijke betekenissen die ik in mijn leesaktiviteit produceer. Niet de eenheid is dan mijn doel, maar het fragmentarische, niet de koherentie, maar de tegenstellingen, niet de kausale banden, maar de associatie.

De eerste lektuur is gericht op het zoeken van een kern. De lezer treedt op als een subjekt dat zijn eenheid verworven heeft, steeds op zoek naar evenwicht, stabiliteit. Het vertrouwde beeld ligt in de eenduidigheid; er zal orde en regelmaat in de chaos aangebracht moeten worden.

De tweede lektuur trekt zich nergens wat van aan, beproeft alle methodes, is erop uit zoveel mogelijk een debat met de tekst aan te geven en de machtsaanspraak van elke eenheidsbetekenis te ondermijnen. Het subjekt stelt zijn eigen eenheid op de proef.

Toch gaat de ene lektuur niet zonder de andere, de traditionele niet zonder de anarchistische. Juist de botsing tussen beide leeswijzen zal uitmaken welke teksten zich lenen voor een zuiver anarchistische (of ideologische) lektuur.

Ik heb een ideologisch lektuurprotokol voorgesteld en de vraag is nu dus: wat versta ik onder ideologie? Om de ingewikkelde kwestie iets schematischer te maken ken ik aan ideologie een drietal funkties toe.

Ideologie heeft een vitale funktie: ze is noodzakelijk voor elke maatschappijvorming. Elke gemeenschap heeft, om te kunnen overleven, een minimum aan konsensus nodig, een reeks voorstellingen, mythen, begrippen, handelingen en rituelen die gedeelde normen en waarden van een kollektiviteit uitdrukken.

Ideologie heeft een praktische en sociale funktie. Ze doet dienst als leidend schema voor het handelen van de mens vanuit het standpunt van groepen, klassen en subklassen. Met dit punt komen we van het abstrakte begrip terecht bij de konkrete realisatie: in een maatschappelijk geheel vinden we verschillende ideologieën die een bepaalde relatie ten opzichte van de algemene konsensus bezitten. Ik meen dat we het als volgt moeten zien: aan het vormen van de ideologie doen allerlei ideologische apparaten mee, zoals het gezin, de school, het leger, etc. Het gaat erom dat de mens zijn sociale positie aanvaardt zonder gewelddadige pressie. Het meest konform de algemene konsensus is dat de mens zijn plaats in de samenleving als iets evidents aanvaardt, alsof alles vanzelf spreekt. Maar dat is, gezien de pluralistische maatschappij, zoals we die nu kennen, ingewikkeld. Er ontstaan tegenstellingen, en de kernvraag wordt dan: bestaat er een heersende klasse die de bron van de konsensus is of hebben we met wisselende belangengroepen te maken in een postmoderne managersmaatschappij? Ik voor mij geloof nog steeds aan de heersende klasse-theorie, maar dat doet hier niet ter zake. Van belang is dat we konstateren dat er een konsensus bestaat die door de verschillende groeperingen gerechtvaardigd wordt, óf bestreden. Of anders gezegd: van belang is de relatie die de mensen tot de heersende ideologie hebben, een relatie die voortkomt uit de varianten van ideologisering binnen allerlei instanties. Ik denk als voorbeeld aan de konfessionele groeperingen binnen de Nederlandse konsensus, met hun eigen scholen, hun kerken, en hun vakverenigingen.

Ideologie heeft ten derde de funktie van herkennen en miskennen: ze geeft de mens de gelegenheid zijn situatie en aktiviteit uit te beelden. We hebben te maken met een aantal processen dat de mens fundamenteel vormt. De ideologie is al aanwezig voordat de mens op de wereld komt, ze bevat al die voorstellingen die het kind reeds bij zijn prilste gedragstraining ingegoten krijgt, samen met zijn taalverwerving. Niet voor niets is het ideologiseringsproces vergeleken met het psychoanalytisch mechanisme dat verklaart hoe een ongedifferentieerd kind (individu) door identifikatieprocessen en taalverwerving zijn plaats in de maatschappij krijgt, tot subjekt wordt. Op die wijze is de ideologie vergelijkbaar met onderbewuste structuren die de mens opgelegd krijgt. Doel is het individu klaar te stomen voor de verschillende rollen die het binnen de maatschappij gaat vervullen.

Dat hele proces van ideologisering vergéét hij. Eenmaal subjekt denkt de mens dat hij al zijn voorstellingen en opvattingen zelf produceert, en hij voelt zich daardoor het centrum van zijn ideeën. Dat is een illusie. De zaak wordt omgekeerd: niet het subjekt staat centraal, maar de ideologie. Deze illusie is echter noodzakelijk, want de mens als subjekt moet met de anderen kunnen meedraaien zonder zich steeds af te vragen of het wel juist is wat hij voelt of zegt, en hoe hij aan zijn houding is gekomen. Ideologie doet zich op die manier voor als pseudo-kennis, een praktische en sociale interpretatie van de werkelijkheid, een pseudo-kennis die zich graag als ‘echte’ kennis voordoet, om allerlei tegenstrijdigheden te kunnen camoufleren. Willen we de illusie van de ideologie onderkennen, dan behoren we een buiten-ideologische kennis te bezitten die de ideologische zekerheid aan de kaak kan stellen. Voor sommigen is dat de wetenschap, maar dan beginnen grote moeilijkheden, want in welke mate geeft de wetenschappelijke kennis ons kriteria om de ideologische pseudo-kennis af te wijzen of te ontkrachten? Dit voert me nu te ver, maar toch meen ik dat we zonder een uitspraak te doen in deze diskussie, de ideologie in zijn verschillende funkties kunnen volgen.

We beschouwen ideologie als een proces, als een produktie-aktiviteit. Ik stel mezelf hier de vraag wanneer het funktioneren van de ideologie blootgelegd wordt.

En nu terug naar het ideologisch lektuur-model. Hoe deze

opvattingen over ideologie in mijn anarcho-traditionele lektuurprotokol in te voegen? Laat ik het voorlopig op de volgende vrij vage aanduiding houden: ik zal bij mijn onderzoek naar betekenisproduktie van een tekst tegelijkertijd gaan opletten of er sprake is van het tot stand komen van ideologie, met als konstituerende leidraad haar bovengenoemde funkties. Ik zal die toepassen op *Hampton Court.*

II

Andreas Laan, een jonge student in de rechten, krijgt plotseling in Engeland tijdens een uitstapje naar het kasteel Hampton Court last van psycho-somatische aanvallen (hierna zal ik telkens spreken over het HC-syndroom, HC-geheim etc). Sandwiches, een ruisende fontein, groen gras, roepen gevoelens van vervreemding bij hem op. Hij gaat terug naar zijn ouderlijk huis om tot zichzelf te komen. Dat helpt niets en hij gaat naar de stad om het uit te maken met zijn verloofde, in de hoop schoon schip te maken, wat evenmin helpt. Integendeel, zijn geestelijke en lichamelijke ontreddering nemen toe. Bij een vriend ontmoet hij een cynische beursman, Van Haaften, die hem over zijn diepe depressie heen helpt en aan zijn onlustgevoelens vorm geeft. Hij wijdt hem in in zijn imbecielentheorie, waarvan de kern is dat iedereen zijn positie in de wereld probeert te rechtvaardigen met mooie praatjes en niet durft te bekennen dat hij alleen in zijn eigen belang spreekt en leeft. Edele ethische motieven bestaan niet, alles is eigenbelang; alleen Van Haaften en in zekere mate Andreas durven er eerlijk voor uit te komen.

Langzamerhand begint er bij Andreas een kentering op te treden en verwijdert hij zich van zijn leermeester en vriend, omdat hij in de gaten krijgt dat deze niet konsekwent zijn eigen leer aanhangt. Als Andreas Van Haaften op de kamer van Eline, zijn ex-verloofde, betrapt, terwijl hij bezig is haar allerlei liefdespraatjes op te hangen en daardoor zijn eigen theorie te verloochenen, voelt hij zich helemaal bevrijd. Hij wandelt naar een park toe en daar, onder een volle maan, beseft hij plotseling wat het HC-syndroom voor hem geweest is.

> Ik heb niets meer dan op die warme dag, toen de fontein ruiste, toen ik in paniekstemming terugging, om weer gewoon te worden; ik had toen een ijzeren tafeltje, met twee sandwiches en een groen grasveld, nu heb ik een oud kereltje, en een maannacht, een wonderlijke maannacht. Maar er is iets verschoven. Ik heb geen verlangen meer om gewoon te worden. De mensen zullen niets meer aan mij merken, zo gewoon zal mijn ongewoonheid zijn. Allerlei dingen zal ik ondernemen... Weer met een vrouw ergens een huis binnengaan en zeggen: ‘Zo, woon jij hier?’... Met verzekeringsagenten spreken over de voordelen van een polis... Dit is de nacht van Hampton Court, immers nu zie ik het helder. Ik ging op de vlucht voor het allereenvoudigste, want het is moeilijk het zomaar aan te nemen, als een doorzichtig aquarium, het is gemakkelijk het hier of daar te zoeken.[2.]

Naar aanleiding van deze slotpassage zal ik op een aantal problemen ingaan, nl.:

a. het slot als de oplossing van een geheim, het HC-gevoel, de vermenging van het gewone en het ongewone.
b. de manier waarop de oplossing niet alleen inhoudelijk maar ook formeel beschouwd kan worden.

c. het geheim in zijn tegenstrijdigheden, als allegorie van het ideologiseringsproces.
d. de anarchistische konsekwentie ervan.

De oorzaak van de HC-malaise blijft voor Andreas in de loop van het verhaal verborgen. Het is een geheim waarvan hij de oplossing pas aan het einde leert kennen. Zoals gezegd heeft hij er tot 1 september behoorlijk last van, daarna hoor je hem er niet meer over spreken tot in december als hij van Hampton Court droomt. Maar dan treedt er een totale ommekeer op en wordt het een bron van gelukzaligheid. Toch blijft het steeds onduidelijk wat het precies voor hem betekent en betekend heeft.

In de slotscène, als de onthulling van het geheim plaatsvindt, wordt het HC-gebeuren gereduceerd tot een 'kleine zwakheid' en is hij tot de slotsom gekomen dat hij ongewoon zal blijven, maar zonder dat de anderen het zullen merken. Wat is die ongewoonheid? Belangrijke sleutel om het geheim te doorgronden.

De ongewoonheid-tot-1 september kunnen we het beste omschrijven als een identiteitskrisis, hij ervaart de hem vertrouwde wereld als iets vreemds. Het ik-gevoel wordt van alle kanten bedreigd, hij twijfelt aan de juistheid van zijn zintuiglijke waarneming en van zijn denken. Hij vraagt zich zelfs af of hij niet gek is, hij hoort stemmen, ziet een derde en meent dat Van Haaften die Derde is.

Na 1 september komt Van Haaften met zijn imbecielentheorie op de proppen waarmee Andreas een antwoord kan geven op al zijn gevoelens van angst, schuld en minderwaardigheid. Met andere woorden, we krijgen te maken met een ander soort ongewoonheid, een intellektuele rechtvaardiging van de voorafgaande gevoelens, die Andreas overvallen hebben. Maar dat standpunt wordt door Andreas verworpen. Hampton Court, dat hij associeert met het gezicht van Eline en als verrukking ondergaat, verdwijnt. Dit onderzoek helpt ons niet erg ver bij de oplossing van het geheim.

Een andere poging tot het ontraadselen van het geheim is mogelijk als we letten op de volgende passages in de hierboven aangehaalde tekst. Andreas konstateert dat hij weer zo'n beetje op zijn uitgangspunt terug is: HC en het park, ieder met zijn eigen attributen; dat is alles wat overblijft na al zijn belevenissen. Toch is er een verschil: er is iets verschoven, hij wil niet meer gewoon worden. Maar er is ook iets anders verschoven, er is nu sprake van de Nacht van Hampton Court. Twee beelden zijn in elkaar samengevloeid alsof het op die manier een andere betekenis produceert. Dit beeld kan opgevat worden als een synthese van de twee belangrijkste breuken in het leven van Andreas, Hampton Court en De nacht, een synthese van een uiterst straf doorgevoerde dialektische ontwikkeling. Een ontwikkeling die dan meteen een andere lijn aan de orde stelt, namelijk de formele struktuur van de roman (zie voor het volgende ook Bijlage A. en B.).

Hampton Court is een roman die heel strikt georganiseerd is, verdeeld in tien hoofdstukken met als caesuur het vijfde, 'De generaal' geheten en symmetrisch ingeklemd tussen het eerste hoofdstuk 'Signalen' (de beginbreuk) en het laatste 'Hampton Court' (de laatste breuk): het gaat over 1 september, de dag waarop de grote omwenteling in het leven van Andreas plaatsvindt, zijn nieuwe leven begint: namelijk de omgang met Van Haaften. De andere hoofdstukken geven de verschillende fasen van Andreas' ontwikkeling aan.

Beschouwen we deze ontwikkeling in het perspektief van de gewoonheid en ongewoonheid dan krijgen de drie breuken de volgende betekenis. *HC* is een radikale omkering waarin Andreas vervreemd raakt: de ongewoonheid dwingt hem tot het zoeken naar de gewoonheid. Maar dit HC-syndroom is al in zijn jeugd opgetreden, het heeft alleen deze gelegenheid, de reis naar Engeland, afgewacht om de volledige omslag teweeg te brengen. Er is in Andreas een immanente kracht die wacht op een van buiten komende impuls om een totale ommekeer te veroorzaken.

De tweede verandering, die van 1 september, wordt eveneens voorbereid vanuit Andreas zelf. Het is de lijn van de innerlijke stem, evoluerend tot de Derde, waaruit ten slotte Van Haaften tevoorschijn komt. Die ontmoeting met de beursman is weer een impuls van buitenaf.

De laatste breuk, De nacht, is ook weer het gevolg van een immanente kracht en externe oorzaken. Het beeld van de regent, als Andreas Van Haaften ziet, de heilslegertoon en andere symptomen leiden tot een breuk met zijn vriend, en de ontmoeting met zijn ouders, de broer van Van Haaften en vooral de scène op de kamer van Eline, zijn doorslaggevende faktoren tot radikale verandering. Ik leg hierop de nadruk omdat de beweging van deze ontwikkeling er één is van een typisch Hegeliaanse dialektiek! De omwentelingen worden van binnenuit veroorzaakt.

Nu gaat deze strukturele organisatie gelijk op met de geestelijke ontwikkeling van Andreas. Ik zal de gang van het bewustzijn van hem in het kader van de breuken en verschuivingen weergeven. Vóór HC, in de eerste fase, kunnen we over een spontaan bewustzijn spreken, dat een komplete en onmiddellijke eenheid met de gegeven realiteit vormt, en de aan Andreas opgedragen rollen zonder meer aksepteert.

In de tweede fase, die van de krisis, van de bruuske vervreemding, wordt het bewustzijn zich plotseling bewust van zijn anders-zijn en beschouwt de spontaan uitgevoerde rollen

binnen de vertrouwde konteksten als een ziekte, als een zwakheid. Er treedt ik-splitsing op, een ander Ik komt op de proppen dat zich als een anderszijn manifesteert, in de vorm van een stem, van de Derde en tenslotte in Van Haaften. Het bewustzijn treedt buiten zichzelf, aanschouwt zichzelf door een ander bewustzijn (Van Haaften). Vreemd aan de wereld, wordt het bewustzijn vreemd aan zichzelf.

De derde fase is die van het volledig anders-zijn en die van de theoretisering van de vervreemding. Het andere Ik staat nu los, is autonoom. Vrij van de sociale en kulturele instituties raakt men echter nooit, ze zijn noodzakelijk voor de handhaving van het Ik. Dat is het probleem dat gesteld en uitgewerkt wordt en in vele variaties aan ons voorgesteld wordt. Ik denk hierbij aan het lezen van het advertentieblaadje van de middenstand, aan het kind in hem dat wil brabbelen, aan het spoorzoekertje-spelen als hij Maffie in haar warenhuis wil bespieden. Maar ik denk vooral aan het moment dat hij zichzelf in de spiegel bekijkt als hij in smoking klaarstaat om naar het theater te gaan: 'Nu paradeerde daar één van zijn liefste schijngestalten'. En eveneens als hij reflekteert op zijn tentamen-échèc en de manier waarop de goegemeente over hem zal spreken. Voor velen is zijn gestalte al gevormd, sociaal gezien heeft hij zijn 'type' aangetrokken en is hij opgenomen in de kaste van de toekomstige regenten. Voor hen is hij:

> De man die gescharreld had en daardoor zijn tentamen gemist, maar die nu geleidelijk aan omhoog zou stijgen met zijn bijeengescharrelde mensenkennis, zo hoog dat niemand meer zou durven denken aan die kleine vergissingen (...) Dat was voortaan zijn uniform, tot hij meester in de rechten zou zijn.[3.]

Schijngestalte, uniform: zijn persoonlijkheid bestaat uit verwisselbare voorstellingen, uit fragmenten die hij naar believen kan gebruiken als hij in de wereld van de noodzaak een verplicht nummertje moet uitvoeren. De leegte die zo een voorname rol in zijn diepe depressie speelt, wordt nu een belangrijk bestanddeel van zijn persoonlijkheid. We kunnen haar voorstellen als een leeg centrum waaromheen allerlei ikken graviteren, een holle ruimte die een konstante subjektvorming mogelijk maakt, het proces waarin ideologisering onophoudelijk plaatsvindt. Herkenning en miskenning.

Hierop volgt de laatste fase, die van de Nacht van Hampton Court, die van de verzoening zoals dat hoort bij een goed uitgevoerde dialektiek. Na zijn omzwerving keert het vervreemd bewustzijn terug naar huis en weet zich nu voorgoed versplinterd. Er bestaat geen koherente maatschappelijke kontekst waarin een ongedeeld Ik zich realiseert. Er bestaan slechts konteksten waarin het Ik in verschillende vormen moet optreden volgens een onveranderlijk mechanisme.

Deze kennis bevrijdt het bewustzijn van al zijn remmingen doordat het inzicht krijgt in zijn gefragmenteerdheid. Maar van een echte verzoening is geen sprake, een verzoening als Hegel zich via de dialektiek had voorgesteld. Dat heeft Dina van Berlaer-Hellemans goed ingezien in haar studie over *HC.* Voor haar vindt hier een denkspel met begrippen plaats, hetgeen niet de bedoeling kan zijn, want die verzoening moet niet alleen gedacht worden, maar ook konkreet beleefd.[4.]

Maar wat zij niet ziet, is dat er naast de betekenis, weergegeven door de strakke schematische uitwerking van de narratieve elementen, een heel andere lijn loopt door de tekst: die van het toeval, van de fantasie en van het magische. Op verschillende plaatsen in de roman wordt de lezer gewezen op de onvoorspelbaarheid van de gebeurtenissen, wat inhoudt dat handelingen en relaties tussen personages gekenmerkt worden door toeval en vaagheid. Van objektieve

kausale verklaringen is dan geen sprake. 1 september bijvoorbeeld wordt als belangrijke datum gekozen omdat Andreas het in zijn belang vindt, later weet hij niet eens meer waarom! Sterker nog, er zijn motieven waarop duidelijk sprake is van relaties die berusten op associaties, fantasie of pseudo-magie. Het optreden van de Derde, de manier waarop Andreas Van Haaften ontmoet, en zich even met hem identificeert, zijn voorbeelden. Naast de zich lineairchronologisch ontwikkelende discours (schoksgewijs weliswaar, maar toch systematisch), een door allerlei regelmatig optredende parallelle gebeurtenissen en objekten haast wetmatig aandoend verhaal, loopt een recit, gebaseerd op toeval, magie en subversieve teksten. Zo moeten we ook het slot zien: de kern, het inzicht van Andreas in zijn ongewone gewoonheid, wordt omkranst door fantasie en onverschilligheid voor l'esprit de sérieux: het oude mannetje, de maan, het kinderversje en de tijd die in deze apotheose stilstaat.

Vertaal ik het probleem van gewoon/ongewoon in termen van orde en chaos, dan zien we het volgende. Orde en chaos, het volwassene en het jeugdige, de ernstige taal en de fantasie, het ongedeelde Ik en het verbrokkelde Ik, de enkelvoudige betekenis en de los aan elkaar hangende fragmenten die als zodanig het ideologiseringsproces uitbeelden!

Zo ziet een eerste, min of meer traditionele lektuur van *HC* eruit, een tekst die onder andere handelt over de versplintering van het bewustzijn en het ideologiseringsproces. In een tweede lektuur zouden we de tekst in een groot aantal fragmenten moeten verdelen, en elk fragment als een ideologie-producerend stuk moeten beschouwen waarbij helemaal vrij is of het geheel erbij betrokken kan worden of niet. Want om Ter Braaks begrippen te gebruiken: achter de tekst huizen meerdere venten, iedere vent met zijn eigen relatie ten opzichte van de ideologie!

III

Als voorbeeld van een dergelijke tekstbehandeling neem ik het begin van het verhaal wanneer Andreas Laan in volle identiteitskrisis allerlei buitengewone onaangename gedachten ver van zich af probeert te houden. Hij reist in de trein terug uit Engeland en fantaseert het volgende: als zijn trein voorbij een signaal gereden is, heeft de baanwachter vergeten het sein op onveilig te stellen zodat een andere trein, een D-trein, op het baanvak passeert en op die van hem inrijdt. Alle seinen worden dan door de baanwachter op onveilig gezet, maar het is te laat voor de tweede trein die er al voorbij is. Het wordt een kwestie van tellen om te weten wanneer het ongeluk zal plaatsvinden. Want zelfs als de eerste trein op een ander onveilig gezet sein zou reageren, dan veroorzaakt het stoppen van die trein onherroepelijk een telescopage. Ik laat de curieuze manier waarop deze dagdroom begint voor wat ze is, en merk alleen op dat het geheel een sterk logische vorm heeft en dat de hele redenering een grote waarschijnlijkheidsgraad bezit. De dagdromer maakt die realiteitsaanspraak nog groter door de direkte rede te gebruiken, de personages toe te spreken, en ook door als alwetende verteller allerlei andere informatie te geven.

In het droom-verhaal zijn de volgende dingen van belang:

- De schuldgevoelens van de seinwachter.
- Het gedrag van de mensen en de machinisten van de treinen die nu moeten wachten omdat de seinen op onveilig gezet zijn.
- Het opvallende plichtsgevoel van de machinisten van de twee treinen die op elkaar inrijden.

- De positie van Andreas: de emotionele manier waarop hij op de door hemzelf verzonnen gebeurtenissen reageert.
- Het race-aspekt van de achtervolging.
- De heer in het blauwe pak tegenover hem.

Als deze droomfantasieën onderbroken worden, realiseert hij zich dat dit allemaal verzonnen is:

> zonder een vleug van werkelijke angst, terwijl hij zelfs heel zeker wist dat zijn praemissen totaal onjuist waren; er waren geen treinen, die van kopjes koffie afhingen (...) Dit alles scheen zich in een andere laag van zijn hersens af te spelen, buiten waarschijnlijkheid, echtheid en al zulke dingen om, maar daarom niet minder beklemmend en spannend; het zou een droom kunnen zijn als het niet zo nuchter en logisch was.[5.]

Op het eerste gezicht is deze droom een afweerreaktie tegen onbegrepen angstgevoelens. Een regressieve houding waardoor hij onopgeloste problemen, realiteitsverlies probeert te kompenseren door een andere realiteit die niet minder gevaarlijk aandoet, maar wel door hem begrijpelijk gemaakt is. En zelfs zoals hij dat zelf konstateert: 'nuchter en logisch'. Maar dat het geheel niets met zijn werkelijke problemen te maken heeft, lijkt me onjuist. Integendeel, het verhaal kan heel goed als symbool dienen voor de situatie waarin Andreas Laan verkeert.

Het veilig spoorwegnet waarop Andreas rijdt, blijkt dooreen kop koffie of een andere banale handeling als het nastaren van een trein, plotseling niet meer te funktioneren. Precies als zijn

heel vertrouwelijke wereld eensklaps inelkaar gevallen is door enkele sandwiches, watergeruis, etc. De men-wereld als baanvak, de burgergemeenschap als spoorwegnet. Een vergelijking die best opgaat.

Een veilige wereld, prima gereglementeerd, waaraan de volledig in slaap gesuste mensen zich volkomen overgeven, behalve één die doorheeft hoe fragiel de grenzen tussen veilig en onveilig zijn. Ja, en ook behalve de schuldige baanwachter natuurlijk, maar die is een schepping van Andreas. En die baanwachter wordt dan ook een goed 'geregelementeerd' schuldgevoel opgelegd:

- Onderdanig soort, infantiel geformuleerd: het zal nooit meer gebeuren etc.
- Juridische vorm, twee partijen tegenover elkaar: voor de rechtbank zullen we verder praten.
- Sociale zijde: het zal hem zijn betrekking kosten.
- Het werkelijke probleem: aan wie zal hij de schuld geven?

Schuld en boete in de westerse wereld van Andreas, belichaamd in een eenvoudige baanwachter van de Nederlandse Spoorwegen. Schuld en boete zoals die beleden worden door het individu dat door de mangel is gegaan van de Ideologische instituten van onze maatschappij.

Maar de wereld in deze dagdroom van Andreas staat op zijn kop, want in het vogelvrije baanvak waarop de beide treinen voortgaan, rusten beide machinisten op de lauweren van hun plichtsgevoelens die dodelijk zullen zijn voor de mensen die aan hun verantwoordelijkheid zijn toevertrouwd. De een doet zijn plicht 'omdat hij voor zich uit kijkt'; de andere houdt ook vast aan het aangeleerde schema: voor zich uitkijken. En al ziet hij een trein voor zich uit, hij vertrouwt op het veilige sein dat hij gepasseerd is. Dat had hij niet moeten doen.

'Het voor zich uitkijken' is de sociale training die een ieder van ons meekrijgt, voor zich uitkijken namelijk als goed geïnstrueerde burgers. Ik kijk recht voor me uit, ik, een vrije en franke bourgeois van een blanke en liberale maatschappij, en volg mijn plicht die ik vrijelijk op me neem. Zoniet, waartoe dan schulgevoelens?

En zo verwijst de tekst naar een andere tekst, een sociaalhistorische tekst waarin de relatie met de heersende ideologie gegrift staat: je zult je plicht naar behoren uitvoeren, je bent verantwoordelijk voor de normen die wij, de ideologie, je hebben bijgebracht. Vandaar dat je denkt als een vrij mens je eigen beslissingen te nemen.

Het is echter een dagdroom en over dagdromen kunnen we een aantal dingen opzoeken; er bestaat een wereld van dagdromen: 'Gelukkige mensen fantaseren niet, dat doen alleen onbevredigde mensen', zegt Freud in *Der Dichter und das Phantasieren.* Het fantaseren zou dan terug te brengen zijn tot 'fundamentele seksuele of agressieve neigingen die afgeweerd moeten worden door er uitdrukking aan te geven in maatschappelijk aanvaarde vormen'.[6.]

Waar voert ons dit spoor naar toe, welke richting kan ik vanuit de droompassage inslaan om aan die agressie een bepaalde tekstuele vorm te geven? De beide treinen racen achter elkaar aan met uitzicht op een 'prachtig spoorwegongeluk'. Wat weegt het gedrag van een kleinburgerlijke spoorwegbeambte tegen zoiets geweldigs op? Snelheid... race... explosie!

> Alleen met de stokers die in de weer zijn voor de helse vuurhaarden van grote schepen, alleen met de zware gedaanten die de gloeiende ingewanden van locomotieven oppoken, voortgejaagd in een waanzinnige rit (...) Er bestaat nog slechts schoonheid in de strijd. Een kunstwerk dat geen agressief karakter heeft kan nooit een meesterwerk zijn. Poëzie

> moet opgevat worden als een heftige aanval op de onbekende machten, om ze zo te dwingen zich aan de mensen te onderwerpen.[7.]

Zo bezingt Marinetti het futurisme, verheerlijkt hij in één adem: het vliegtuig, de auto, de oorlog, het vernietigen van musea, bibliotheken, akademies, welke dan ook. Een nieuwe relatie met de heersende ideologie springt op, die van het fascisme, jong en dynamisch; ze wil afrekenen met het oude Europa ingklemd als een zieke man tussen twee giganten, Rusland en Amerika. Een nieuwe relatie met de heersende ideologie die ten slotte een oude blijkt te zijn: die van ‘orde en wet’, gesausd met een terrorisme waarbij dat van de in hun voegen krakende demokratieën verbleekt.

Maar de hele gedroomde reis van Andreas' leven mondt uit in de dood van de reizigers in de trein, waaronder een keurige burgerman in een onberispelijk blauw pak die tegenover hem zit.

> Heer in donkerblauw pak als het ware gekraakt tussen de wanden, zodat zijn armbandhorloge op de plaats van zijn hoofd gevonden werd.[8.]

Zo wordt de overgang tussen leven en dood, verpakt in een krantenbericht konsumptie-klaar gemaakt. Een horloge daar waar zich een hoofd behoort te bevinden. ‘Het surrealisme berust op het geloof in de hogere realiteit van bepaalde associatievormen die tot zijn komst zijn verwaarloosd, in de almacht van de droom, in het belangeloze vrije spel van het denken’, schreef Breton.[9.] Surrealisme: de verbeelding aan de macht, de waanzin hoog in het vaandel, het strand onder de klinkers! Breton met zijn bende, het trotskisme en mei '68. De draden van de ideologie gaan soms over vreemde routes.

Er is echter nog een andere tekst te ontdekken, één die direkt aansluit op de ideologische instituten. Trein A vertrekt uit punt X op uur H met een snelheid van Y kilometers per uur; trein B vertrekt enkele minuten later uit hetzelfde punt maar met een snelheid van Q kilometers per uur. Op welk moment zullen ze op elkaar inrijden? Een parodie op een opgave voor leerlingen van de hoogste klas van de lagere school, de eliteklas van die jongens en meisjes die gedrild worden voor het toelatingsexamen voor de middelbare school. Ontleden, diktees en redeneersommen zijn een heel belangrijk onderdeel van de stof. Leren redeneren via sommen. Het is een van de belangrijkste sociale selekties, misschien wel de belangrijkste. Het kaf wordt gescheiden van het koren. De voorlopige schifting vindt plaats binnen het systeem. Degenen die geschikt bevonden worden voor de konsumptie van de humaniora, krijgen hun vorming. De rest van de leerlingen vloeit af naar andere opleidingen waar hun ideologisering eveneens geschiedt. Ze zullen op een andere manier leren redeneren. Met deze tekst raken we aan de tekst der teksten: die van de onderwijsinstituten, de sociale rollen zoals ze verdeeld worden.

Maar die fantasiebeelden waarvan Andreas zich afvraagt of ze zich niet in een ‘andere laag van zijn hersenen’ afspelen, of ze niet tot een ‘droom’ gerekend kunnen worden, ‘als ze niet zo nuchter en logisch’ zouden zijn, zijn beelden van de illusie, van de ideologie. Althans zo funktioneren ze. Ze ontspruiten aan zijn fantasie en tegelijkertijd weer niet, zo waarschijnlijk zijn ze. Hijzelf is er echter de auctor van, toch schijnen ze ergens vanuit zijn hoofd op te stijgen. Het is een werkelijkheid die fiktie is, hij kan ze nog niet goed plaatsen. Zoals we onszelf ook nooit precies in de sociale kontekst kunnen plaatsen omdat we geen algemeen overzicht hebben van alle maatschappelijke gegevens die nodig zijn voor een werkelijke kennis en we aangewezen zijn op de droombeelden die ons opgelegd zijn: de ideologie. Het is alsof Ter Braak de werking van de ideologie doorheeft en zijn teksten een vingerwijzing zijn naar hun ontstaan.

Op deze manier stel ik me een anarchistische analyse voor, uitgaande van een passage uit een roman. De hele tekst beschouw ik volgens het recept van Deleuze

als een open systeem, als een kaart bestaande uit allerlei lijnen en stromen die tot elkaar komen en weer uit elkaar gaan. Niet als een kopie die de tekst reduceert tot een struktuur, waaraan maar één verklaring tegelijkertijd opgehangen kan worden. Wat voor een makro-tekst mogelijk is, geldt helemaal voor een mikro-tekst die veel overzichtelijker is en waar millimeter-werk beter op toegepast kan worden. In die mikrotekst als ruimte voor onderzoek, vinden we de sporen die ons in en buiten de tekst zullen leiden, net zo ver als we willen. En die ons tegelijkertijd de verschillen zullen aangeven. Het is juist door die verschillen dat de betekenissen en de ideologiewerking zich openbaren. Als we een passage als de droomtekst als een knooppunt zien van allerlei soorten teksten die de meest uiteenlopende relaties en een steeds wisselend mozaïek van betekenissen opleveren, raken we misschien iets kwijt van onze gekonstipeerde eenheidsdwang. En dat kan alleen maar gunstig zijn.

Bijlage A. De hoofdstukindeling

Signalen	28 augustus	Het leven met Van Haaften	september en november
Terug naar de provincie	28/29 augustus	Het leven met Maffie	september-december
Gerekt afscheid	30/31 augustus	Verwarring	december
Oranje boven	31 augustus	Eline's gezicht	maart
De generaal	1 september	Hampton Court	maart

Bijlage B. Chronologische indeling

Periode		**Breuk**	**Bewustzijn, geestelijke ontwikkeling Andreas**
I.	a. gewoonheid b. suizen, nacht, maanlicht		spontaan bewustzijn, komplete eenheid met gegeven realiteit
		Hampton Court	
II.	a. ongewoonheid, verlangen naar gewoonheid b. stem, Derde, Van Haaften		krisis: bewustwording van het anderszijn; bewustzijn treedt buiten zichzelf
		1 september	
III.	a. ongewoonheid b. opkomende gewoonheidservaringen, heilslegertoon		ander ik, los van zichzelf, theoretisering van vervreemde maatschappij; wordt zich bewust van zijn eigen versplintering
		de Nacht van Hampton Court	
IV.	a. synthese gewoon-ongewoon		verzoening; het vervreemd bewustzijn treedt weer in zichzelf; versplintering blijft.

Eindnoten:

1. J.K. Simon: 'A conversation with Michel Foucault:, *Partisan Review* 1971, 2. p. 201.
2. *HC*, pag. 144/5.
3. *HC*, pag. 119.
4. *Spiegel der Letteren* 20 (1978), 5. p. 241-256.
5. *HC*, pag. 12.
6. J.L. Singer, *Dagdromen mag:* pag. 96. Haarlem 1978.
7. F.T. Marinetti, Oprichting en manifesten van het futurisme: uit: *Historische avantgarde:* p. 65 en 68, Amsterdam 1982.
8. *HC*, pag. 11.
9. A. Breton: Surrealistisch Manifest: uit: *Historische avantgarde* p. 303. Amsterdam 1982.

Ron Elshout
Twee gedichten

voor Heike

Groeten uit...

De post bezorgt ansichtkaarten. We
lezen ‘de groeten’ en zien plaatsen,
bergen, vaarten en soms boven een
raam een kruis dat aangeeft, dit

is tijdelijk ons huis. Wij blijven
hier, drinken thee, bladeren wat in
oude boeken over vagebonden die,
zwervend langs lege wegen, zoeken

naar god-weet-wat. Ze zijn eeuwig
door verre landschappen gegaan,
hebben de wind gevoeld die daar
altijd ruiste, en zo kunnen wij

zonder toerisme. We zetten de lig-
stoelen buiten en geven gemakkelijk
toe aan de vermoeidheid, thuisblijven
is nu een blijven zonder cynisme.

voor Rein Bloem

Chardin

Le gobelet d'argent

De kastanjes liggen er
om zichzelf, maar

de appels zien zich
terug in het zilver
verdubbelen hun kleur
in het kwetsbare tin

geen teken van bederf, zo heft
hij het raadsel van het leven op

het besef dat het niet anders kan

de lepel die opgeheven
uit de schaal iets
aan het licht kan brengen

wat hij ook schept
- nooit een starre orde -

ook dan verkent
hij de grenzen en

geeft het de geest.

Dirk Kroon
Gedicht

Spiegel

In de hal op marmerblad
de witte lelies voor een spiegel.
Oneven aantal altijd weer
verdubbeld tot de volheid
van een bloeiende illusie.

Ze staan er even ongemoeid
gelaten als het dalend water
waaruit ze leefkracht halen.
Bij avondval verspreiden ze hun geur,
elk etmaal sterker, zwaarder.

Alsof ze zich verzetten, vanavond al,
doordringen ze de huisbewoner
en zijn late gast van het moment
dat nu eens afscheid nemen,
dan weer doodgaan heet.

Geen waan, geen langgerekt
vertoeven. Wie het eind
eenmaal beseft -
geen werkwoord kan hem helpen;
geen voegwoord sluit zich aan.

Daar staan ze. Morgen
zijn ze ijler, waas
die niet meer wit is,
vochtig. De kelken druppen
tot ze leeg zijn. En breken.

Peter de Boer
Voor en tegen 5
Hoog spel. Nieuwe poëzie van C.O. Jellema

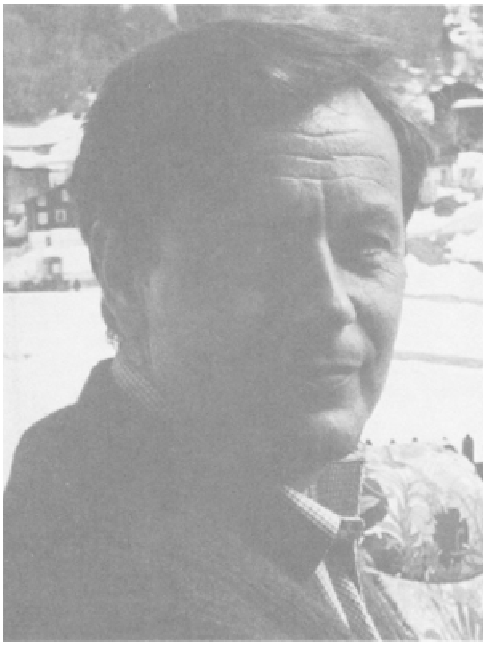
De toren in de titel van C.O. Jellema's nieuwe gedichtenbundel *De toren van Snelson* is geen ivoren toren, maar een door Kenneth Snelson ontworpen, uit metalen staven en draden opgetrokken beeldhouwwerk dat de naam ‘Needle Tower’ draagt. Over dit beeldhouwwerk en Jellema's poëtische reflectie daarop straks meer. Nu eerst iets over het specifieke *begrip* ‘toren’, dat Jellema zo opzichtig voorop heeft geplaatst. ‘Toren’ roept onmiddellijk reminiscenties op aan dichters als Kloos, door Gorter ooit zo treffend ‘oude geluidgod’ genoemd. Kloos en de zijnen - elk van hen een God in 't diepst van zijn gedachten - hadden het hoog in de bol: zij veronderstelden dat er permanent een plekje voor hen vrijgehouden werd op de Parnassus, dat hun bedje was gespreid in een torenkamertje van ivoor. Perk kon het zo aardig zeggen: ‘De Godheid troont... diep in mijn trotsch gemoed.’

Welnu, zo ‘trotsch’ is de dichter Jellema niet. En toch prijkt die toren voorop zijn bundel en is hij net als de Tachtigers en de na hen komende symbolisten (Boutens, Leopold, Verwey e.a.) niet ongevoelig voor de zienswijze dat er een ideële dimensie schuil gaat achter de direct waarneembare verschijnselen. Ik wil het algemener stellen. Er wordt in de eigentijdse Nederlandse dichtkunst überhaupt weer veel naar het ‘hogere’ gezocht (naar het Wezen, de Schoonheid, het Andere, of vul uw eigen favoriete absolutum maar in), alleen zégt men dat niet zo uitdrukkelijk en gebeurt dat ook niet op zo'n zelfverzekerde wijze als in de jaren tachtig van de vorige eeuw. Kloos c.s. *streefden* niet naar het hogere, zij *incarneerden* het. Eenmaal aan hun schrijftafel gezeten waren zij als de goden: het hogere vonkte en knetterde in hun binnenste en werd met de blaasbalg van hun poëzie tot een groot vuur opgestookt. Veel eigentijdse dichters zoeken het eveneens hogerop, maar weten zich tegelijkertijd met schrijfhanden en versvoeten aan de alledaagse werkelijkheid gebonden. Het is met hen ongeveer zo gesteld als met de man in ‘Op de fiets’, een gedicht van Ad Zuiderent, die ‘een nuchter fietser’ heet te zijn en niettemin met ‘zijn fiets de lucht in wil’. De moderne poëzie vooronderstelt het echec: het niet bereiken van een gewenste bestemming, en is er meestal op uit het echec met behulp van illusionistische kunstgrepen de schijn van het tegendeel te geven.

Jellema is een markante exponent van dit tegenwoordig vrij courante nuchtere idealisme. Als zodanig is hij verwant met Van Toorn, Zuiderent, Kuijper e.a., en niet in de laatste plaats met de verklaarde neo-symbolist Robert Anker. Net als Anker is hij diep door het idealistische ideeëngoed heengegaan. Hij is in zijn poëzie voortdurend gespitst op zogenaamde ‘pieker-varingen’: de in ieder mensenleven wel voorkomende momenten waarop binnen- en buitenwereld zo op elkaar zijn afgestemd dat alles met elkaar in harmonie schijnt. Enkele malen komen evenwicht en harmonie ook onomwonden ter sprake: ‘evenwicht, mits de symmetrie het houdt’; ‘Met het verval houdbaar in harmonie,/natuur en kunst’; ‘evenwicht, zwijgen, het reine’ et cetera. Zo'n ‘piekervaring’ (ik geef de term graag voor een betere) is bijvoorbeeld de hernieuwde kennismaking met het landschap van de jeugd, zoals in ‘Terhorst’:

> Altijd zoek ik wat ik hier vind: het dennen-
> Bos, de heideplas met meeuwen. Jaren
> Later. Altijd kom ik om haar die moeder
> Voor mijn gedachten

Was, de plaatsvervangende, naamloos, eisend
Niets: de natuur, bevrijdend ook vroeger mij van
Plicht.



C.O. Jellema. Foto: Lourens v.d. Bosch.

Even is er een wezenlijk contact tussen de dichter en het landschap. En ook: even lijken heden en verleden elkaar wederzijds te doordringen.

Tijd en herinnering - wat Proust niet heeft losgemaakt! - waren ook belangrijke thema's in Jellema's vorige bundel, *De schaar van het verleden*, maar de toon is inmiddels beslist somberder, het ironisch-eloquente intermezzo zeldzamer geworden. In ‘Terhorst’ werkt het landschap zo louterend dat er een tijdloze dimensie ontstaat: ‘blik werd beweging en geen/Tijd die voorbijging’. Het leven schijnt een puur visuele, ruimtelijke aangelegenheid geworden: ‘Zijn wordt kijken, helder bewustzijn, droomloos’. En voor een dichter is het volgende natuurlijk mooi meegenomen: ‘Kijken is al beeldspraak’. Tijd definiëren in termen van ruimte - het lijkt mij een bij uitstek idealistische (want naar samenhang strevende) daad. het omgekeerde komt bij Jellema ook voor, zoals in het gedicht ‘Fertöd’: ‘Anders niet is ruimte te denken: open/Tijd’.

Zijn wordt kijken, kijken is al beeldspraak: het visuele element speelt in deze gedichten een toonaangevende rol. Beeldspraak in de meest letterlijke zin zijn de gedichten waarin Jellema schilderijen, beelden en foto's bedicht. De eerste afdeling van de bundel bevat zeven sonnetten geschreven naar aanleiding van schilderijen van Ruysdael; in de vijfde afdeling, eveneens uit zeven sonnetten bestaande, worden foto's bedicht alsook een schilderij van Félicien Rops. Voorts zijn er afzonderlijke gedichten gewijd aan het al genoemde beeldhouwwerk van Snelson en een niet nader aangeduid ‘Stilleven’.

Het openingsgedicht is meteen al een van de mooiste beeldgedichten uit de bundel. Het beschrijft hoe een museumbezoeker in een zaal met landschapschilderingen van Ruysdael zich als vanzelf in de voorstellingen van de schilder voelt opgenomen:

Op het eerste gezicht

Uitbarstingen van landschap. Het portret
ontbreekt. Coup du soleil verlicht van boven
het blekersveld bij Haarlem. Het lijkt net
of het zo was. Ik wil het wel geloven:

aanraken, Thomas, mag hier niet, suppoosten
zijn parkwachters met uniform en pet.
Ik zie je staan, tenger, om me te troosten;
heb, snel verliefd, je op doeken gezet:

uitzicht op Bentheims of op watermolens,
bosvijvers die een hertepoot weerkaatsen,
de wandelaar ben ik, die, omgewend,

kijkt of je komt - zo worden, nolens volens,
Ruysdaels landschappen ideale plaatsen
voor onze picknick - jij, mooi, onbekend.

Een triomfant en tegelijk geserreerd gedicht, en typisch idealistisch in zoverre twee werelden - kunst en werkelijkheid - moeiteloos op elkaar betrokken worden. Ideale plaatsen, that's what it is all about. In een ander Ruysdaelgedicht, waarin kunst en werkelijkheid (Jellema spreekt consequent van kunst en natuur) elkaar opnieuw doordringen, zegt de dichter het zo: ‘Bevrijd tot anderszijn - wat kunst toch doet’. Toch werpt de titel van het geciteerde gedicht een sombere schaduw vooruit. Op het eerste gezicht is de illusie inderdaad volkomen, maar op het tweede ook? Al snel komt er in het vervolg van de reeks aan het gedroomde verband een einde: ‘Met mijn/verstand zeg ik: kunst kan natuur niet maken’. Zo gaat het in echecpoëzie meestal: de harmonie is nooit blijvend, de dichter zal zich met kortstondige illusie tevreden moeten stellen. De veelvuldig in de bundel terugkerende spiegels zijn voor dit spel tussen schijn en wezen een zinvol symbool. Ongetwijfeld heeft Jellema dit symbool ontleend aan Rilke, die in de bundel ook geciteerd wordt en van wie hij, samen met W. Blok, *Die Sonette an Orpheus* vertaalde. In het voorwoord van die vertaling staat onder andere: ‘De spiegel maakt de onbetreedbare, andere, complementaire helft van het bestaande zichtbaar, die ruimte die in de muziek, abstracter nog, hoorbaar wordt’. Van dit onbetreedbare toverrijk geeft de spiegel slechts de weerschijn. In ‘Fertöd’ werkt Jellema dit aldus uit: de locatie: een ‘Zomerzaal waar Haydns kwartetten eens de/Tijd herschiepen tot een omlijsting voor de/Sierlijke spiegels’. De zaal grenst direct aan een park, dat door de spiegels wordt weerkaatst: ‘in spiegels wordt het/Roerloos en blijvend,//Vleugeldeuren open naar buiten, niemand/Die weerkaatste paden bewandelt, die daar/Weet van herfst heeft.’

Op het dichterspalet van Jellema komen een paar sterk contrasterende kleuren voor. Hij kan stemmige, intelligente, mooi ‘aangeklede’ gedichten schrijven, zoals het hierboven geciteerde ‘Op het eerste gezicht’. Maar soms trakteert hij de lezer op het topzware idioom van een wijsgerig vertoog, als in ‘Aangaande Hölderlin’ bijvoorbeeld: ‘Waar alles blijft. Ligt soms in een enkel/moment de samenhang der

dingen uit-/gestald, een brandglas dat de lijnen bundelt?/Wordt wat herinnering werd ook bewaard?/Een beeld. Maar in de geest. Leeft zij daarin,/als in materie, onzichtbare vorm?' Dergelijke regels vatten in vragende zin de thematiek wel bondig samen, maar ik prefereer de geslaagde indirecte *verbeelding* van 'de samenhang der dingen' in bijvoorbeeld de Ruysdaelgedichten boven de wat kale verwoording ervan in 'Aangaande Hölderlin'.

Nog minder aantrekkelijk vind ik de abstracte bouwsels in de afdeling 'Drie oden'. Met name het titelgedicht is mij, bij elke lezing opnieuw, als een visgraat in de keel blijven steken. Slikt u maar eens goed:

De toren van Snelson

Vogels bouwen hier niet hun nest, geen wijzer-
plaat verraadt het uur en de haan kraait niet daar
Boven. Dakloos. Dus onbewoonbaar deze
Toren van Snelson.

Staven. Staaldraad. Open voorwind. Doorzichtig
Puur ding. Op papier met het stift ontworpen
Denkbeeld eerst; nu zonder de maker staande
Tussen de bomen.

Maar skelet. Fossiel van bewoning. Denken
Delft uit de materie gemis en bouwsel
Is om holtes heen het begrijpen. Kunst houdt
Onbegrip open

Echter. Daarom. Nog draagt de aarde, nog is
Hemel leerbaar woord. Als een harp voor wind, voor
Suizen van een zachtere koelte. Want het
Gaat om de gaten.

En: de bomen. Niet uit een brein geboren
Vreemdelingen, onvergelijkbaar met wie
Doet alsof hij weet wie hij is en woont. Maar
Blijft onbegrepen.

Mijn bezwaren gelden niet zozeer de weinig fraaie buitenkant van het gedicht, de kortaffe dictie, de metrische aberraties, de soms ronduit onmogelijke enjambementen, want dit alles zal Jellema - die in zoveel andere gedichten bewijst dat hij met een klassieker prosodie en metriek goed uit de voeten kan - wel bewust en dus met reden hebben aangebracht. Ook de strekking van het gedicht, die ongeveer hierop neerkomt dat de dichter/kunst het raadsel noodgedwongen (of vrijwillig, dat is me niet erg duidelijk) intact laat, stoort mij niet. Storend is wél de omslachtige en mystiekerige wijze waarop de dichter tot zijn poëticale en existentiële (want *condition poétique* en *condition humain* vallen hier samen) waarheid komt. De crux van het gedicht lijkt mij de passage die stelt dat kunst 'Is om holtes heen het begrijpen'. 'Begrijpen' dient niet opgevat te worden in de gebruikelijke zin, als 'bevatten', 'doorzien', maar als '*om*vatten'. Er staat dan in de geciteerde passage iets als: kunst begrijpt (omvat) iets dat zij niet begrijpt (bevat), hetgeen de mogelijkheden en beperkingen van de idealistische kunstenaar vrij aardig weergeeft. Nu kan ik me uiteraard vergissen, maar ik proef in sommige formuleringen duidelijk *Raster*achtige sentimenten: 'Doorzichtig/Puur ding' bijvoorbeeld, of: 'Want het/Gaat om de gaten'. Nog sterker heb ik dat gevoel bij het gedicht 'Fertöd' uit dezelfde afdeling, waarin over de taal onder andere wordt opgemerkt: 'Fuik en vangst tegelijk zijn namen,/Nuttig, eetbaar. Maar om de mazen schrijf ik.' En in weer een ander gedicht heet het: 'Het vlees woont in de taal. Grammatica/is weefsel'. Het zijn incidenten,

maar toch... Zulke citaten konden zo weggelopen zijn uit de bundels van Kouwenaar of Beurskens, beiden dichters die de afbeeldingsmogelijkheid van de taal ontkennen en haar terugbrengen tot hapklare brokken materie. Ik heb het Rasterlijke dogma nooit goed begrepen. Inderdaad is de taal soms een heel onbeholpen instrument om de oneindig geschakeerde werkelijkheid mee weer te geven, maar je lost toch niks op wanneer je de afbeeldingsrelatie tussen taal en werkelijkheid dan maar negeert of zelfs ontkent! Juist dichters zou er alles aan gelegen moeten zijn om hun taal zo aan te scherpen dat die relatie wél zo optimaal mogelijk gelegd kan worden. Als zij het niet doen, wie in godsnaam dan wel? Jellema's positie in deze kwestie is me niet helemaal duidelijk. Feit is echter dat hij in de gewraakte gedichten in elk geval de indruk wekt zo nu en dan niet wars te zijn van het begrip ‘zinledige taal’.

Intussen haast ik mij te zeggen dat deze kritiek slechts geldt voor een bescheiden aantal gedichten. Alleen al met de prachtige sonnettencyclus ‘Den 20. Jänner ging Lenz durchs Gebirg’ maakt Jellema alles weer goed. Hierin wordt Georg Büchners novelle *Lenz*, die handelt over de waanzin van de sturm-und-drangdichter Jakob Lenz, op een fascinerende en eigenzinnige manier herdicht. Makkelijk zijn de gedichten niet. Verschillende zaken - sneeuw, vlees, steen - hebben een

ingewikkelde symboolwaarde waarover in kort bestek weinig zinnigs te zeggen valt. Deze uitgekiende sonnetten zijn zelf hun beste parafrase. Ik citeer het tweede gedicht uit de reeks, dat beschrijft hoe het de door messiaswaan geplaagde Lenz vergaat wanneer hij een gestorven meisje tot leven tracht te wekken:

Hij snelde toe. Het kind was net gestorven.
Hij hurkte in een hoek en werd zo koud
als sneeuw. Hij noemde zich Elia, oud
kind. Zong: het sneeuwt, het sneeuwt tussen de korven.

Waar is de sterkte die men overhoudt
als uit de leeuw de honing is geworven?
De sterke neemt en eet. Tot hier gezworven
kwam hij niet verder dan een rekenfout.

Taal kent het pathos. Hij was in taal thuis:
hij noemde haar zijn moeder - die bewaarde
al wat zij hoorde in haar hart. Hij riep:

sta op. Hij stond op. Liep naar buiten. Liep
het dorp uit. Met de vinger ‘beenderaarde’
in de sneeuw schrijvend, en ‘geboortegruis’.

Vooral het sextet is boeiend. De dichter Lenz heeft de macht van de taal, die hij ‘zijn moeder’ noemt, schromelijk overschat. De woorden ‘sta op’ hebben, door hem uitgesproken, niet dezelfde levenbrengende kracht die ze hadden toen Christus ze sprak aan het doodsbed van het dochtertje van Jaïrus. De taal, de grondslag van zijn bestaan, is als het ware onder hem weggetrokken. Hoe suggestief werkt het navrante, eigenlijk half verzwegen contrast tussen ‘sta op’ en het onmiddellijk daarop volgende ‘Hij stond op’: die had moeten opstaan - het meisje - blijft dood liggen, die - omdat hij gefaald heeft - wel dood had willen blijven - Lenz - staat op. Ook de slotregels mogen er zijn. In Büchners novelle wordt na de mislukte opwekking over Lenz gezegd: ‘In seiner Brust war ein Triumphgesang der Hölle’. De variant hierop die Jellema ons voorzet overtreft het voorbeeld ruimschoots: ik kan me in deze context nauwelijks iets demonischers voorstellen dan die in sneeuw geschreven gruwelwoorden ‘beenderaarde’ en ‘geboortegruis’.

Je kunt de Lenzcyclus, zoals criticus Frank Ligtvoet heeft gedaan, plaatsen in de traditie van de Duitse romantische school van de gebroeders Schlegel en Novalis, die het scheppen van een nieuwe, persoonlijke mythologie, of wereldbeeld, ter compensatie van de steeds ongeloofwaardiger geworden christelijke mythe als een van de voornaamste taken van het dichterschap beschouwden. Jellema's mythologie zou er dan een zijn waarin er aan de poëzie een de dood overwinnende kracht wordt toegekend. Want dat is het frappante van de cyclus: wat Lenz niet is gelukt, lukt Jellema in het laatste gedicht van de reeks, als het perspectief inmiddels van ‘hij’ naar ‘ik’ verschoven is, wel: ‘Hoor:/onder mijn val komt de dood niet meer voor’. Ik twijfel geen moment aan de juistheid van Ligtvoets visie; zijn argumenten, die ik nu maar weglaat, zijn sterk genoeg. Toch geloof ik dat Jellema zich bij het schrijven van deze cyclus nog wel door andere emoties heeft laten leiden dan door het al met al nogal abstracte genoegen dat het ‘creëren van een nieuw wereldbeeld’ de mens doorgaans verschaft. Er klinkt een ingehouden hartstocht, een sterk persoonlijke betrokkenheid in de sonnetten door. Jellema's cryptische, niettemin lucide bedichting van Lenz' ziektegeschiedenis is zo indringend en liefdevol beschreven dat het onderwerp hem wel uit het hart gegrepen moet zijn. Jellema weet dan ook waarover

hij spreekt: ook hij speelt in poeticis hoog spel, ook hij tracht zaken in kaart te brengen die welbeschouwd onver-woordbaar zijn, en ook hij heeft weet van het tragische impressum waarmee degenen rondlopen die 'Apollo geschlagen hat', zoals Hölderlin het ooit heeft uitgedrukt. Het verschil tussen Jellema en Lenz is alleen dat de eerste pal voor de waanzin een pas op de plaats maakt. Bijna is het of Jellema Lenz plaatsvervangend voor hem door het dal van de waanzin heeft laten trekken om aldus de 'waanzinnige' onbestemdheden in zijn eigen gemoed tot bedaren te brengen. Uiteindelijk wordt hier niet zozeer de dood, als wel de waanzin bezworen, want wat is waanzin anders dan een geestelijke 'dood'? In het gedicht over Hölderlin - die net als Lenz waanzinnig werd - zegt Jellema dit ook: 'Hij was er nog en niet. Zijn lichaam leefde./Zijn werk al voor hij stierf nalatenschap'.

Ik ga niet in alles met Jellema mee, maar het merendeel van zijn gedichten stáát er toch maar. Het is door en door geconstrueerde poëzie, ze eist veel van de lezer, ze geeft ook veel. Eens te meer vinden we hier een bewijs dat poëzie waarin de traditie heeft dóórgewerkt heel goed de toekomst kan hebben. Jellema heeft geen *prefab.* antwoorden op de vele vragen die hij zichzelf stelt - wat is het wezen der dingen? wat is er over van ons persoonlijk verleden? is geest, is schrift natuur? et cetera. Zijn wereldbeeld is niet gesloten, als dat van de romantisch overmoedige metteurs en scène van Tachtig, maar open, en hij blaast niet hoog van de toren maar tokkelt, strijdbaar en berustend tegelijk, zijn wijsjes aan de voet ervan, - ook daar kan het uitzicht schitterend zijn.

Literatuur

C.O. Jellema, *De toren van Snelson, Gedichten*, Amsterdam 1983, Querido, 56 p., f25,-.

Leo den Os
Patrick Modiano: Oog in oog met het verleden

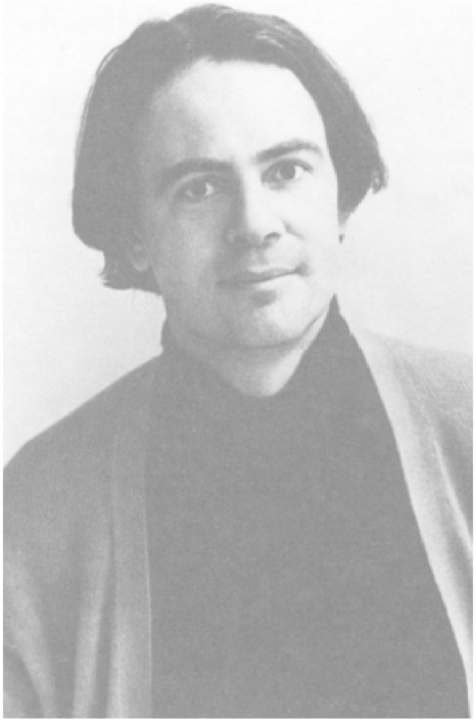
Patrick Modiano is erin geslaagd om in tien jaar tijd alle belangrijke Franse literaire prijzen in de wacht te slepen: hij kreeg in 1968 de Prix Fénéon én de Prix Roger Nimier voor zijn eerste werk: *De plaats van de ster*, in 1972 de Grand Prix voor de roman van de Académie Française voor zijn derde roman: De *Ringboulevards* en ten slotte de belangrijkste onderscheiding, de Prix Goncourt voor *De straat met de donkere winkels* (1978). Wat mij betreft, verdient hij het. Nog maar zelden heb ik boeken gelezen die zich zo aan je vastkleven. Modiano vertelt geen aardige dingen, integendeel. Zijn boeken brengen de lezer voortdurend in verwarring, laten hem twijfelen aan zijn eigen zekerheden. De werken die hij tot nu toe heeft geschreven, zijn alle getekend door een bijna obsessionele aandacht voor het verleden. In de eerste drie romans is hij in de ban van de Duitse bezetting tijdens de Tweede Wereldoorlog, in zijn latere werken schetst hij de sfeer van de jaren zestig. In het voorwoord bij zijn in 1976 gepubliceerde interview met de joodse schrijver en politicus Emmanuel Berl zegt Modiano het volgende:

> Oog in oog met Berl keer ik terug tot de dingen die mij bezighouden: de tijd, het verleden, het geheugen. Hij verhevigt mijn belangstelling voor die zaken. Hij geeft mij moed mijn plan te volvoeren, namelijk mij een verleden en een geheugen te scheppen met het verleden van anderen.

Als we later in *Livret de Familie* (1977) lezen dat Modiano ervan overtuigd was als twintigjarige in het door de Duitsers bezette Parijs te hebben geleefd en dat hij ervan droomde zich te bevrijden van een vergiftigd geheugen, krijgen deze zinnen nog meer reliëf. Natuurlijk heeft Modiano wel een geheugen en een verleden, maar zijn joodse afkomst legt hem een loodzware last op, vergiftigt zijn geheugen.

Modiano's debuut, *La place de l'étoile (De plaats van de ster)*, is een verre van eenvoudig boek. Een geruststellende chronologische lijn, een duidelijke plaatsbepaling, ontbreken volkomen. Tijd en ruimte zijn in voortdurende beweging. Verschillende tijdvakken vloeien vaak zonder enige waarschuwing in elkaar over en hetzelfde gebeurt met de plaats van de handeling. Wie bereid is zich daardoor niet te laten afschrikken, zal ontdekken dat deze op het eerste gezicht storende gang van zaken volstrekt geen afbreuk doet aan de duidelijkheid van Modiano's verhaal. De hoofdpersoon, Raphaël Schlemilovitch, is drager van alle fouten en gebreken die de traditie aan de joden toeschrijft. Hij probeert zich op alle denkbare manieren te weren of anders het oordeel van de maatschappij te ontvluchten. Modiano's uitspraak dat hij zich een verleden creëert met het geheugen van anderen, wordt in dit boek verwezenlijkt door een uitbundig gebruik van de ‘pastiche’, het nabootsen van de stijl en het werk van een andere auteur. Zo treffen wij in deze roman talloze verwijzingen aan naar het werk van Drieu la Rochelle, Louis-Ferdinand Céline (beiden antisemiet en collaborateur), Marcel Proust en bovenal Jean-Paul Sartre. Ik geloof niet dat ik overdrijf als ik stel dat *De plaats van de ster* voor een belangrijk deel steunt op Sartre's beroemde essay: *Réflexions sur la question juive (Beschouwingen over het joodse vraagstuk).* Het lijkt mij daarom goed om, alvorens verder te gaan met de bespreking van *De plaats van de ster*, eerst de belangrijkste ideeën uit dit essay de revue te laten passeren.

Volgens Sartre is de jood bij voorbaat al veroordeeld door het antisemitische deel van onze samenleving. De haat en de woede tegen de joodse mens wordt niet gevoed door zijn doen en laten, maar door een serie nare eigenschappen die de antisemiet bij zijn joodse medeburger veronderstelt: joden zijn onbetrouwbaar, tuk op geld, gierig, echte strebers, geboren intriganten en vreselijke slijmballen. Sartre typeert de antisemiet als een middelmatig mens, een kuddedier. Door joden te beschouwen als minderwaardige mensen, kunnen antisemieten zichzelf verheffen. Zij stellen de joden verantwoordelijk voor alle kwade gebeurtenissen: in hun ogen wordt de jood zelfs *Het Kwaad.* Het Kwaad oefent een geheimzinnige aantrekkingskracht uit op de mens; bijna alle antisemieten hebben dan ook één of meer joodse vrienden of vriendinnen, zij zijn dan de ‘goede’ joden.



Patrick Modiano. Foto: Jerry Bauer.

Hoe komt het nu dat de joden zo als eenheid ervaren worden, vraagt Sartre zich af. Zij zijn toch verstrooid, leven in alle landen van de wereld. Sartre komt tot de conclusie dat de joodse eenheid gebaseerd is op hun *situatie:* de joden leven in een gemeenschap die hen als joden bestempelt. Sartre vertelt ter illustratie de geschiedenis van een vijftienjarig meisje. Op zekere dag hoort zij van andere mensen dat zij een ‘jodin’ is. Vanaf dat moment voelt het meisje zich bijzonder, anders dan andere mensen. De vraag is nu: accepteert de joodse mens de rol die hem door de maatschappij wordt gegeven of niet? Als hij weigert, ontkent hij zijn jood-zijn of probeert het probleem uit de weg te gaan. Door alle betrekkingen met de joodse gemeenschap te verbreken, kan hij zich in het uiterste geval zelfs als een antisemiet gaan gedragen, maar nooit zal hij uit

het bewustzijn van andere mensen kunnen verdrijven dat zij *weten* dat hij een jood is, weliswaar een 'goede' jood, een 'rijke' jood, maar toch een jood. Terwijl hij zelf min of meer geaccepteerd wordt, zal hij om zich heen steeds moeten zien hoe andere joden vernederingen moeten ondergaan. Deze situatie is kenmerkend voor joden die deze keuze hebben gemaakt; ze worden voortdurend heen en weer geslingerd tussen trots (nl. te worden geaccepteerd) en minderwaardigheidsgevoel (nl. de vernederingen te moeten zien, die andere joden ondergaan). Als hij zijn rol accepteert, speelt hij de antisemieten in de kaart. Immers, laat hij van zich horen zonder zijn joodse afkomst te verbergen dan zal men zeggen: 'Zie je wel, de joden gaan zich roeren!'. Als hij propaganda maakt voor een joodse staat is de reactie: 'Wat moeten ze eigenlijk hier, die joden, ze hebben toch een eigen land?' Hoe je het wendt of keert, aldus Sartre, de situatie van de joden is zo, dat alles wat ze doen zich tegen hen keert. Sartre is van mening, dat de joden niet in staat zijn het probleem op te lossen. Het joodse vraagstuk is ontstaan, doordat antisemieten medeburgers als joden brandmerken; men zal dus het antisemitisme moeten uitroeien. Sartre denkt dat dit te bereiken is via de opvoeding, thuis en op school, maar vooral door het streven naar een klasseloos staatsbestel, gegrondvest op de onderlinge solidariteit van alle burgers.

Keren we nu terug tot *De plaats van de ster.* Raphaël Schlemilovitch, schatrijk door een erfenis van een oom uit Venezuela, komt in alle situaties die Sartre beschreven heeft. Als 'geassimileerde jood' is hij de minnaar van Eva Braun, krijgt hij van Hitler het Kruis van Verdienste. Hij is bevriend met felle antisemieten als Robert Brasillach en Maurice Sachs, die hem als 'ere-goj' beschouwen. Tijdens de bezetting staat hij met de Duitsers op zeer goede voet: Göring, Hess, Goebbels en Heydrich vinden hem een aardige vent. Deze verhaallijn, als ik dat zo even noemen mag, wordt afgesloten in 1944. Raphaël Schlemilovitch is dan lid van de Militie van Jo Darnand, een collaborerende groep vechtjassen, die vooral tot taak had de Partisanen te bestrijden.

> In de zomer van 1944 nemen we, na verschillende operaties in de Vercors, met onze keurtroepen de wijk naar Sigmaringen. In december, tijdens het Von Rundstedt-offensief, word ik neergeschoten door een GI, Lévy geheten, die op mij lijkt als een broer.

Een ander aspect van Schlemilovitch is de verbittering als gevolg van het gemak waarmee de 'anderen' toestonden dat zes miljoen joden door de Nazi's werden vermoord en de als onwaarachtig ervaren welwillende houding na de oorlogsjaren. Hij koopt een jacht, de Sanhedrin, en richt dat in als een varend bordeel. Drie krachtige luidsprekers verspreiden voortdurend een absurde schuldbekentenis:

> Jazeker, ik leid het joodse wereldcomplot met behulp van enorme naaipartijen en miljoenen. Jazeker, het was mijn schuld dat de oorlog van 1939 verklaard werd. Jazeker, ik ben een soort Blauwbaard, een menseneter, die Arische meisjes verslindt na ze eerst verkracht te hebben.

Hij treedt in dienst van de joodse graaf Charles Lévy-Vendôme. De graaf heeft in de oorlog als secretaris gewerkt op het beruchte bureau in de rue Lauriston, waar joden en verzetslieden werden ondervraagd en gemarteld. Lévy-Vendôme is vervuld van haat: in zijn boekenkast staan prachtige bandjes; op de rug heeft hij de namen aangebracht van schrijvers die Frankrijk dierbaar zijn. De inhoud van deze boekjes

is ronduit schunnig: Lévy-Vendôme heeft de hele Franse literatuur herschreven. Hij spant zich in om de beroemdste Franse schrijvers te onteren.

> Neem daar voorbeeld aan, Schlemilovitch! Denk aan de wraak, Schlemilovitch, de wraak!

In opdracht van rijke Arabieren en bordeelhouders in Zuid-Amerika spoort de graaf aantrekkelijke adellijke dames op, ontvoert ze en verkoopt ze aan zijn opdrachtgevers. Schlemilovitch moet hem hierbij helpen, want hij heeft een 'flink postuur, fluwelen ogen en een Amerikaanse glimlach'. Voor zijn eerste opdracht moet Raphaël naar een lieflijk dorpje in de buurt van het meer van Annency. Hij wordt opgenomen in de dorpsgemeenschap, visioenen van een geborgen, onbezorgd leven in een gezellig huis met een knappend haardvuur en een lieve vrouw aan zijn zijde, zorgen ervoor dat Schlemilovitch even vergeet, waarom hij naar het dorpje gekomen is. Maar als hij wordt aangesteld als leraar geschiedenis aan het plaatselijk internaat, komt hij, door de confrontatie met de geschiedenis en dus ook de geschiedenis van het joodse volk, weer tot het besef dat hij jood is. Onmiddellijk neemt hij het besluit de onschuldige Loïtia, de nicht van de pastoor, uit te leveren aan graaf Lévy-Vendôme. Koortsachtig schrijft hij dan een zelfkritiek:

> Na zijn rol als joodse collaborateur in de trant van Joanovici Sachs, speelt Raphaël Schlemilovitch nu de komedie van 'de terugkeer tot de aarde' in de trant van Barrès-Pétain. Wanneer volgt de walgelijke komedie van de militaristische jood in de trant van Dreyfus-Stroheim? Van de jood, die zich voor zijn afkomst schaamt in de trant van Simone Weil-Céline? Van de gedistingeerde jood in de trant van Proust-Daniel Halévy-Maurois? Wij zouden liever zien, dat Raphaël Schlemilovitch genoegen nam met gewoon jood te zijn...

In deze opsomming komen alle trekken voor van wat Sartre noemt de 'niet-authentieke jood', de jood die zijn identiteit probeert te ontkennen. Wanneer Raphaël Schlemilovitch er ten slotte genoegen mee neemt gewoon jood te zijn, komt hij in Israël terecht. Schlemilovitch was in Frankrijk al een verschoppeling, maar in Israël is het nog erger. Hij wordt ontvangen door een aantal mensen van de Staatsveiligheidsdienst die niets moeten hebben van die Europese joden, die alsmaar 'joodse onrust, joodse klaagzangen en joodse wanhoop' uitdragen. Het is een soort omgekeerde wereld: de mannen van de veiligheidsdienst dragen joodse namen, maar zijn in alles gelijk aan nazi-beulen. Tijd en plaats bieden geen enkel houvast: Tel-Aviv en Parijs, de naoorlogse tijd en de bezettingstijd vloeien als zwarte droppels inkt in elkaar over. Terwijl een groep collaborateurs meesmuilend toekijkt, wordt Raphaël Schlemilovitch door zijn beulen afgemaakt. In de laatste bladzijden van het boek, probeert Sigmund Freud Schlemilovitch duidelijk te maken dat joden niet bestaan: 'Niemand wil je kwaad doen, je bent alleen maar een beetje paranoïde'. Het antwoord hierop staat in de joodse anekdote die Modiano als motto aan zijn boek meegaf: het jood-zijn is in je hart opgesloten.

> Op een dag, in juni 1942, stapt een Duitse officier op een jongeman af en vraagt hem: 'Pardon meneer, kunt U mij zeggen waar de Place de l'Etoile is?'
> De jongeman wijst links op zijn borst.

In *La ronde de nuit* (1969) spelen joden geen rol meer, maar de bezettingstijd des te meer. Parijs wordt overheerst door de ratten, die na de recente gebeurtenissen - zo omschrijft Modiano eufemistisch de Duitse bezetting - de riolen hebben verlaten. Het is alsof Modiano de motieven wil onderzoeken van al die ratten die zich volvreten

aan de armoe en de ellende van anderen. Het 16e arrondissement, de wijk waarin de Gestapo zijn hoofdkwartier had tijdens de bezetting, heeft een bijzondere plaats in deze roman. De wijk maakt een verlaten indruk; veel bewoners zijn naar het buitenland gevlucht of naar het nog onbezette deel van Frankrijk. In een gesprek met Jean-Louis de Rambures[1.] vertelt Modiano over zijn gefascineerdheid door deze wijk:

> Wanneer je weet dat de officieren van de Gestapo en een heel stel onderwereldfiguren er tijdens de bezetting onderdak hebben gezocht (ik heb de gelegenheid gehad een woning in de rue de la Pompe te bezoeken, waar de meest afschuwelijke dingen zijn gebeurd. Aan de badkamer was niets veranderd. Het was hallucinerend), dan wordt het er zeer geheimzinnig. 's Nachts, wanneer de straten verlaten zijn, merk je dat de huizen het stempel dragen van wat er zich heeft afgespeeld. Om dat aan te voelen, maak ik lange zwerftochten met een opschrijfboekje in de hand, waarin ik als een soort maniak alles wat mij getroffen heeft, noteer; geen nauwkeurige feiten - aan realisme doe ik niet - maar aanduidingen van een bepaalde sfeer.

In een van die deftige huizen van het zestiende arrondissement zetelt de collaborateur Henri Normand, bijgenaamd de Khédive (naar het merk van de Egyptische sigaretten dat zijn voorkeur heeft). De Khédive wordt omringd door zijn trawanten: een ontslagen inspecteur van politie, pseudo-baronnen,

zwartehandelaars, homosexuelen en lesbiennes, hoeren en beroepsmoordenaars. Ze hebben allen maar één doel: zich vet vreten en kapitaal vergaren. De Khédive heeft bovendien de innige wens hoofdcommissaris van politie te worden, eindelijk een functie te krijgen die respect afdwingt na een verleden, waarin alleen maar sprake was van tuchthuizen en strafbataljons. Voor de Khédive en zijn volgelingen zijn de motieven voor hun misdaden wel duidelijk: egoïsme, zucht naar geld en macht, overdekt met een saus van erotiek en sadisme.

Heel anders is het gesteld met de hoofdpersoon van deze roman, een jonge Fransman, die eigenlijk niet zo goed weet wat te doen met zijn leven.

> Omdat ik geen enkele voorkeur had, verwachtte ik van de mensen die ouder waren dan ik dat zij een keuze voor mij zouden maken. Zij moeten maar weten hoe zij mij willen zien. Ik laat het initiatief aan hen over.

De hele tragiek van de bezettingstijd is in deze jongeman samengebald. Hij raakt beklemd tussen de bende van de Khédive en een Parijse verzetsgroep, die geleid wordt door de 'luitenant'. De collaborateurs hebben hem de opdracht verstrekt binnen te dringen in de verzetsgroep en geven hem de codenaam 'Swing Troubadour'. De verzetsgroep gelast hem rapport uit te brengen over het doen en laten van de Khédive, codenaam: Prinses van Lamballe.[2.] Hij hoort nergens echt bij, in feite wordt hij opgevreten door twee werelden die niet de zijne zijn. Hij verbeeldt zich af en toe dat de Khédive en de luitenant één en dezelfde persoon zijn die maaréén doel hebben: hem in het verderf te storten. Door zijn toedoen worden de leden van de verzetsgroep of gedood of gearresteerd. Er komt een zekere revanche doordat hij zich bij de Khédive bekend maakt als de werkelijke leider van de verzetsgroep: 'Ik ben de prinses van Lamballe'. Hij verwondt de Khédive met een pistoolschot en het boek eindigt met een wilde achtervolging door Parijs en omstreken.

Modiano doet niets om het gedrag van zijn - anonieme - hoofdpersoon goed te praten, maar ik heb stellig de indruk dat hij wel een reden aangeeft voor zijn gedrag: het is zijn gebrek aan moed om een keuze te maken dat hem in de ellende stort. Deze indruk wordt bevestigd doordat de hoofdpersoon, even voor de arrestatie van de 'luitenant', (hij speelt dan de rol van verrader) zichzelf in gedachten voor een rechtbank ziet. De rechter vraagt hem: 'Wat heb jij gedaan met je jeugd?'[3.]. Achter de verdachte staan koffers, volgepakt met 'hoop en mislukte plannen'. Zijn moeder, de enige die hem nog wil verdedigen, probeert de rechter nog te vermurwen:

> Hij is toch een veelbelovende jongeman, iemand van wie men zegt dat hij een goede toekomst heeft. Hier is het bewijs, meneer de rechter, koffers van uitstekende kwaliteit, echt Russisch leer.
> Wat kan mij de kwaliteit van die koffers schelen, mevrouw. Ze zijn immers nooit van hun plaats gekomen! En ze veroordelen mij tot de doodstraf.

In Modiano's derde roman: *Les Boulevards de ceinture* (*De Ringboulevards*, 1972) komt opnieuw de bezettingstijd aan de orde, maar nu op een heel andere manier. Het troebele klimaat van deze tijd dient als decor voor de speurtocht van de hoofdpersoon, Serge Alexandre, naar zijn vader. In het al eerder geciteerde interview zegt Modiano over dit boek:

> Wat betreft de *Ringboulevards* heb ik mij in principe door mijn vader laten inspireren. Maar wat ik vertel is niet echt gebeurd. Hij heeft nooit

> geprobeerd me onder de metro te duwen. Zijn houding tegenover mij was eenvoudigweg vijandig. Dus koos ik deze spectaculaire handeling om die vijandigheid die ik in hem voelde, te symboliseren.

Dit citaat verwijst naar de episode uit het boek, waarin de vader van Serge Alexandre, na een lange wandeling langs de oude spoorlijn rond Parijs (la Petite Ceinture), probeert zijn zoon in het metrostation Georges V onder de aanstormende trein te duwen. Net op tijd wordt hij door de omstanders teruggetrokken. Het is maar droevig gesteld met deze vader. Hij heeft zijn zoon laten opvoeden door een voormalige garderobejuffrouw in Libourne. In zijn middelbare schooltijd wordt Serge opgenomen door de Pessacs in Bordeaux, een familie die schatten verdient aan de cognac- en wijnhandel. Dan komt er iemand opdagen die zegt zijn vader te zijn; blijkens het paspoort van die man heet hij Henri Chalva. Hij is jood, heeft een oosters uiterlijk en een uitgesproken voorkeur voor tamelijk opzichtige kleding. Chalva neemt zijn zoon mee naar Parijs. De zoon komt er al snel achter dat zijn vader daar een bestaan in de marge leidt: hij spoort objecten op voor verzamelaars en overschrijdt daarbij vaak de grenzen van het toelaatbare. Chalva's zoon laat zich ook niet onbetuigd: hij vervalst autografen van beroemdheden en verkoopt ze voor dik geld. Na ‘het smartelijk gebeuren’ in het metrostation George V, neemt Chalva de vlucht en verdwijnt voorlopig uit het leven van zijn zoon. Tien jaar later meent Serge Alexandre het spoor van zijn vader te hebben teruggevonden. Chalva bewoont een villa in een dorpje bij Fontainebleau; de oorspronkelijke bewoners hebben de villa verlaten in verband met de ‘recente gebeurtenissen’. Hij behoort bij een groep zwartehandelaars en laat zich willoos allerlei beledigingen welgevallen. Dat kan ook niet anders: hij is immers een jood! Vaderen zoon vallen elkaar niet in de armen, verre van dat. Modiano stelt alles in het werk om de situatie van Serge Alexandre, een mens zonder wortels en geschiedenis, te accentueren. Eerste merkwaardigheid: de vader herkent zijn zoon niet. Tweede merkwaardigheid: de zoon gedraagt zich als de vader van zijn vader en probeert hem te beschermen. ‘U bent bang. Ik houd Uw hand vast, wat er ook gebeurt, ik zal Uw lot delen’. Derde en belangrijkste merkwaardigheid: er wordt gesuggereerd dat het hele verhaal over het terugvinden van Chalva nooit gebeurd is. Wat te denken van de volgende fragmenten:

> Je interesseert je voor een man die een tijd geleden verdwenen is. Je zou de mensen die hem gekend hebben willen ondervragen, maar hun sporen zijn evenals de zijne uitgewist. Over wat zijn leven geweest is, heb je alleen heel vage, dikwijls tegenstrijdige aanwijzingen, een paar oriëntatiepunten, meer niet. (...) *In zo'n geval kun je maar één ding doen en dat is fantaseren.*
> Nu zijn wij wezen op zoek naar een vader, veroordeeld om een schim na te jagen. Onmogelijk hem vast te grijpen. Hij weet steeds te ontsnappen. Dat is vermoeiend, dikzak van me. *Zal ik U vertellen wat het me niet allemaal aan verbeeldingskracht heeft gekost?*

Verbeeldingskracht, fantaseren: woorden die aanduiden hoe Modiano het verleden wil doen herleven als er gegevens ontbreken. De hoofdpersonen uit zijn eerste drie romans hebben een diep verlangen om zich te verankeren in een wereld, waarin zij als een vreemdeling rondzwerven. Hun tragisch lot is, dat zij zich alsmaar meer bewust worden van het gegeven dat deze wereld hun geen rustpunt kan of wil bieden. Modiano heeft dat in drie verschillende situaties belicht: Raphaël Schlemilovitch, slachtoffer van zijn joodse afkomst; de gespleten en willoze Swing-Troubadour en ten slotte in *De Ringboulevards* de gefantaseerde poging van Serge Alexandre zich te identificeren met zijn vader en daardoor een plaats in de geschiedenis te krijgen. Zoals zo vaak bij Modiano, is het einde open. Begin en eind

van het verhaal grijpen in elkaar en vormen een cirkel. Niets is opgelost, alles is nog even rot. We hebben alleen beelden kunnen waarnemen, door Modiano gecreëerd uit fictie en werkelijkheid. Maar het zijn beelden die zo krachtig op je inwerken, dat ze je de geruststelling proberen te ontnemen, dat het toch maar *romans* zijn. Modiano zelf heeft duidelijk gemaakt, dat men er verkeerd aan doet zijn boeken uitsluitend te beschouwen als schilderingen van de Duitse bezetting in de Tweede Wereldoorlog. Tegen de verslaggever van Le Monde zegt hij:

> U moet er wel rekening mee houden dat niet de bezetting op zich mij fascineert, maar iets heel anders. Wat ik wil en wat ik probeer, is het weergeven van een soort schemerwereld. Ik neem mijn toevlucht tot de bezettingsjaren, omdat die mij het ideale, enigszins troebele klimaat, die enigszins bizarre belichting leveren. Maar in werkelijkheid geef ik een beeld, buitensporig vergroot, van wat er vandaag gebeurt.

Modiano is geboren in 1947 (vanaf 1977 laat hij in zijn boeken vermelden, dat hij in 1945 geboren is!) en behoort dus tot de generatie die rond 1968 in verzet kwam tegen de gevestigde orde en tradities. In 1968 leek Parijs meer op een stad in oorlogstijd dan op het vriendelijke en poëtische beeld van de ‘lichtstad’, dat men aan toeristen pleegt te presenteren. Boven-

staande uitspraak, in 1973 gedaan, geeft duidelijk Modiano's visie aan: de negatieve krachten in de mens en in de samenleving, volop zichtbaar tijdens de bezettingstijd, zijn niet verdwenen, maar wachten in hun schuilplaats op een nieuwe kans zich te manifesteren.

Villa Triste (1975) kondigt een nieuwe fase aan in Modiano's oeuvre, vooral omdat het allesbeheersende kader van de bezettingstijd in deze roman ontbreekt. De ik-figuur in dit boek, hij noemt zich graaf Viktor Chmara, keert na een jaar of twaalf weer terug naar een Frans stadje, vlakbij de Zwitserse grens, gelegen aan het meer van Annency. Hij noteert de veranderingen die zich tijdens zijn afwezigheid hebben voltrokken: ‘Ze hebben 't hotel Verdun afgebroken’. De paar hoofdstukken die zich op dit tijdsniveau afspelen, ademen een weemoedige sfeer: zijn vrienden van toen zijn verdwenen. René Meinthe heeft zelfmoord gepleegd, Yvonne Jacquet is spoorloos verdwenen. Het grootste gedeelte van het verhaal speelt zich af in de jaren zestig, ten tijde van de Algerijnse oorlog. Viktor Chmara was toen achttien en uit Parijs gevlucht omdat ‘die stad voor mensen als ik gevaarlijk aan het worden was. Het riekte er te veel naar politie. Veel te veel razzia's naar mijn smaak.’

Hier in de mondaine badplaats, hoopt hij rust te vinden en zich veilig te kunnen voelen. Hij ontmoet Yvonne Jacquet, free-lance mannequin en filmactrice; ze schijnt een rol te hebben gehad in *Liebesbriefe auf der Berg*, een film die overigens nooit is uitgekomen. Zij stelt Viktor voor aan haar vriend, de homofiele arts René Meinthe. De gebeurtenissen die zich dan voltrekken, zijn op zich zelf nauwelijks de moeite waard om verteld te worden. Het drietal gaat uit, dineert gezamenlijk in luxe restaurants. Viktor Chmara trekt bij Yvonne in en Yvonne en René Meinthe behalen de eerste prijs in een soort concours d'élégance, allemaal niets bijzonders. En toch slaagt Modiano erin van deze bijna triviale gegevens een heel bijzonder boek te maken. Dat komt doordat Modiano op waarlijk geniale wijze een sfeer van geheimzinnigheid rond zijn personages weet op te bouwen. Viktor ziet in de kamer van Yvonne een enorme stapel bankbiljetten op het nachtkastje: hoe komt ze aan dit geld? De vader van Yvonne, zo zegt haar oom, heeft vroeger moeilijkheden gehad. Het was een rare kerel. René Meinthe moet steeds om onduidelijke redenen naar Genève en krijgt mysterieuze telefoontjes. Voortdurend prikkelt Modiano zijn lezers om meer te willen weten en dus verder te lezen.

Qua stemming is *Villa Triste een* heel ander boek dan zijn voorgangers, maar thematisch bestaat er wel degelijk een innige band. Ook Viktor Chmara is een vreemdeling: hij houdt het niet uit in Frankrijk, zelfs niet in dit stadje waar hij mensen heeft ontmoet die om hem geven en hem in zekere zin gelukkig maken. Hij stelt Yvonne voor, met hem naar Amerika te gaan:

> Nee, we konden niet in Frankrijk blijven, in dat benauwende kleine landje, tussen die wijnkenners met te hoge bloeddruk, die wielrenners en die half kindse smulpapen, die het verschil tussen verschillende soorten peren kunnen proeven. Ik stikte van woede. We konden geen minuut langer in dit land blijven, waar ze drijfjachten hielden. Afgelopen. Nooit meer. De koffers. Vlug.

Het grote verschil nu tussen *Villa Triste* en de eerste werken van Modiano: het motief van de vreemdeling is nu eens niet verpakt in rollen prikkeldraad, maar in zacht velours.

Bij het lezen van *De straat van de donkere winkels* (1978, Prix Goncourt) bekroop mij een licht gevoel van teleurstelling. *Villa Triste* gaf uitzicht op het inslaan van een nieuwe weg, op een verbreding van Modiano's werk. Ik mis in deze roman de keiharde beelden, die Modiano vanuit de schemerige wereld van de oorlogsjaren opriep. Evenmin vind je in dit boek de mysterieuze weemoedigheid van *Villa Triste.* De personages zijn vlakker geworden, missen overtuigingskracht, niet meer te vergelijken met Raphaël Schlemilovitch, Swing Troubadour of Viktor Chmara. In *De straat van de donkere winkels* lijdt de hoofdpersoon, Guy Roland, aan een totaal geheugenverlies. Hierdoor is hij, wat zijn situatie betreft, de grootste vreemdeling uit het oeuvre van Modiano, maar niet de meest overtuigende, daarvoor schiet de held in intensiteit te kort.

Door geduldig speurwerk te verrichten naar zijn ware identiteit, komt Guy Roland langzamerhand op het goede spoor. Naarmate hij vordert met zijn onderzoek, wordt hij geholpen door spontane herinneringen die bij sommige handelingen, bij sommige straatbeelden, in hem opkomen.

> Toen was het of er plotseling een knop in mij werd omgedraaid. Het uitzicht dat deze kamer bood, gaf me een onrustig gevoel, een bepaalde angst die ik al eens eerder had meegemaakt. Die gevels, die verlaten straat, die gestalten die in de schemering de wacht hielden, verontrustten me op dezelfde manier als een melodie of een geur, die je eens vertrouwd was. En ik was er zeker van dat ik daar dikwijls en op hetzelfde tijdstip had gestaan, roerloos naar buiten spiedend zonder de kleinste beweging te maken en zonder zelfs maar een lamp te durven ontsteken.

Dit procédé, herhaaldelijk in de roman toegepast, doet denken aan Marcel Proust, die in zijn *A la recherche du temps perdu* het verleden doet herleven door het exploiteren van zijn spontane herinneringen. Guy Roland legt zo stukje bij beetje de puzzel bij elkaar; het is jammer voor hem dat de essentiële figuren die hem zekerheid zouden kunnen verschaffen over zijn identiteit, onvindbaar of gestorven zijn. De verkregen informatie legt Guy Roland nauwkeurig vast op fiches, de ervaring die hij als privé-detective heeft opgedaan, komt hem hierbij goed van pas. Het einde van het boek is weer geen echt einde. Met het vermoeden dat zijn werkelijke naam Jimmy Pedro Stern luidt, reist hij naar Sterns laatst bekende adres: De straat van de donkere winkels nummer twee in Rome.

Sinds 1968 - het begin van zijn literaire activiteit- liet Modiano twee maal vrij langdurig niets van zich horen. De eerste keer (1972-1975) werd het stilzwijgen verbroken door de publicatie van *Villa Triste;* de tweede rustperiode, van 1978 tot 1981 werd beëindigd met het verschijnen van *Une Jeunesse.* Beide boeken spelen een belangrijke rol in zijn werk: zij sluiten een periode af en kondigen iets nieuws aan. Zo besluit *Villa Triste* de rij van werken waarin de sfeer van de bezettingstijd centraal stond. Daarna volgden in fiks tempo boeken van nogal verschillende aard: in samenwerking met Louis Malle een filmscenario: *Lacombe Lucien* (1975), een lang interview met Emmanuel Berl, *Interrogatoire* (1976), een veertiental min of meer autobiografische verhalen samengebracht in *Livret de famille* (1977) en ten slotte De *straat met de donkere winkels* (1978). Modiano is duidelijk op zoek naar nieuwe wegen. In al deze werken twijfelt hij: doorgaan met het schilderen van de bezettingstijd en de personages die deze tijd hebben meegemaakt of zijn belangstelling richten op mensen die net als Modiano rond 1945 geboren zijn en in het begin van de jaren zestig volwassen werden.

Met *Une Jeunesse* (1981) lijkt de keuze gemaakt: de roman gaat over Modiano's eigen generatie, evenals de twee boeken die nog na *Une Jeunesse* verschenen zijn: *Memory Lane* (1981) en De *si braves garçons* (1982). In de eerste bladzijden

van *Une Jeunesse* leren we een echtpaar kennen, Louis en Odile, beiden ongeveer 35 jaar oud, die met hun kindertjes een vrij rimpelloos bestaan leiden of toch niet..., want opeens is daar de vraag die bij Odile opkomt: ‘Mag je nog iets nieuws verwachten als je 35 bent?’. Zij denkt van niet: ze ziet de toekomst als een grote watervlakte voor zich liggen.

Het grootste gedeelte van het boek wordt ingenomen door de gebeurtenissen in het leven van Louis en Odile uit de tijd toen ze nog negentien waren. De beschreven periode is heel kort, zeven maanden, maar er gebeurt krankzinnig veel en het is de beslissende periode in hun leven geweest, zo stellen ze later vast. De achtergronden van Louis en Odile maken hen tot typische Modiano-helden: ze hebben geen wortels in de samenleving, geen vader of moeder en ze leiden een zwervend bestaan. De helden van Modiano lopen wat af: nauwelijks zijn ze uit hun bed of ze flaneren door de straten. Ze voelen zich nooit opgenomen, maar bekijken de wereld en de mensen zeer afstandelijk, zoals de onderzoeker vanuit zijn diepzeeboot scholen vissen en schaduwen langs zich heen ziet trekken. (Het beeld is van Modiano en o.a. te vinden in *Une Jeunesse* en *La ronde de nuit*). Zowel Odile als Louis ontmoeten op het moment dat zij in apathie dreigen weg te zinken, oudere mensen die als bakens gaan fungeren in die vreemde, vijandige wereld.

Odile droomt ervan zangeres te worden. De talentenjager Georges Bellune ontfermt zich over haar. Deze Georges Bellune - eigenlijk heet hij Georg Bluene - was ooit componist in het vooroorlogse Wenen. Hij laat Odile een proefplaatje maken, maar pleegt kort daarna zelfmoord. De droom van Odile om ooit carrière te kunnen maken als zangeres, spat als een zeepbel uit elkaar. Ze raakt volkomen uit het lood. De politie maakt gebruik van haar ontreddering door haar te dwingen als lokaas te dienen om een sexmaniak in handen te krijgen. Louis ontmoet haar totaal uitgeput in de restauratie van het station Saint Lazare.

Hij heeft dan net zijn beschermheer op de trein gezet, een zekere Brossier. Wat Brossier precies doet in het leven blijft onduidelijk; hij is een soort handelsreiziger, met handen en voeten gebonden aan de louche zakenman Roland de Geraldy. Via Brossier krijgt Louis een baantje bij Geraldy. Zijn werkgever vraagt hem een grote som gelds naar Engeland te smokkelen. Samen met Odile voert hij deze opdracht uit. Wat later krijgen ze nog eens zo'n opdracht: dit maal moet het geld naar Genève. Roland de Bejardy heeft zijn ‘werkzaamheden’ in Parijs afgesloten en wil - of moet - naar het buitenland vertrekken.

Op het laatste moment besluiten Louis en Odile de opdracht niet uitte voeren en gaan, met het geld van Bejardy, naar Nice. De sfeer van *Une Jeunesse* sluit enigszins aan bij die van *Villa Triste:* weemoedigheid, tragiek en geheimzinnigheid zijn innig met elkaar verweven. Hoogtepunten in deze roman: de episode van de tragische Georges Bellune, de beschrijving van de beklemmende sfeer in het station Saint Lazare en het verhaal van de curieuze Brossier. Na het verbreken van de contacten met de Bejardy, bouwt hij, met behulp van een valse collegekaart, een nieuw bestaan op in de beslotenheid van de Cité Universitaire, samen met zijn heel jonge vriendin, een beeldschone Ethiopische negerin.

Louis en Odile zijn nu midden dertig, zelf vader en moeder en leiden een rustig bestaan. Scherp contrast met hun jeugd ‘toen ze nog geen ouders waren, maar gewoon zichzelf’. Modiano geeft te verstaan, dat er niets nieuws te verwachten valt als je niet het lef hebt, zoals Brossier, het bestaande kader te doorbreken en zo een bres te maken waardoor het nieuwe naar binnen kan stromen. Anders blijft er slechts de boodschap van het *Lied van de straten*, een van de liedjes van Odile's repertoire:

> Daar praten ze over treurige dingen,
> over dromen en vergane liefde
> en over de weemoed
> die de voorbijgegleden jaren
> in je achterlaten.

Modiano heeft in bijna al zijn werken een bijzondere voorkeur voor de film getoond. De personages uit zijn boeken bladeren in oude nummers van filmtijdschriften, sommigen zijn daadwerkelijk bezig met een carrière als filmster (Yvonne Jacquet in *Villa Triste*) of dromen ervan. Samen met Louis Malle schreef hij een filmscenario, maar ook in Modiano's manier van schrijven is er sprake van een filmisch accent. Als voorbeeld hiervan een passage uit *De Ringboulevards:*

> Nu steken ze de koppen bij elkaar en hun gefluister gaat in de grote verlaten eetzaal verloren. *Het koude licht* van de bronzen luchter valt op de tafels, de lambrizeringen, de Normandische kast en de herte- en reeëkoppen die aan de muur hangen. Het ligt als watten op hun lichamen en dempt het geluid van hun stemmen. Geen spoor van schaduw. Alleen de rug van mijn vader. Je vraagt je af *waarom het licht hem spaart.* Zijn nek daarentegen tekent zich *in het heldere schijnsel van de luchter*

> *duidelijk af* en in het midden kan je zelfs een roze littekentje onderscheiden. *Hij heeft hem zo diep gebogen dat het lijkt of er elk ogenblik een onzichtbare valbijl op neer zou kunnen komen.*

Dit nadrukkelijke gebruik van de belichting is in elk werk van Modiano aan te wijzen. Als je erop gaat letten, vind je zo tientallen andere voorbeelden. Het is alsof Modiano soms liever de camera en de belichtingsapparatuur hanteert dan zijn pen. Maar juist omdat hij schrijver is heeft hij een belangrijk middel waarover de cineast niet kan beschikken. Een filmbeeld moet voor zich spreken; als de opname eenmaal gemaakt is kan er niets meer aan worden toegevoegd. Als schrijver heb je de mogelijkheid om een beschreven 'beeld' nog sprekender te maken. Zoals bijvoorbeeld in de hierboven geciteerde passage: de cineast kan niet meer doen dan op de manier die hij heeft gekozen, de nek met het roze littekentje te tonen. De schrijver kan dit beeld met woorden versterken: 'het lijkt of er elk ogenblik een onzichtbare valbijl op neer zou kunnen vallen'.

In *Memory Lane* (1981) gaat Modiano heel ver in het gebruiken van visuele effecten. In het boekje (het telt maar 70 bladzijden) zijn 23 dromerige zwart-wit tekeningen opgenomen van Pierre Le-Tan. Deze tekeningen zijn voorzien van onderschriften die niet zomaar een fragment van de tekst weergeven, maar meer de sfeer van het verhaal ondersteunen en soms een heel nieuw gebied ontsluiten. Zo zijn er tekeningen van personages die in de tekst niet voorkomen. Het filmische karakter wordt nog eens onderstreept door een serie bedankjes aan personen en instellingen en de opmerking dat 'de kleding van Paul Contour werd verzorgd door André Ghékière'. Het verhaal speelt zich af in de bekende Modiano-entourage: een louche zakenman, een aankomend filmsterretje, een paar rijke nietsnutten, een homoseksuele antiquair, ook al rijk bedeeld met aardse goederen en de voormalige componist Georges Bellune (dezelfde Georges Bellune als in *Une Jeunesse*). Alle personages zijn rond de veertig, behalve de verteller en Françoise, het filmsterretje. Twee thema's beheersen het verhaal: het leven wordt bepaald door toevallige ontmoetingen en de angst om oud te worden, dezelfde thematiek als in *Une Jeunesse.* Het groepje veertigers wordt geobserveerd door de anonieme verteller, die laat weten zich wel verbonden met het groepje te voelen, maar er niet écht bij te horen. Van die verteller weten we alleen, dat hij twintig jaar is, verder niets. Net als een camera registreert hij wat er gebeurt, hoe en waar anderen leven en wonen. Aan het eind van het verhaal - na tien jaar doorgebracht te hebben in Argentinië en Brazilië - komt hij met een schok tot de ontdekking dat ook voor hem de tijd niet heeft stilgestaan:

> Ik die zo vaak observeerde hoe anderen oud werden, ook ik moest nu aan het idee wennen dat mijn jeugd ten einde liep.

Het groepje is inmiddels uiteengevallen. Paul en Maddy Contour leiden na een serie financiële débacles een teruggetrokken bestaan in de provincie. Georges Bellune heeft zelfmoord gepleegd en de anderen zijn gewoon uit het gezichtsveld verdwenen. Toen de verteller nog twintig was, kon hij onbewogen de angsten en het verval in het groepje vastleggen. Nu dringt de weemoedige tekst van het groepslied in volle omvang tot hem door:

> Memory Lane
> Only once do horses go down Memory Lane
> But the traces of their hooves still remain.

In *De si braves garçons* (1982) beschrijft Modiano het leven op een pensionaat voor rijke jongetjes, het Collège de Valvert. De leerlingen van dit collège hebben allen met elkaar gemeen dat hun ouders zich maar weinig om hun doen en laten

bekommeren. Zo laten de ouders van Michel Karvé hun zoon in oude afgedragen kleding rondlopen, terwijl ze zelf uiterst chique gekleed door het leven gaan. Als Michel het weekend thuis doorbrengt, laten ze hem rustig aan zijn lot over met de mededeling dat er in de koelkast nog wel een plak ham te vinden valt. Een andere leerling, Christian Poitier, heeft een eigen appartement, omdat hij anders de vrijheid van zijn moeder in de weg zou staan. De ster van het hockeyveld, Robert McFowles heeft nog maar één familielid: een Amerikaanse grootmoeder, Mrs. Strauss, schatrijk geworden door de make-up artikelen 'Harriet Strauss'. Modiano leeft zijn passie voor het verleden dit keer uit door te onderzoeken wat er is gebeurd met de leerlingen sinds zij het Collège de Valvert verlaten hebben. De lotgevallen van een negental leerlingen worden beschreven, aangevuld met het verhaal over twee oud-leerlingen die het collège bezochten vóór de Tweede Wereldoorlog, Kurt ('Johnny') en een zekere Lenormand. In hun geschiedenis blijkt, dat Modiano nog steeds niet totaal afstand kan nemen van de magnetische aantrekkingskracht die de jaren veertig

op hem uitoefenen. Kurt wordt tijdens een razzia in Parijs door de Duitsers opgepakt en afgevoerd, Lenormand moet ‘om veiligheidsredenen’ Parijs verlaten en uitwijken naar het nog onbezette deel van Frankrijk. De keuze van het negental leerlingen van zijn eigen generatie is weer typisch voor Modiano: geen van hen is goed terecht gekomen. Robert McFowles is half krankzinnig; overal wil hij de illusie hebben de zee te zien. Een paar parasiterende ‘vrienden’ komen hem graag tegemoet door alsmaar vanaf verhogingen in het grasveld te duiken met bijpassende opmerkingen: ‘Kom ook, het water is lekker vandaag!’ Alain Charrell leidt een dubbelleven. Hij beweegt zich tussen zijn keurige appartement in de Parijse voorstad Neuilly en een optrekje in de buurt van het Gare du Nord, waar hij zich overgeeft aan drugs en seksuele buitenissigheden.

Marc Newman is verliefd geworden op een vrouw die hem smeekt om een oude sikkeneurige oom, van wie zij financieel afhankelijk is, uit de weg te ruimen. De rol van de verteller is al even complex als de beschreven personages. Soms presenteert hij zich als Edmond Claude, een toneelspeler met een mager talent, dan weer is de verteller het anonieme personage dat vanuit zijn observatiepost alles ziet en registreert. In twee verhalen noemt de verteller zich ‘Patrick’, auteur van detectiveromans. Modiano geeft met de ene hand om het met de andere hand weer terug te pakken. Door dit spel met de vertellers wordt de lezer soms uitgenodigd het vertelde als autobiografisch te zien; tegelijkertijd wordt hem dit onmogelijk gemaakt door de andere vertellers. Een spel met spiegels en dubbele bodems. In het interview met Le Monde geeft Modiano grif toe dat zijn werk voor een deel autobiografisch is, maar, zegt hij:

> die autobiografische elementen worden door mijn verbeelding volkomen omgewerkt. De dingen voorstellen zoals ze in werkelijkheid zijn gebeurd, dat lijkt mij niets voor een roman. Om een roman te schrijven moet je vertekenen, concentreren en significante details zoeken in het grauwe feitenmateriaal en ze vervolgens enorm vergroten. (...) Maar hoe kun je romanschrijver worden zonder te liegen?

Schrijven, aldus Modiano in hetzelfde interview, ‘lukt me alleen als ik op ben van de zenuwen’. Hij werkt zeven tot acht maanden aan een boek. Zijn boeken hebben een bescheiden omvang, nooit meer dan 200 bladzijden. Gespannen kijk ik uit naar het volgende boek van Modiano en moet dus de schrijver van harte toewensen snel weer ‘op van de zenuwen’ te raken.

Werken van Patrick Modiano

1. *La place de l'étoile*, 1968, Folio 698. In vertaling verschenen bij De Arbeiderspers; *De plaats van de ster.*
2. *La ronde de nuit*, 1969, Folio 835.
3. *Les boulevards de ceinture*, 1972, Folio 1033. In vertaling verschenen bij De Arbeiderspers: De *Ringboulevards.*
4. *Villa Triste*, 1975, Folio 953. In vertaling verschenen bij De Arbeiderspers: *Villa Triste.*
5. *Lacombe Lucien*, 1975, Gallimard, Paris.
6. *Interrogatoire*, 1976, Gallimard. Paris. In vertaling verschenen bij De Arbeiderspers in de serie privé-domein: *Verhoor Patrick Modiano interviewt Emmanuel Berl.*

7. *Livret de famille*, 1977, Folio 1293.
8. *Rue des boutiques obscures*, 1978, Folio 1358. In vertaling verschenen bij De Arbeiderspers: *De straat met de donkere winkels.*
9. *Une Jeunesse*, 1981, Gallimard, Paris.
10. *Memory Lane*, 1981, Hachette, Paris, serie Points R107. In vertaling verschenen bij De Arbeiderspers: *Memory Lane.*
11. De *si braves garçons*, 1982, Gallimard, Paris.

Eindnoten:

1. Gepubliceerd in *Le Monde* van 24-5-1973. De Nederlandse vertaling van dit interview is opgenomen in *De ringboulevards.*
2. In de bloedige begindagen van de Eerste Republiek (september 1792) werd de Prinses van Lamballe, een vriendin van Marie-Antoinette, evenals honderden andere gevangenen door de Parijzenaars vermoord. Door ‘Vive la nation’ te roepen, had zij wellicht haar leven kunnen redden, maar zij weigerde.
3. Slotregel van het beroemde gedicht van Paul Verlaine: *Le ciel est par-dessus le toit* uit de bundel *Sagesse.*

Patrick Modiano
De liefdesbrief

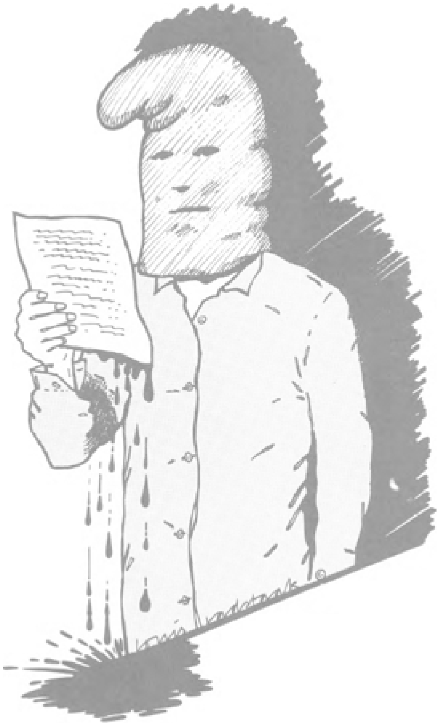
Ik schrijf U vanuit een Normandische badplaats, waar ik een maand geleden ben beland. Ik woon in Parijs, maar enige tijd geleden gebood de voorzichtigheid mij deze stad zo snel mogelijk te verlaten. Ik wil liever geen bijzonderheden vermelden; U moet alleen weten dat ZE mij kwaad wilden doen. Een goede collega is zo vriendelijk geweest mij zijn huis aan zee ter beschikking te stellen.

Het is een heel bescheiden badplaatsje, zo een, waar in het begin van deze eeuw hele gezinnen kwamen. Op het strand staat nog steeds een rij vervallen badhokjes. Het huis, in anglonormandische stijl gebouwd, heet 'Villa Albert I'. Vanuit het raam heb je uitzicht op het Kanaal, de boulevard die naar de pier leidt en het kleine Casino, opgetrokken in de vorm van een Chinese pagode. Geen levend wezen te bekennen, behalve dan de meeuwen. De andere villa's in de buurt staan leeg. De zee heeft in deze decembermaand een merkwaardige, dreigend grijze kleur aangenomen. Zo, nu weet U in welke omgeving ik zit. Meestal ben ik in het kamertje op de tweede verdieping. Het streepjesbehang op de muur zit vol scheuren. Op de vloer liggen stapels oude tijdschriften. Dagenlang ben ik bezig geweest ze door te bladeren en in één nummer heb ik een grote fotoreportage over U gevonden. Die reportage is gemaakt in de jaren vijftig, in de tijd dat U Uw debuut maakte. De titel luidde: 'Een nieuwe ster aan het firmament'. De kleurenfoto's en de foto's in zwart-wit tonen U in allerlei poses: half afgewend, en face, en profil. 'Ze krijgt duizend brieven per dag en ze beantwoordt die brieven zelf'. Zonder enige twijfel komt het door die zin, dat ik op de gedachte ben gekomen U te schrijven, nadat ik een grote kleurenfoto van U had uitgeknipt en op de deur tegenover mij had geplakt.

Door urenlang naar U te kijken, begreep ik wat mij zo aantrok in U: Uw schoonheid natuurlijk, maar vooral die droefheid in Uw ogen en Uw bijzonder ongedwongen houding. Als ik naar een van Uw films ging, raakte ik helemaal van streek. Misschien bent U het daar helemaal niet mee eens; ik geef U slechts in alle nederigheid mijn mening.

Met Uw foto op de deur is het net of U zelf aanwezig bent: ik moet U bekennen, dat ik mij eenzaam voelde (vooral nadat ze mijn hond hadden gedood, maar daarover zal ik het nog hebben). Toen begon ik een brief te schrijven met de bedoeling U mijn geschiedenis te vertellen. Maar na een paar regels verscheurde ik de brief; ik was bang U lastig te vallen en bovendien is het onbeleefd en dwaas zo maar aan mensen te schrijven die je niet kent.

Maar ziet U, vanavond kan ik nietanders. Ik heb mij net gerealiseerd, dat ik niemand anders op de wereld in vertrouwen kan nemen dan U. De goede collega over wie ik heb verteld en die zo vriendelijk is geweest mij zijn huis te geven, zou mijn afschuwelijke situatie niet begrijpen. Nee, hij zou het echt niet begrijpen. Ik weet best, dat ik Uw geduld op de proef stel. Zult U deze brief helemaal lezen? U zult met Kerstmis en Nieuwjaar wel veel brieven krijgen... Maar ik smeek U, ga door met lezen. Ik zal proberen zo duidelijk en zo beknopt mogelijk te zijn. Trouwens, de tijd dringt. Alles is begonnen op die middag, toen ik de villa verliet om een wandeling door de straten van dit badplaatsje te maken. Het regende, ik vond een schuilplaats in een café. Eerst zag ik ze niet. Ze zaten alle vier aan een tafel achterin. Minutenlang stond ik aan de bar, er kwam niemand.



Tekening: Louis Radstaak.

Eindelijk kwam de jongste met zware passen op mij af en ging recht voor mij staan. Ik bestelde een Suze. Hij deed net of hij mij niet hoorde. Hij keek mij strak aan. zijn ogen hadden een glazige uitdrukking en zijn kin stak arrogant naar voren. En plotseling, volkomen onverwacht, verkocht hij mij een enorme opdoffer in mijn maag. Daarna bleef hij als verdwaasd staan; ten slotte kwam er een onnozel glimlachje om zijn lippen. De drie anderen, nog aan hun tafel achterin de zaak, keken mij half nijdig, half geamuseerd aan totdat de blonde man met de

snor en het knaagdiergezicht in lachen uitbarstte. De knappe patser, zijn haar stijf van de brillantine, riep: ‘Maak hem nog niet af, Jacqueline’ (hij richtte zich tot mijn aanvaller), ‘we hebben alle tijd...’ ‘Jacqueline’ ging weer bij hen zitten en ze besteedden niet meer de geringste aandacht aan mij. Ik ging naar buiten, het regende nog. Vanaf die dag hebben ze mij onophoudelijk achtervolgd met talloze pesterijen. Voor het geval mij iets ERNSTIGS overkomt (dat is wel bijna zeker) geef ik U hun namen en de bijzonderheden die ik over dit stel heb kunnen vergaren. (Ik zou het zeer op prijs stellen als U die gegevens aan de politie doorgaf om het onderzoek te bevorderen. Maar ik vermoed dat zo'n stap U tegen de borst stuit. Trouwens, het zal dan al te laat zijn en geen enkel belang meer hebben). Ik geef U die gegevens toch maar.

De jongste van het stel heet dus Jacqueline. Is het zijn achternaam of een bijnaam? Doet er niet toe. Ongeveer vijfentwintig jaar. Een wezenloze botterik. Hij heeft lichtblauwe ogen en een melkwitte huid. Hij zou de kroegbaas zijn van de ‘Escale’ bar, de plaats waar hij mij voor het eerst aanviel.

Gomaz, Henri: zo'n veertig jaar. Een kleine, blonde man met een snor. Voormalig afdelingschef bij de Galeries Modernes in Le Havre. Ontslagen - schijnt het - wegens fraude.

Zizi Faure: vijfendertig jaar. Oud-bokser, die ooit kampioen bantamgewicht was van Cotentin. Slank, donker, brillantine in zijn haar, lange wimpers en fluweelzachte ogen, die soms een droevige uitdrukking hebben. Probeert de weemoed over zijn vergane sportcarrière te verdrinken in Vermouth. Is in aanraking geweest met de zedenpolitie.

Gide, Paul. Hij is aan de drank verslaafd. Het lijkt, alsof hij ieder moment door een beroerte getroffen kan worden. Hij ziet eruit als een vijftiger, stevig en gezet. Rood haar. Harde stem. Heeft altijd wel wat op te merken. Glad van tong als een standwerker. Heeft vroeger gewerkt bij een touringcarbedrijf.

Neem mij niet kwalijk, dat ik deze ongure types aan U voorstel. Ik schaam mij diep. Hoe langer ik kijk naar Uw lieve gezicht en Uw ‘sensuele’ mond (zo wordt U in de kranten beschreven), hoe meer ik mijzelf voorhoud dat dit gedoe niet bij U past. Ik heb U nog niet over mijn hond verteld. U zou van hem gehouden hebben. Een labrador, die altijd aan mijn voeten lag en mij met zijn zachtbruine zigeunerogen volgde. Ik had hem meegenomen naar dit verbanningsoord aan de Normandische kust. Op een middag, toen ik boodschappen deed, zijn ze via de tuindeur naar binnen gekomen en hebben hem de strot afgesneden. Jacqueline had het gedaan. Toen ik thuiskwam, zag ik het stel. Jacqueline stond geleund tegen het tuinhek en blafte. Gomaz, Gide en Zizi Faure zaten op de bank. Gewoonlijk kwam de hond mij tegemoet. Ik begreep onmiddellijk wat er gebeurd was.

Op die manier krijg je echt het gevoel, dat je in vijandig gebied bent.

Op een nacht liep ik naar het Casino dat - ik zei het al - er van buiten uitziet als een Chinese pagode. (De badplaats kwam rond 1880 tot bloei door toedoen van een voormalig marineofficier, die miljonair was geworden. Het Verre Oosten had indruk op hem gemaakt en hij tekende zelf het bouwplan voor het Casino). Het was zaterdag. De roulette stond midden in een stoffige zaal en tot mijn grote verbazing fungeerde Jacqueline als croupier. Zoals gewoonlijk droeg hij een militaire jas die hem te groot was. Henri Gomaz, die zich wat op de achtergrond hield, kauwde op een luciferhoutje. De kroonluchter verspreidde een licht, dat mij deed denken aan een roman die ik had gelezen: *Onder het koude licht.* Gomaz keek op, met een spottende blik in zijn ogen. Jacqueline liep naar mij toe en duwde mij ruw naar de uitgang. Zizi Faure trok aan mijn armen en ik hoorde Gide met een dikke stem

zeggen: ‘Dit keer rekenen we met hem af, niet waar Henri?’ Zizi Faure omklemde mijn pols en wierp mij af en toe een duistere blik toe. Ik weet niet of het zijn brillantine was of een reukwatertje, maar om hem heen rook het naar viooltjes. Ik kreeg een trap in mijn lendenen, die kwam van Jacqueline. Ze sleepten mij naar de pier. En als we niet onderweg een fietser hadden ontmoet die om een vuurtje vroeg (ik maakte van de gelegenheid gebruik om er halsoverkop van door te gaan) dan zouden zij mij, denk ik, vermoord hebben, zo zeker als twee keer twee vier is. Ik ben een paar keer bij de politie geweest om mijn situatie uit te leggen en bescherming te vragen maar steeds werd ik vriendelijk maar heel beslist afgescheept. Volgens de politie waren Gomaz, Gide, Faure en Jacqueline heel fatsoenlijke mensen en boven alle verdenking verheven. De hond was door een zwerver gedood. Ze vinden dat ik mij veel te druk maak en dat ik teveel fantasie heb. De laatste keer begreep ik, dat ik de brigadier op zijn zenuwen werkte. Hij twijfelt aan mijn geestelijke vermogens. Hij verzocht mij beleefd hem niet meer lastig te vallen, anders ‘zou hij maatregelen nemen’. Welke maatregelen?

Ter gelegenheid van Kerstavond was er een speciale filmvoorstelling in het ‘Viking’ theater. Het was Uw eerste film, de film waarmee U beroemd bent geworden. U kunt zich voorstellen, met welke ontroering ik U op het doek zag verschijnen. Ik voelde mij een beetje minder eenzaam en dit sterkte mij in mijn voornemen U te schrijven. De scène in de funiculaire heeft net zo'n diepe indruk op mij gemaakt als de eerste keer in het Cinéac-Ternes theater, nu vijftien jaar geleden. (Ik was toen twaalf en ik wist nog niets van de slechtheid van de mensen. Nadat ik Uw film gezien had, schreef ik een briefje met het verzoek om Uw handtekening. U heeft mij geen antwoord gestuurd, maar dat begrijp ik wel: U krijgt zoveel brieven van bewonderaars...) Uw gezicht achter het raam van de funiculaire, Uw droevige ogen en de tranen die over Uw wangen glijden... Als zevenentwintig-jarige vind ik dezelfde gevoelens terug, die U in mij opriep toen ik twaalf was...

Maar dit wil ik U zeggen: U bent nog niets veranderd. U bent niet ouder geworden. Nee. Op de terugweg naar de villa dacht ik aan U en aan dit prachtige Kerstcadeau dat het toeval mij in de schoot had geworpen: een film van U, hier, in deze dode en vijandige badplaats. Toen ik op de boulevard liep - U moet mij maar de eentonigheid van deze brief vergeven, ik kan er helaas niets aan doen - hebben ze weer geprobeerd mij te vermoorden. Dit keer zaten ze in een zwarte *Frégate*, een van die akelige auto's uit de jaren vijftig. Jacqueline zat achter het stuur. Toen hij nog dertig meter van mij af was, gaf hij plotseling gas. Ik kon de *Frégate* nog net ontwijken door mij dicht tegen de muur van een villa te drukken. De wagen verminderde vaart en passeerde mij rakelings. In het voorbijgaan boog Gide zich uit het portier en gaf mij een stomp. Zizi Faure drukte zijn neus plat tegen het raam; hij leek zo op een angstaanjagend monster. Gomaz kauwde op de achterbank nog steeds op een luciferhoutje. Ik rende over de boulevard. Jacqueline liet de wagen in volle vaart achteruit rijden en ik kon nog maar net de auto uit de weg gaan door in het zand te duiken. Ze verdwenen razendsnel in de richting van het Casino. En nu is het 31 december, elf uur 's avonds. De regen is opgehouden, de wind is gaan liggen. Ik zit aan de vurehouten tafel te schrijven, in het kamertje op de tweede verdieping. Af en toe werp ik een blik uit het raam en ik zie ze rond de villa scharrelen. Ze komen en gaan. Onvermoeibaar. Als ze op de boulevard lopen, maakt het groepje een onwezenlijke indruk. Jacqueline loopt voorop, met zijn grote militaire jas, waarvan de panden tegen zijn kuiten slaan. Gomaz, zijn schouders hoog opgetrokken, beweegt zich met behoedzame passen. Zizi Faure loopt kaarsrecht, zo te zien is hij nog steeds even slank als vroeger. En dan komt de dikke Gide, hijgend en blazend. De straatverlichting zet ze in een ‘koud licht’. Ik hoef nu niet meer naar ze te kijken, want ik hoor ze zingen. ‘Er was laatst een meisje loos’, ‘Ferme jongens, stoere knapen’, ‘O denneboom’, ‘de Marseillaise’. Hun stemmen zwellen aan of

sterven weg al naar gelang ze dichtbij of veraf zijn. Ik wacht op ze, die moordenaars. Ik heb ze altijd al verwacht. Ik zal proberen gebruik te maken van het moment dat hun aandacht verslapt - het moment waarop de sirenes gaan loeien (ja, ik vergat U te zeggen, dat in deze merkwaardige streek de komst van het Nieuwe Jaar door sirenes wordt aangekondigd) - van dat moment zal ik gebruik maken om naar de brievenbus te rennen en mijn brief te posten. Dan mogen ze me hebben. Het moet maar afgelopen zijn. Maar op deze oudejaarsavond wilde ik graag voor de laatste keer blijk geven van mijn eerbiedige bewondering voor U en U veel heil en zegen toewensen in het nieuwe jaar.

vertaling: Leo den Os

Botto v.d. Berg
Canetti bij wijze van citaat en samenvatting
'De schreeuw van de massa uit de verte'

I. Canetti en de woorden

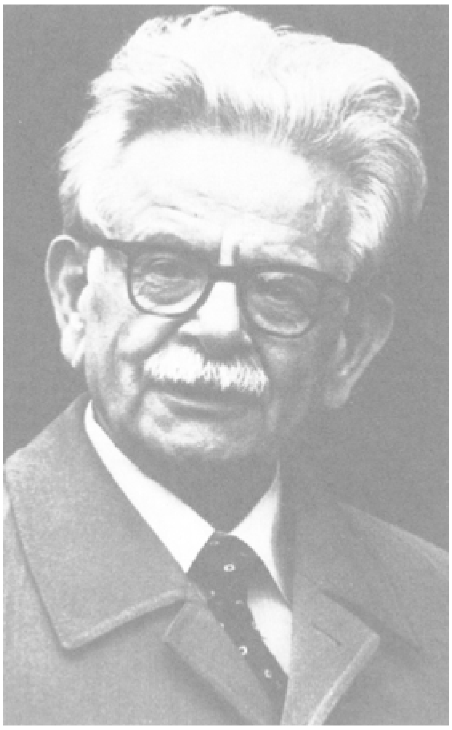
Bij de naam van Canetti vraagt men zich af of het Italiaans is of Spaans. Een meertalige verwarring dringt zich al dadelijk op. Het kan als een symbool gelden. Canetti is de Italiaanse verbastering van een oorspronkelijk Spaanse naam: Canete, zo heet een stad in Spanje, gelegen tussen Cuenca en Valencia, in de Middeleeuwen niet zonder belang, nu een kleine plaats. Canetti's familie zou daar eigenlijk vandaan komen. De Sefardische gemeenschappen werden in de loop van de vijftiende eeuw verdreven uit Spanje. Velen van hen werden in Turkije gastvrij ontvangen. De Turkse sultan vond in hen nuttige onderdanen: artsen, financiers, ambachtslieden. Ze verspreidden zich over het toenmalige Turkse rijk, maar hielden vast aan het Spaans, en wel het Spaans van vóór 1492, het jaar van de laatste grote uittocht. Pas later kwam de schrijver zelf te weten dat Canetti dus eigenlijk Canete moest zijn, maar door een van zijn voorouders was gewijzigd in Canetti. Er bevonden zich veel Italiaanse kooplieden in Turkije, en dat kan de reden geweest zijn de naam te veranderen. Misschien was het ook niet meer dan een kwestie van muzikale voorkeur. Hoe het ook zij, later trok de nog steeds Oudspaans sprekende familie naar Bulgarije. Daar werd op 25 juli 1905 Elias Canetti in Rustschuk geboren. De eerste taal die het kind leerde spreken was dus een verouderd idioom van Latijnse stam. Er komt nog een complicatie bij: de welgestelde ouders spraken Duits met elkaar. Het Spaans reserveerden ze voor de kinderen en verdere verwanten. Canetti heeft het ook later nooit verleerd.

De Bulgaarse boerenmeisjes, die in het huis dienden, hebben het kind in eerste instantie waarschijnlijk ook Bulgaars geleerd. Ze waren nog heel jong, misschien tien of twaalf jaar, en werden door de plattelandsgezinnen naar de stad gestuurd om bij de gegoede burgerij in betrekking te gaan. Ze liepen blootsvoets in huis rond en waren altijd goed gehumeurd; veel hadden ze niet om handen, ze deden alles samen en waren de eerste speelkameraadjes van de kleine Elias. 's Avonds, wanneer de ouders uit waren bleef hij met hen thuis. Langs de wanden van de grote woonkamer stonden, in hun volle lengte, Turkse sofa's aaneengesloten. Behalve de tapijten en enkele tafeltjes, vormden ze de enige vaste inrichting van deze ruimte.

Als het donker werd, kregen de meisjes angst. Dan hurkten ze op een van de sofa's dicht bij het raam, het kind tussen hen in; zo begonnen ze hun verhalen over weerwolven en vampiers te vertellen. Het ene sprookje was nog niet uit, of het andere al begonnen. Toch voelde hij zich gelukkig, zo tussen hen ingeklemd. Het was zijn eerste, zij het passieve confrontatie met de literatuur, waarbij hij wellicht zijn latere voorliefde heeft opgedaan voor mythen en etnische verhalen. De sprookjes over weerwolven en vampiers is hij zijn leven lang blijven heugen. Ze zijn hem tot in details bijgebleven, maar niet in de taal waarin hij ze destijds vernam. Nu herinnert hij ze zich alleen in het Duits. Die, wat hij zelf noemt, geheimzinnige vertaling, 'Uebertragung', is in zijn eigen ogen misschien het merkwaardigste dat hij te melden heeft uit zijn niet alleen taalkundig zo bonte kinderjaren.

> Alle gebeurtenissen uit die eerste jaren speelden zich in het Spaans of in het Bulgaars af. Later zijn ze in mijn gedachten voor het grootste deel omgezet in het Duits. Alleen bijzonder dramatische voorvallen, moord en doodslag zogezegd en de ergste verschrikkingen, zijn mij in hun Spaanse

bewoordingen bijgebleven, maar die dan heel exact en onuitwisbaar. Al het overige, dus het meeste, en heel in het bijzonder al het Bulgaarse, zoals de sprookjes, heb ik in het Duits in mijn hoofd.



Elias Canetti. Foto: Ohlbaum.

Het is hem een raadsel hoe dat alles in zijn werk is gegaan. Hij weigert het methodisch te onderzoeken, uit schroom voor het kostbaarste dat hij aan herinneringen met zich meevoert. Hij heeft slechts één zekerheid: de gebeurtenissen uit die jaren, hem in alle hevigheid bijgebleven, zijn nu grotendeels aan woorden gebonden die hij vroeger niet kende. Het Duits verdrong het Spaans en het Bulgaars. Er voltrok zich een fataal proces in het onderbewuste, een voor Canetti door overmatig gebruik versleten term, die hij in dit geval toch wenst te handhaven. Naast het Spaans, het Bulgaars en het Duits, dat hij alleen nog maar te horen kreeg zonder het te begrijpen, verscheen nog een andere taal ten tonele: het Engels, dat de jonge Canetti moest gaan leren toen het gezin naar Engeland verhuisde. Voordat de reis plaatsvond, haalde de kleine Elias iets uit, wat een bijzonder licht werpt op de ontwikkeling die hij

later als auteur zou doormaken. Laurica, een nichtje, en Elias waren onafscheidelijk. Ze speelden altijd samen in de binnentuin. Het meisje waakte ervoor dat hij niet kon ontsnappen naar de straat. Het leeftijdsverschil tussen hen werd geringer toen Elias een broek mocht gaan dragen en een broer kreeg.

Hij liet zich er op voorstaan dat hij nu de oudste zoon was. Opeens moest Laurica naar school. Hij miste haar erg. Zodra zij weer thuis kwam vroeg hij haar uit over school. Hij wilde er ook heen samen met haar. Na enige tijd kwam zij terug met een schrift, zij leerde lezen en schrijven. De blauwe inktletters fascineerden hem meer dan alles wat hij ooit had gezien. Maar Laurica stond niet toe dat hij het schrift in handen kreeg. Alles wat hij mocht, was van veraf met de vingers wijzen naar de letters. Laurica liet hem voelen hoe machtig zij was, dag na dag liet zij hem bedelen, zij gaf geen krimp. Ze kwelde hem: ‘Je bent te klein, je bent te klein, je kunt toch niet lezen.’ Ze liet hem dan bijna naar zich toekomen en trok op het laatste ogenblik de schriften weg. Dergelijke spelletjes konden niet tot in eeuwigheid duren. Op een gegeven ogenblik liet Elias haar staan, holde naar de keuken en pakte een bijl. Hiermee gewapend rende hij op het meisje af, onder het telkens weer aanheffen van een krijgsgezang: ‘Agora vo matar a Laurica, agora vo matar a Laurica!’ (nu zal ik Laurica doden, nu zal ik Laurica doden) Zij begon te krijsen en overstemde gemakkelijk zijn oorlogslied.

Grootvader stormde naar buiten en rukte hem de bijl uit de hand. De familie was ontzet over de agressiviteit van de jongen. Gezamenlijk hield men beraad. Hoe lang hij ook betuigde dat ze hem onophoudelijk het bloed onder de nagels had weggepest, men vond het onbegrijpelijk dat een jongen van vijf jaar met een zware bijl op een meisje was afgestormd.

> Volgens mij begreep men wel dat het mij zozeer om het schrift te doen was, het waren joden en het ‘schrift’ betekende veel voor hen allen - Ik werd zwaar gestraft, maar mijn moeder, die zelf erg geschrokken was, troostte mij toch en zei: ‘Weldra zul je zelf leren lezen en schrijven. Je hoeft niet te wachten tot je op school zit. Je mag het al eerder leren.

Aldus luidt dit verhaal van woord en doodslag. Twee dingen zijn nu al duidelijk naar voren gekomen: de taalbezetenheid van de woordmens Canetti en het fanatisme waarmee hij later zijn strijd tegen de dood zou voeren.

In Engeland bracht hij een korte maar gelukkige tijd door. Hij had een meer dan goede verhouding met zijn vader. Deze kocht boeken voor zijn zoon om hem daaruit voor te lezen. Een van de eerste teksten was een bewerking van de *Duizend en een nacht.* Elias ging nu ook zelf lezen. In dezelfde serie volgden de sprookjes van Grimm, *Robinson Crusoe, Gulliver's travels,* verhalen van Shakespeare, Don Quichot, Dante, Wilhelm Tell.

De schrijver vraagt zich nu terecht af, hoe het mogelijk was Dante voor kinderen te bewerken. In ieder geval werd er nu Engels gesproken en gelezen. Het Spaans raakte op de achtergrond. In Engeland hoorde hij voor het eerst het woord vrijheid. Dat was naar aanleiding van Wilhelm Tell. Tijdens het lezen vertelde zijn vader hem, dat men naar Engeland was vertrokken, omdat de mensen daar vrij waren. Met de woorden kwamen de eerste begrippen, die naderhand zo'n belangrijke rol zouden blijven spelen in het werk van Canetti. Toen werd ook de grondslag gelegd voor de weerzin tegen elke vorm van dictatuur; Elias las voor het eerst een boek over Napoleon. Hij vatte meteen antipathie op voor de keizer. In diens persoon verscheen nu de macht in zijn leven, ofschoon het kind nog niet in staat was dit verschijnsel als zodanig te onderkennen, laat staan te benoemen. Naast de gesprekken die hij

met zijn vader voerde, waren er fictieve conversaties. Wanneer de gouvernante uit was met de andere kinderen, zag Elias zijn kans schoon. Hij speelde alleen in de kinderkamer.

> Eigenlijk speelde ik weinig, ik praatte tegen het behang. De vele donkere kringen in het behangselpatroon kwamen mij voor als mensen. Ik verzon verhalen waarin zij voorkwamen, gedeeltelijk vertelde ik ze hun, gedeeltelijk speelden zij mee, ik had nooit genoeg van de behangmensen en kon urenlang met hen converseren.

Spoedig ging het er opgewonden aan toe. Hij probeerde zijn figuren tot daden aan te zetten, en als zij weigerden, liet hij zijn verachting blijken. Het kon niet uitblijven, dat hij ten slotte werd betrapt door het kindermeisje. Voortaan moest hij mee gaan wandelen.

> Met het luide behangfestijn was het afgelopen, maar ik was volhardend en wende mijzelf er aan om mijn verhalen in stilte te uiten, ook als mijn broertjes in de kamer waren. Ik zag kans om met hen te spelen en mij tegelijkertijd met de behangmensen bezig te houden.

Het bleef niet alleen bij imaginaire gesprekken met de behangpatronen. Hij schepte er ook plezier in, zijn kleinere broers griezelverhalen te vertellen en ze daarmee angst aan te jagen. Het was begonnen met het luisteren naar de sprookjes van de Bulgaarse meisjes. Toen kwamen de eerste boeken, kinderlijke voorbereidingen tot de wereldliteratuur. De jonge Elias reageerde snel op deze passiviteit met een eigen vorm van actieve woordkunst: praten met het behang. De schrijver was geboren. De fictie, aangewakkerd door een veelheid van indrukken, liet zich reeds gelden als een persoonlijke kracht die niet meer zou aflaten.

Het kind werd al vroeg bestookt door vele talen, door genuanceerde woordmassa's. Naast andere, meer sociale ervaringen heeft dit wellicht in de eerste plaats ertoe geleid dat Canetti zo gevoelig is geworden voor alles wat met massa samenhangt.

Plotseling vond er een catastrofe plaats die de toekomst van Canetti zou bepalen. Zijn geliefde vader stierf geheel onverwachts aan een hartaanval, de moeder vertrok daarop met haar kinderen naar Zwitserland. Zij miste het Duits dat zij altijd met haar echtgenoot had gesproken. Ze was van plan naar Wenen te vertrekken, een stad die in haar ogen een hoog prestige bezat. Zij besloot de achtjarige Elias snel en krachtdadig Duits te leren. Ze kocht de eerste de beste Engels-Duitse grammatica, zette zich met haar zoon aan tafel en hield het leerboek zo dat hij er niet in kon kijken. Ze las hem een Duitse zin voor en liet hem die herhalen totdat hij haar redelijk in de oren klonk. Autoritair als ze was, bejegende ze het kind bij de geringste fout met hoon. Elias werd gedwongen de zinnen uit te spreken alvorens ze te onthouden. Het waren er per les heel wat. De terreur die de moeder uitoefende op het kind hield zij voor pedagogisch. Door tussenkomst van een dienstmeisje kreeg Elias eindelijk toestemming het boek zelf in te zien en het Duitse schrift ook te lezen.

Het ergste leed was nu voorbij. Met ijzeren discipline werd hem binnen enkele maanden Duits bijgebracht.

> Het was een laat en onder ware pijnen ingeplante moedertaal.

Daarna brak er een periode van geluk aan. Dat heeft hem definitief aan het Duits gebonden. Ook een hang naar schrijven werd hierdoor vroegtijdig in hem opgewekt. De duurzame band met de Duitse taal werd niet alleen versterkt door de letterkunde, het werk van prozaïsten en dichters, het waren ook de woorden zelf die hem in hun ban hielden. Onder andere omstandigheden kwam hij later tot die bijzondere ontdekking:

> Namelijk dat het de woorden zelf zijn die iemand niet loslaten, de afzonderlijke woorden op zichzelf, ver van alle grotere geestelijke samenhangen.

Temeer overkwam dit iemand die zichzelf slechts beschouwde als een ‘gast in de Duitse taal’. Ook zei hij eens:

> Menigmaal schijnt het mij toe dat ik een Spaanse dichter in het Duits ben.

In een merkwaardige toespraak getiteld: ‘Woordaanvallen’ (waaruit al eerder is geciteerd) beschrijft Canetti hoe hij in een isolement als taalbanneling vatbaar raakte voor het geweld van autonoom geworden woorden. Tijdens de jaren dertig heeft de schrijver zijn toevlucht moeten zoeken in Engeland.

Ondanks alles bleef hij trouw aan het Duits. Trots zal hierin ook wel een rol hebben gespeeld. Hij wilde zich door niemand, en zeker niet door een figuur als Hitler, laten voorschrijven welke taal hij moest gebruiken. Waren zijn voorouders, ondanks hun gedwongen exodus uit Spanje in 1492, ook niet trouw gebleven aan het Spaans, en dat vierhonderd jaar lang? Onder anderstaligen werd het Duits een soort geheime alleenspraak. Dat verschafte vrijheid, intimiteit, maar samengeperst in hun ballingschap, deden de woorden vulcanische krachten op. Zo schreef Canetti tijdens de oorlog in Engeland bladzijden vol met losse Duitse woorden. Ze hadden niets te maken met ‘Masse und Macht’, de studie waaraan hij toen begon te werken, ze sloten zich niet aaneen tot zinnen.

> Plotseling overviel het mij als een razernij, en bliksemsnel bedekte ik enige bladzijden met woorden. (...) Ik ervoer de woordaanvallen als pathologisch.

Het stuitte hem tegen de borst, woorden af te breken of te verminken. Hun gestalte moest onaantastbaar blijven. Zelf constateerde hij:

> Zo kan men zich een geestelozer bezigheid dan deze aaneenrijging van intacte woorden moeilijk indenken.

Toch voelde hij zich tijdens die bezigheid bijzonder gelukkig. Wie denkt hierbij niet onwillekeurig aan de Sprachkrise van de Wienerkreis of de écriture automatique van de surrealisten? Er was een verschil, Canetti bevond zich in een isolement, hij kon zich niet onbelemmerd overgeven aan bespiegelende taalwetenschap of experimentele poëzie. Zijn taal stond onder de druk van uiterst persoonlijke en politieke omstandigheden.

> Geen wonder, dat zij zich menigmaal wreekt en iemand overvalt met zwermen van woorden die geïsoleerd blijven, zich tot geen betekenis samenvoegen en waarvan de stormaanval voor anderen zo belachelijk zou zijn dat hij tot nog grotere heimelijkheid gedwongen werd.

Canetti zou Canetti niet zijn, als hij deze ‘agon van woorden’ niet onder een ruimere gezichtshoek plaatste. De mens, gebiologeerd door steeds meer onoplosbare, elkaar uitlokkende problemen, zoekt naar een privésfeer, die zich sterk afzet tegen het algemene, maar dit algemene moet toch volledig en nauwkeurig weerkaatst worden in dat persoonlijk domein. Het gaat om een soort vertaling van het een in het ander, niet als een vrij spel van de geest maar als een ‘Uebersetzung’, die zowel durend als noodzakelijk is, afgedwongen door de constellaties van het uitwendige leven, en tegelijkertijd toch meer dan dwang. Canetti schrijft:

> Met deze vertaling ben ik nu al vele jaren bezig. De persoonlijke sfeer, waarin ik mij geenszins behaaglijk heb ingericht, waarin het gewetensvol en verantwoord moet toegaan, is de Duitse taal.

Canetti's schrijfideaal is een anti-esthetische woordethiek.

De taal functioneert pas goed als hij volledig samenvalt met wat moet worden gezegd. Geen verbale bloeseming, zoals bij de Weense decadenten, maar een sobere eenheid van woorden en gedachten. Canetti past eerder, zo hij ergens in past, in een andere Weense traditie, namelijk in die welke van Nestroy naar de taalpositivisten loopt. Men denke daarbij aan een uitspraak van Wittgenstein: ‘De grenzen van mijn taal betekenen de grenzen van mijn wereld.’

Bij de filosoof is dit zuiver intellectualistisch te verstaan; buiten de rede heeft de mystiek vrij spel. De taalopvatting van Canetti evenwel heeft veeleer een magisch karakter. Zijn eerbied geldt vooral het gesproken woord.

> Als dichter leef ik nog in de tijd vóór het schrift, in de tijd van de roep.

Woorden, zonder de mond die ze heeft uitgesproken, hebben iets van zwendel. Taal is adem. Zonder woorden en hun integriteit kan de dichter niet bestaan.

> Daar ik zonder woorden helemaal niet kan zijn, moet ik voor mijzelf het vertrouwen in woorden bewaren en dat kan ik slechts wanneer ik ze niet verkleed.

De schrijver is direct betrokken op de woorden, niet op het woord als apart begrip, als logos. Anderzijds haat hij de woordinflatie van het literatuurbedrijf, en is hij afkerig van journalistiek engagement. Hij is overtuigd van de grote verantwoordelijkheid die de schrijver draagt. Niet voor niets heeft hij een bundel essays de puriteinse titel *Het geweten van de woorden* meegegeven.

> Gehaat is in mijn ogen de onberispelijke schoonheid van bewust proza. Het is waar, dat heel wat van de belangrijkste dingen in goed proza naar voren is gebracht, maar dat is dan om zo te zeggen buiten de wil van degene die schreef gebeurd; omdat de dingen werkelijk belangrijk waren werd het proza goed.

II. Canetti en zijn beelden.

Elias Canetti heeft zich zeer uitvoerig uitgelaten over zijn leven. De beide meeslepend geschreven mémoire-boeken, *Die gerettete Zunge* en *Die Fackel im Ohr* geven de lezer de gelegenheid vaak tot in details de beginnende ontwikkeling van een schrijver te volgen. Toch blijven er natuurlijk altijd raadsels. Hoe komt het dat bepaalde ervaringen wel en andere niet zich uitkristalliseren tot centrale thema's, hetgeen bij Canetti wel zeer duidelijk het geval is. Stendahl, wiens romantisch rationalisme hem sterk heeft beïnvloed, heeft er in ‘De l'Amour’ een klassieke, nog steeds aangehaalde formule voor gevonden. Het ontstaan en groeien van liefde vergelijkt hij met een tak die men in een zoutmijn bij Salzburg kan gooien.

Als men hem na enige tijd weer ophaalt, blijkt hij bezaaid te zijn met kristallen. Het is een beeld voor de fatale alchemie van de liefde. Andere ervaringen, niet direct op de erotiek betrekking hebbend, kunnen ook een dergelijke transformatie ondergaan. Het zijn welhaast mystieke processen die zelfs de meest verstokte rationalist voor voldongen feiten kunnen plaatsen. Canetti beleefde als puber in Zwitserland een zeer gelukkige periode. De kleinschalige republiek beviel hem opperbest. Hij was ondergebracht in een soort pensionaat dat op loopafstand van een meer lag, Canetti's anders zo weinig beeldend taalgebruik wordt nu visueel. Eens, na het avondeten ging hij het huis uit, de tuin in.

> Zodra je ongezien door de kleine opening in de haag was geglipt, bevond je je alleen in de avondschemering en stond je voor ieder stil gebeuren open. Je zat er zacht naast de kerseboom op een kleine verhoging in het gazon. Van hieruit had je een vrij uitzicht op het meer en volgde zijn voortdurende kleurverandering.
> Op een zomeravond verscheen een schip, het bewoog zich zo langzaam dat ik dacht dat het stillag. Ik keek ernaar alsof ik nog nooit een schip had gezien, het was het enige, behalve dat was er niets. Ernaast heerste schemerdonker en allengs invallende duisternis. Het schip was hel verlicht, zijn lichten vormden een eigen gesternte; dat het op water lag, werd je gewaar aan de pijnloze rust waarmee het voortgleed. Zijn stilte verbreidde zich als verwachting. Het lichtte lang, zonder te flakkeren, en nam bezit van mij, als was ik om zijnentwil naar de boomgaard gekomen. Ik had het nooit eerder gezien, maar ik herkende het. In de volle sterkte van zijn lichten verdween het. Ik ging het huis binnen en praatte tegen niemand, waar had ik over kunnen praten.

> Ik ging er avond aan avond heen en wachtte of het zou komen. Ik durfde het niet aan de tijd toe te vertrouwen, ik schrikte ervoor terug het de klok in de wijzers te leggen. Ik was er zeker van dat het weer zou verschijnen. Maar het verlegde zijn tijden en verscheen niet meer, het herhaalde zich niet en bleef een onschuldig wonder.

Dergelijke stemmingsvolle zinnen zijn nogal ongewoon voor Canetti's werk, dat meestal gericht is op het algemene. Ze geven zoiets weer als een geestelijke ervaring waarvoor specialistische termen als Seh-Erlebnis of déjà-vu slechts aanduidingen, geen verklaringen zijn. Canetti blijkt in ieder geval deze ‘staten der ziel’ te kennen. Deze beschreven grondervaring was nog een gelukstoestand die hem overviel en hem de zelfstandigheid van dichter gaf. Het was, om met Stendhal te spreken, een ‘promesse du bonheur’.

De volgende geciteerde ervaring betreft de massa in de stad. Van kindsbeen af was Canetti gefascineerd door het verschijnsel van de massaliteit. Op een dag werd hij getuige van een grote demonstratie naar aanleiding van de moordaanslag op Walter Rathenau in 1922. De gebeurtenissen in de morgen van 15 juli 1927 droegen ook het hunne bij tot de definitieve kristallisatie van een thema dat hem niet meer zou loslaten. Ten gevolge van een gewapend conflict tussen arbeiders en politie waren enkele arbeiders gedood. Het gerechtshof had de daders vrijgesproken. Dit verwekte grote opwinding onder de Weense arbeidersbevolking. Uit alle wijken van de stad trokken arbeiders in gesloten stoeten naar het paleis van Justitie, dat op dat moment het symbool was geworden van het onrecht hun aangedaan. Het was een spontane demonstratie die niet door hun vakbondsleiders was georganiseerd. Canetti sprong op zijn fiets, reed naar de binnenstad en sloot zich bij een van de rijen aan. Het paleis van Justitie brandde. Na vergeefse oproepen kreeg de politie het bevel te schieten, er vielen negentig doden. De opwinding van die dag zit hem nog in het bloed.

> Van wat ik zelf aan den lijve heb ondervonden, is het hetgeen een revolutie het dichtst nabij komt. (...) Ik werd een deel van de massa, ik ging volledig in de massa op, ik voelde niet het minste verzet tegen wat zij ondernam.

In dit geval was Canetti solidair met de massa. Het is het begin van zijn ambivalente houding jegens haar. Zeker is dat het een ervaring betrof die in alle opzichten de omkering inhield van het 'zien' van het schip. Daar ging hij als gelukkige eenling op in wat hij zag. Hier overviel hem, vanuit een conflictsituatie, de oceanische eenwording met de massa. Een politieke unio mystica. Promesse du malheur? Dan volgt een indringende scène die kenmerkend is voor het dramatisch karakter van Canetti's schrijverschap.

> In een zijstraat, niet ver van het brandende paleis van Justitie vandaan, maar toch wel achteraf en zich overduidelijk van de massa distantiërend, stond een man met opgeheven armen, die zijn handen wanhopig boven het hoofd ineensloeg en telkens weer jammerend uitriep: 'De archiefstukken verbranden! Alle archiefstukken!' 'Beter dan mensen,' zei ik tegen hem, maar dat interesseerde hem niet, hem speelden alleen de archiefstukken door het hoofd, ik bedacht dat hij als archivaris misschien zelf met die archiefstukken daar te maken had, hij was ontroostbaar, en zelfs in die situatie kwam hij komisch op me over. Maar ik ergerde me ook. 'Ze hebben daar toch mensen neergeschoten!' zei ik woedend, 'En U praat over de archiefstukken!' Hij keek me aan alsof ik er niet was en herhaalde jammerend: 'De archiefstukken verbranden! Alle archiefstukken!' (...) Hij was weliswaar ergens achteraf gaan staan, maar het was voor hem niet ongevaarlijk, zijn weeklacht kon je niet ontgaan, ik had die immers ook gehoord.

Deze passages bevatten de aanzet tot de vorming van motieven als massa, macht, dood en waan. Kort daarop, in 1929, begon Canetti aan het ontwerp van een roman bestaande uit acht boeken. Elk boek zou gewijd zijn aan een vastomlijnde figuur. Het manuscript van het eerste boek heette aanvankelijk *Kant fängt Feurer.* Dit werd ten slotte *Die Blendung,* verschenen in 1935. De hoofdpersoon, doctor Kien, is een kamergeleerde, een boekenmens, die, vol wereldverachting, zich heeft opgesloten in zijn bibliotheek van duizenden boeken. Het licht valt door plafondramen naar binnen. Hij is sinoloog, en heeft slechts oog voor de prestaties en de wijsheid van een ver verleden. In een bepaald opzicht past hij nog in de rij van excentriekelingen die de laat-negentiende-eeuwse romanliteratuur bevolkten. Onwillekeurig denkt men daarbij aan een personage als Des Esseintes, uit Huysmans' roman *A rebours.* Het is het verhaal over een estheet die de wereld verzaakt om zich uitsluitend te wijden aan de schoonheid van uitzonderlijke kunst en poëzie. Maar er zijn verschillen. Des Esseintes is een aristocraat met een passie voor moderne, vooralsnog miskende kunst; Peter Kien, aanbidder van het verleden, is een betere loot aan de stam van geradicaliseerde kleinburgers, die de ondergang der diverse keizerrijken moeizaam overleefden en alreeds opweg waren naar het duizendjarig rijk. Deze wereldvreemde man, 'Kopf ohne Welt', wordt het slachtoffer van de manipulaties van zijn op geld beluste huishoudster Thérèse. Zogenaamd in het belang van de boekenverzameling weet ze hem over te halen tot een huwelijk. Het eind van het liedje is dat zij hem het huis uitwerkt. Dan beginnen Kiens avonturen in de stad waarvan de naam nergens wordt vermeld. De locatie blijkt Wenen te zijn, maar dan niet als de glansrijke keizerlijke hoofdstad van de eeuwwisseling. Men blijft bewaard

> voor haar ongewone verleidingen, voor glans, muziek en tevredenheid.

Hier gaat het om een Wenen dat het asgrauwe, administratieve centrum is geworden van de republiek Oostenrijk. Flarden angstmuziek à la Schönberg komen om de hoeken van de straten. 'Het harde plaveisel van deze stad' bepaalt in de roman het klimaat van het tweede deel, 'Kopflose Welt'.

In een kroeg, die de Zevende Hemel heet, ontmoet de geleerde een gebochelde dwerg. Fischerle is zijn naam. Hij is bezeten van het schaakspel, droomt van geld en het wereldkampioenschap. Na vele wederwaardigheden wordt de dwerg vermoord. Kien blijft berooid achter, al bijna ten prooi aan de waanzin. In het derde en laatste deel, 'Welt im Kopf', speelt zijn broer George, de psychiater, een belangrijke rol. Hij gaat geheel op in de begeleiding van de grote schare geestelijk gestoorden die in zijn inrichting verblijf houden.

Door een truc van Fischerle en door een misverstand bij Kien aangeland, hangt George de listenrijke Odysseus van de psychiatrie uit. Wanneer hij, in de mening dat Kien is genezen, het huis van zijn broer verlaat, steekt de boekenman zijn bibliotheek en zichzelf in brand.

> Als eindelijk de vlammen hem bereiken, lacht hij luid, luider dan hij in zijn leven ooit gelachen heeft. Het is niet de schaterlach van Zen.

Het boek is in het Nederlands vertaald onder de titel *Het Martyrium.* Dit wekt een eenzijdige suggestie. De roman, terecht een hermetisch universum genoemd, is gebouwd op het principe van verblinding door spiegeling.

Martyrium is daarvan slechts een der gevolgen. De schrijver zelf is altijd bang geweest om blind te worden. Als kind kon hij door ziekte een paar dagen niet zien. Brueghels blinden en Rembrandts blindmaking van Samson blijken een obsederende werking op hem te hebben gehad. In het verlengde van deze angst voor persoonlijke blindheid, ligt de vrees voor wereldverblinding. Dit verleent de roman een bezeten en starre herhalingsdwang. *Die Blendung* is zo een symbool geworden voor wat Adorno 'Verblendungszusammenhang' heeft genoemd; de wereld en samenleving als één gigantisch waansysteem. Of, om nog eens het woord van een filosoof te hulp te roepen: het werk van Canetti blijkt al dadelijk 'geschichtlich' te zijn. Deze van Heidegger afkomstige term beduidt niet dat hier sprake zou zijn van journalistiek engagement of historie, laat staan van historicisme. Hij geeft veeleer aan, dat dit werk op een middellijke en abstraherende manier betrokken is op het totale wereldgebeuren. Balzac toont de mensen in de maalstroom van de geschiedenis, Flaubert ontgint het dagelijks leven, Proust integreerde momenten van het verleden, Joyce de momenten van het heden. Maar met Kafka, Broch en Musil is een nieuw slag schrijvers aan het woord gekomen. De achtergrond van hun oeuvre is de wereld gezien in zijn totaliteit van planetarisch gebeuren. Het is duidelijk dat Canetti tot deze groep schrijvers behoort. (Een eerste aanzet tot dit totale levensgevoel vindt men ook in de muziek van Gustav Mahler. De componist beschouwde zijn symfonieën als werelden, samenvattingen, naar men mag aannemen van natuurlijke en menselijke gebeurtenissen).

Terwijl de nieuwe roman *Die Blendung* zijn ontstaan dankt aan een hevig contact met totalen, zijn de personages erin volledig contactgestoord. Ze zien noch horen elkaar. Alle tweespraken en gesprekken zijn verkapte monomane monologen waarin zij hun waan projecteren. Stijf als ledepoppen, spelen zij hun rol in een sociaal-pathologisch marionettentheater. In het klassiek gecomponeerde symmetrische verhaal is Kien de centrale persoon, die wordt weerkaatst door de figuren om hem heen.

Kien, de asceet, kapitaliseert een enorme massa kennis en boeken; zijn omkering, de huishoudster, droomt slechts van geld, en vult het bedrag in het testament aan met enige nullen. Zijn tweede omkering, Fischerle, wil massaal schaken, wereldkampioen worden, geld opeenhopen. De kroeg is de omkering van de boekerij.

George is de laatste omkering. Hij idealiseert de psychopaten van zijn inrichting. In een toneelmatige omgang met hen ervaart hij het oceanische van de massa. Dat ervaart hij niet slechts met hen, maar ook in ieder van hen. Kien streeft naar de macht van het hoofd, George naar die van het gemoed. Eigenlijk is het vreemd gesteld met deze George. De aan hem gewijde episode doorbreekt de eenheid van plaats die tot dusver was aangehouden. De roman maakt zo de indruk een statig pand te zijn met een reusachtig uitpuilende erker. Aanvankelijk leest men met bewondering wat George zoal doet voor zijn patiënten. Zijn inzet en inlevingsvermogen lijken onbeperkt. De waanlijders functioneren voor hem als profeten van archaïsche wildheidtoestanden, verloren bewustzijnsparadijzen. Wat Peter idealistisch en verstandelijk in zijn boeken projecteert, dat projecteert George vitalistisch in zijn patiënten. Zonder het te weten, discrimineert hij hen. Door ze op zo'n hoog voetstuk te plaatsen, past hij een ‘partage’, een indeling toe waardoor zij, de patiënten, toch de anderen blijven. Het is misschien interessant in dit verband Michel Foucault aan te halen, waar deze in *L'ordre du discours* spreekt over de tegenstelling tussen rede en waanzin.

> Het is merkwaardig te constateren dat eeuwenlang in Europa het woord van de gek ofwel niet werd gehoord, ofwel, als dat toch het geval was, werd beluisterd als een

> woord der waarheid. Ofwel viel het in het niet - verworpen zodra het was uitgesproken; ofwel men ontcijferde er een naïeve of listige rede, een rede die redelijker was dan die van de redelijke mensen. Hoe dan ook, uitgesloten of heimelijk bekleed met rede, in strikte zin bestond het niet. Dwars door zijn woorden herkende men de waanzin van de gek; ze waren wel de plaats waar de scheidslijn zich liet gelden; maar ze werden nooit opgevangen noch beluisterd.

Zo kon ook George niet gewoon naar de woorden van zijn patiënten luisteren en op die manier jegens hen een onbevooroordeelde humaniteit ontwikkelen. Dat zal hem opbreken tegenover zijn broer Peter. Als hij deze in zijn ontreddering wil bijstaan, meet hij zich de rol aan van de listenrijke Odysseus (voor Adorno en Horkheimer het symbool van de bourgeois!). De tweespraken verzanden in alleenspraken. In de verwarring van de niet te stuiten woordenstromen, doet George zijn hallucinerende broer het idee aan de hand voor diens ondergang: de brandstichting in de bibliotheek.

Niet alleen van de maatschappij, ook van de schrijver zelf is de roman tot op zekere hoogte een spiegeling, een groteske spiegeling. Dr Canetti, gepromoveerd in de scheikunde, staat bij momenten model voor dr Kien. Bildung als Blendung. Leergierig en bezeten van eruditie, moet Canetti daarvan voor zichzelf als creatief schrijver het gevaar geducht hebben. En inderdaad worden sommige passages, vooral in zijn mémoires, ontsierd door een opeenstapeling van cliché's uit de klassieke cultuur. Grote namen en geijkte voorbeelden zijn er niet van de lucht. Michelangelo, Goethe, Shakepeare, Beethoven, Brueghel, Rembrandt, Grünewald, het kan niet op. Dit moet voor een deel op de rekening worden geschreven van zijn dominerende moeder. De invloed van haar overdreven cultuurcultus is toch zo groot geweest, dat de schrijver zelfs op latere leeftijd de gevaren ervan niet altijd heeft kunnen vermijden. Daarom was het schrijven van een antibildungsroman een effectief verweer. Hij kon de macht van de cultuur ermee in bedwang houden. Slechts de schrijver is in staat de waansystemen van de samenleving en de waanprojecties der individuen te ontmaskeren, de individuen waartoe hij ook zichzelf moet rekenen. Daarom moet hij altijd ooggetuige en oorgetuige zijn. Dan wordt hij in een dramatische situatie een figuur op straat gewaar. Een man, afzijdig van het gewoel, gooit zijn armen omhoog en jammert: ‘De archiefstukken verbranden, alle archiefstukken!’ Zo'n gestalte gaat het materiaal vormen voor de schepping van een heel volk van waanlijders, typen die surreëel vervloeien naar onbekende mentale streken. Men treft ze aan in de roman en de drama's. Canetti heeft een satirisch monument voor hen opgericht in *Der Ohrenzeuge,* een bundel karakterschetsen, en ze spoken nog rond in zijn mooiste boek *Die Provinz des Menschen.* Men moet daarbij vooral niet vergeten dat dit alles niet eenzijdig uit hoon of haat is ontstaan. Op de achtergrond staat het erbarmen. Canetti schuwt dit woord niet. In 1935 schreef Alban Berg hem een brief naar aanleiding van de publicatie van *Die Blendung.* Hij doet daarin een uitspraak die men voor het hele werk van Canetti zou willen laten gelden:

> Ik heb de roman van de eerste tot de laatste bladzijde met evenveel belangstelling, met evenveel spanning, met evenveel deelneming, evenveel geestdrift gelezen, ja met vreugde gelezen en wel niet alleen met kunstzinnige maar ook met menselijke vreugde, omdat ik tussen de regels van dit epos van de haat - dat zowel de mensen geldt als hun instellingen - steeds weer het liefhebbend hart van de auteur bespeur.

Het humanitaire pathos van de expressionisten, hun ideologie van de 'Menschheitsdämmerung' heeft Canetti nooit geheel losgelaten.

Het was dan ook niet toevallig, dat de expressionist Alfred Kubin de omslag ontwierp voor de eerste uitgave van *Die Blendung.* Toch vindt men deze hartstochtelijke inzet voor het menselijke, de haat die liefde is, niet, of slechts gedeeltelijk terug in Canetti's woordgebruik. Het proza is sober, klassiek van snit. Het ontbeert elke kleur en geur. Tenzij men de indringende droogte van de woorden als een aroma, een nieuw zakelijk aroma, zou willen ondergaan. Vaak zeurt het boek. De mateloze spanning die van de negentiende-eeuwse vertelkunst kan uitgaan, doet zich hier niet voor. Het is wel een vertelkunst, maar niet zozeer vanuit concrete emoties. Een abstracte energie drijft de zinnen aan. De personages zijn geen beweeglijke karakters, maar statische figuren die in een allegorie inflatoire woordmassa's afscheiden. Het zijn akoestische maskers, personae. De lezer krijgt er vaak genoeg van. Toch blijft er iets hangen. Men kan het niet eens stemming noemen. Het is eerder een taaie kracht die nawerkt. Directe aanspreekbaarheid heeft plaatsgemaakt voor een vertraagde nawerking. Tijdens het lezen hoort men als met een inwendig oor moderne muziek. De schim van Schönberg verschijnt. Bij deze laatste treft men, evenals bij Canetti, een mengeling aan van oud en nieuw, een overgang van traditie naar experiment. Beiden wortelen in de uitvoerige verteltrant van het negentiende-eeuws naturalisme, beiden streven naar de reductie van het abstracte. Canetti's achterland is onder meer duidelijk bepaald door het werk van Gogol, Dostojevski en Tolstoj. Hij verwijst echter naar Kafka en Beckett.

Canetti maakte op ongewone wijze zijn debuut met een kolossale roman. Hiermee reageerde een verontruste beginneling op het gigantisch formaat van de politieke verschijnselen. Onder de dreiging van dictatoriale, collectieve stelsels raakte hij gebiologeerd door massaficatie en macht. Hij vatte het plan op nu een omvangrijke (!) verhandeling over deze problemen te schrijven en op die manier deze eeuw in het hart te treffen. Toen hij in 1959 het manuscript eindelijk naar de uitgever in Hamburg had gestuurd, kon hij triomfantelijk in zijn dagboek schrijven:

> Nu vertel ik mijzelf dat het mij gelukt is deze eeuw bij de strot te grijpen.

Voor het zover was had hij veel moeten lezen. Hij versmaadde de fictie. Jarenlang stelde hij zich in dienst van het grote essay. In 1948 begon hij ten slotte eraan te schrijven.

In 1960 verscheen het boek onder de titel *Masse und Macht.* Bij nader inzien kan het worden beschouwd als een voortzetting van *Die Blendung,* niet alleen wat betreft het onderwerp, maar enigszins ook van vorm. De epische uitvoerigheid van de roman zet zich, vermomd als verhandeling, voort in *Masse und Macht.* Men leest de tekst als een uitgestrekt, apodictisch leerdicht, geschreven door een elementaire dichter die zich elementaire vragen stelt naar aanleiding van elementaire verschijnselen. Zo wordt Canetti de tegen-Homerus van het nauwelijks met name vermelde nationaalsocialisme. Zijn interpretatie is imaginatief, materialistisch en volstrekt eigenzinnig. Kwantitatieve analyses moet men niet verwachten. Door de alomvattende visie die Canetti nastreeft, wordt het evenmin duidelijk hoe de omslag heeft plaatsgevonden van het protofascisme, altijd al impliciet aanwezig vanaf oertijd tot actualiteit, in het moderne, expliciete fascisme als uniek, politiek verschijnsel uit de jaren dertig. Wat dat betreft moet men geen duidelijke ingangen verwachten. Elke etikettering is misplaatst. De schrijver heeft die ook bewust niet gewild. Vele specialismen zijn in het geweer gebracht om het werk te plaatsen. Antropologie, ethnologie, psychiatrie, sociale psychologie, enzovoort. Van al deze disciplines heeft Canetti ongetwijfeld gebruik gemaakt zonder er zich in op te sluiten. De studies over massa van Le Bon, Reich, Freud en anderen worden niet genoemd (Canetti verwijt

Freud dat hij in zijn benadering van het massaverschijnsel te zeer uitgaat van psychologisch individualisme). De enig passende benaming die men min of meer voor zijn werkwijze zou kunnen bezigen, is die van fenomenologie en dat in de betekenis van een uit eigen waarneming stammende, onbevooroordeelde beschrijving der verschijnselen om zo door te dringen tot hun wezen. Hij combineert Stendhals cultus van de eigenzinnigheid met die fenomenologie. Hij laat begripsvorming, dialectiek, ideologie links liggen. Ofschoon *Masse und Macht* een aanval is op het nationaal-socialisme, komt Hitler slechts een enkele maal ter sprake. Massa en macht worden vanaf de prehistorie tot en met de massademocratie in hun tijdloze algemeenheid aan de orde gesteld. Antropologie en psychiatrie leveren daarvoor het materiaal. Het onderzoek geschiedt aan de hand van de taal der mythen uit oertijd en oudheid, met behulp van voorstellingen en geschiedenissen van krankzinnigen. In deze twee talen, die van de mythe en die van de waan zoekt Canetti de waarheid omtrent wat macht is en hoe het zich vormt tot massa.

Die ontstaat, wanneer onze angst aangeraakt te worden door het onbekende en onbekenden, omslaat in de verlichting, de opluchting die we ervaren als we de grenzen van onze eigen persoon overschreden hebben in de menigte. Massa is de eenheid welke is ontstaan uit de prehistorische meute, de jachtmeute, de oorlogsmeute, de klaagmeute; een eenheid die als een organisch wezen steeds wil groeien en toenemen, want anders treedt er onmiddelijk verval in. Wat de massa in stand houdt is haar gevoel bedreigd en vervolgd te worden. Daarbij onderscheidt Canetti nog open en gesloten massa's. De open massa's zijn bij voorbeeld de brandstichtende horden, de gesloten massa's worden gevormd door instellingen als kerk en leger. De macht is het absoluut tegenovergestelde van de massa; de leider, die bevel voert, wiens bevel oorspronkelijk altijd een absoluut bevel is. Maar de macht wordt, evenals degene die haar uitoefent, eveneens overheerst door achtervolgingswaan. De fatale verbinding van massa en macht ontdekt Canetti voor alles in de figuur van de paranoïcus. Deze is het psychologisch model voor de machthebber. De paranoïcus, levend in een systeem van consequente waanvoorstellingen, tracht ten koste van alle andere mensen te overleven, ziet derhalve in ieder ander een vijand die ontmaskerd moet worden; hij leeft in angst voor zijn omgeving, een angst die steeds op het ergste, op catastrofen is bedacht. Het belangrijkste document dat Canetti materiaal verschafte voor deze opvatting, waren de ‘Denkwürdigkeiten eines Nervenkranken’ in 1903 opgesteld oor Daniël Paul Schreber, een voormalige senaatspresident uit Dresden. In 1911 schreef Freud al over dit geval ven dementia paranoïdes, Canetti besluit zijn werk met het doorlichten van deze gedenkwaardigheden, het is een fascinerende uiteenzetting geworden over de waan als machtsdroom. Hij heeft dan de spanningsboog afgelegd vanaf het antropologisch begin (de aanrakingsvrees van de enkeling) naar het psychiatrische einde (‘De paranoïcus is een gedwarsboomde machthebber’). Daartussen bevindt zich wat men zou kunnen noemen een biologisch moment; het bevel als uitdrukking van de jacht van het ene, sterkere dier op het andere, zwakkere. De oudste reactie op het bevel is de vlucht. Deze wordt het dier door een sterker wezen, door een wezen buiten hemzelf opgelegd. Canetti schrijft:

> Het bevel is dus afkomstig van het vluchtbevel: het speelt zich in zijn meest oorspronkelijke vorm af tussen twee dieren van dezelfde soort, waarvan het ene het andere bedreigt. Het grote machtsverschil tussen beiden, het feit dat het ene bij wijze van spreken gewend is het andere tot buit te dienen, de onwrikbaarheid van deze verhouding, die van de oudste tijden af zijn vastgelegd, dat alles te zamen geeft het proces iets absoluuts en onherroepelijks. De vlucht is de enige en laatste instantie waarbij tegen het doodvonnis in beroep kan worden gegaan.
> Het brullen van een leeuw die op roof uitgaat is inderdaad een doodvonnis: het is de ene klank van zijn taal, die door al zijn slachtoffers wordt verstaan; en deze dreiging is wellicht het enige dat voor deze onderling zo verschillende dieren gelijk is. Het oudste bevel - en een dat veel vroeger werd gegeven dan er mensen bestaan - is een doodvonnis en dwingt het slachtoffer te vluchten. Men zal er goed aan doen daaraan te denken als het bevel onder de mensen ter sprake komt. Het doodvonnis en zijn genadeloze verschrikking schemert in elk bevel door. Het onder de mensen geldende systeem van bevelen is zo gemaakt, dat men gewoonlijk aan de dood ontkomt; maar de schrik ervoor, de dreiging, is er altijd in vervat; en de handhaving en voltrekking van echte doodvonnissen houdt de schrik voor elk bevel en voor bevelen in het algemeen levend.

Even verder in dit hoofdstuk komt Canetti tot zijn bekende uitspraak, dat elk bevel bestaat uit een prikkel en een angel. De beveler steekt de bevolene met zijn bevel. Dit blijft als een angel (Stachel) achter. Degene die het bevel uitvoert, hoeft daarvan niet veel te merken. Wellicht voelt hij soms een lichte tegenstand. Maar de angel dringt diep door en blijft zitten. Geen enkel bevel gaat echter ooit verloren; nooit is het met zijn uitvoering werkelijk afgelopen, het wordt voor altijd opgepot. De kinderen als ontvangers van bevelen, lijden hier het ergst onder. Het is een wonder dat ze orders van opvoeders overleven. Dat ze alles met niet minder gestrengheid later aan hun eigen kinderen doorgeven is even natuurlijk als bijten en spreken. Het is eens temeer een duidelijk voorbeeld waaraan men kan zien, dat de bevolene alles ervoor over heeft, zelf beveler te worden en zich op die manier van zijn angel te bevrijden: de nieuwe situatie, waarin de afrekening plaatsvindt, moet precies gelijk zijn aan de oude, waarin het bevel werd ontvangen. Canetti zegt vervolgens:

> Het herstellen van zulke vroegere situaties, maar in *omkering,* is een der grootste bronnen van geestelijke energie in het leven van de mens. De ambitie zoals men het noemt, om dit of dat te bereiken, is een diepe drang om aan bevelen kwijt te raken wat men eens aan bevelen heeft ontvangen. Alleen het uitgevoerde bevel laat zijn angel steken in degene die het heeft opgevolgd. Wie bevelen ontwijkt hoeft ze ook niet op te potten. Een vrij mens is slechts hij die geleerd heeft bevelen te ontwijken en niet hij die zich er pas naderhand van bevrijdt. Maar wie het langst voor deze bevrijding nodig heeft of er in het geheel niet toe in staat is, die is ongetwijfeld de onvrijste!

Wie deze zinnen leest, wordt getroffen door een wel zeer onfreudiaanse benadering van het verschijnsel beschaving.

Canetti's interpretatie is veel meer natuurverwant, veel existentiëler zo men wil, dan het rationele pessimisme van Freud. Wat zou deze gedacht hebben van de volgende, op het bovenvermelde citaat aansluitende zinnen?

> Geen enkel onbevangen mens ondervindt het als een onvrijheid zijn eigen driften te volgen. Zelfs daar waar ze zeer sterk worden en hun bevrediging tot de gevaarlijkste ontwikkelingen leidt, zal de betrokkene het gevoel hebben dat hij uit vrije wil handelt.

De mens wordt geringeloord door bevelen van bovenaf, maar ervaart zijn vrijheid zelfs wanneer zijn driften en impulsen hem in gevaar brengen. In dit verband zij er terloops op gewezen dat Canetti's denken tegen de macht evenwijdig loopt aan dat van de filosofen der Frankfurter Schule.

In het perspectief hoever ook van elk bevel staat de dood. Het motief van de dood en het doden is het archimedisch punt van Canetti's systeem, heeft men wel gezegd. Canetti is bezeten van deze thematiek sinds hij op zevenjarige leeftijd zijn geliefde vader verloor. Hij spreekt over hem zo vol toewijding, dat men de indruk krijgt dat dit een van de redenen is waarom hij zich zo tegen Freud afzet. Canetti is bij uitstek een anti-Oedipus. Hij haat de dood die Freud als ‘Ziel des Lebens’ heeft aanvaard. Freuds stelling over de noodzakelijke antithese tussen levensdrift en doodsdrift, Eros en Thanatos, wijst hij radicaal af. Hij vindt die slechts een esthetische tegenstelling. Hij verwijt Freud zijn band met de negentiende-eeuwse traditie van determinisme en pessimisme.

> Freuds doodsdrift is een derivaat van oude en duistere filosofische leerstelsels, maar nog gevaarlijker dan deze, omdat het zich hult in een

biologische terminologie welke tegenwoordig in aanzien staat. Deze psychologie, die geen filosofie is, leeft van haar slechtste erfgoed.

Als een Don Quichot (hij noemt zich toch een Spaanse dichter?) verzet Canetti zich tegen de dood, een verzet dat met de dag zal groeien; met de dagen van wereldoorlogen, uitroeiingskampen en de miljoenenmassa's der doden die, zo lang we leven en wat we ook doen, onze herinnering niet verlaten. Als sterren die niet meer bestaan, geven ze hun licht nog af in een tijdloze, collectieve bewustzijnsruimte. Door zijn overmatige aandacht voor de dood, doorbreekt Canetti het taboe dat er nog steeds op ligt. Hij laat een ware doodsverachting blijken, een bewust onheldhaftige doodsverachting, als een 'unheroic hero'. Hij ondergaat de dood als een onrecht, elk levend wezen aangedaan. Hierin valt een zekere verwantschap te constateren met Simone de Beauvoir, een generatiegenoot. Haar uispraak 'la mort est un scandal' is een soort herkenningssignaal voor Canetti's doodsproblematiek. In het gevecht tegen de dood voelt hij zich een eenling, in de steek gelaten door bijna alle dichters. Hij streeft naar onsterfelijheid voor alle mensen, hier en nu. Hij heeft met plannen rondgelopen om een roman te schrijven waarin de hoofdpersoon, Todfeind genaamd, dit doel met alle geweld wilde verwezenlijken. Canetti was echter niet van zins zich achter een verzonnen figuur te verschuilen. 'Ik moet mijzelf belachelijk maken.' Overigens verbaast hij zich erover, dat hij met deze niet aflatende, niets ontziende haat tegen de dood kan leven. Hij waagt het

zich ergens af te vragen of deze doodsverachting niet voortkomt uit een verdrongen doodsverlangen. Misschien is het ook wel een onbewuste, compenserende omkering van de poging tot doodslag die de kleine Elias indertijd deed. Hoe het ook zij, de dood schijnt voor velen een verlossing, er zijn weinig mensen die er bij momenten niet naar verlangd hebben. Hij is het opperste symbool van mislukking. Wie niet slaagt in de grote dingen die hij zich heeft voorgenomen, troost zich ermee, dat er nog meer kan mislukken, en hij grijpt naar de reusachtige, donkere mantel die alles gelijkmatig bedekt. Ware er geen dood, dan kon eigenlijk niets echt mislukken; met steeds nieuwe pogingen kon men zwakten, onvolkomenheden en zonden weer goed maken. De onbegrensde tijd zou een onbegrensde moed geven. Van jongsaf aan wordt iemand ingeprent dat alles ten einde loopt. Overal grenzen en beperkingen. Het is de slavernij van de dood die de kern is van alle slavernij. Wie erin slaagt lang te leven, weet hoeveel mensen hij heeft overleefd en nog steeds overleeft. Hij is een overwinnaar. Hoe verder te leven zonder overwinnaar te zijn? Dat is het dilemma van Canetti's levensmoraal. Met het groeiend inzicht dat we op een stapel doden zitten van mensen en dieren, dat ons zelfgevoel zich voedt met diegenen die wij overleefd hebben, is het ook moeilijker tot een oplossing te komen waarvoor men zich niet hoeft te schamen. Dit dilemma heeft Canetti indringend onder woorden gebracht.

> Het is onmogelijk zich af te wenden van het leven, waarvan men de waarde en verwachting steeds voelt. Maar het is ook onmogelijk niet te leven van de dood der andere schepsels, wier waarde en verwachting niet minder zijn dan de onze.

Deze zinnen zijn ingegeven door een almenselijk voelen; het meest natuurlijke wordt als het meest problematische ervaren. Ze passen in een traditie die loopt van Dostojevski tot moderne denkers als Emmanuel Levinas. De mens is gedwongen te leven in een ondoorgrondelijke samenhang, waarin het ene zijn ten koste gaat van het andere zijn. Hij stuit steeds op grenzen, terwijl het oneindige in hem besloten ligt. Misschien is dat mede de verborgen betekenis van ‘Die Provinz des Menschen’, de titel die Canetti gaf aan een verzameling aantekingen welke zijn uitgegroeid tot een document van utopisch humanisme. Een toeval heeft tot hun ontstaan geleid.

Twintig jaar lang heeft Canetti zich vastgelegd op het schrijven van *Masse und Macht.* De literatuur dreigde uit zijn gezichtsveld te verdwijnen. In deze zichzelf opgelegde eenzijdigheid liep hij gevaar emotioneel te verkommeren. Dagboeken en notities brachten afleiding en aanvulling. Ze kregen de functie van een ventiel. De dagboeken bleven strikt geheim. Ze zijn dan ook nooit gepubliceerd. Men kan slechts vermoeden, dat de schrijver ze toch enigszins heeft benut voor zijn latere autobiografische geschriften als *Die gerettete Zunge* en *Die Fackel im Ohr.* De aantekeningen, van meer algemene aard, kwamen wel in aanmerking voor publicatie. Zoals Harry Mulisch eens heeft verklaard, dat zijn roman De *Aanslag* eigenlijk geschreven is door een ander, nooit afgekomen boek, *De ontdekking van Moskou,* zo is *Masse und Macht* dat wel aan voltooiing toekwam, de onwillige vader van hele reeksen aantekeningen, die als bloemlezing een eigen leven zijn gaan leiden. Wat bedoelt Canetti met de titel die hij eraan heeft gegeven? Ligt de menselijke provincie ingeklemd tussen, en wordt zij overheerst door de onmeetbare rijken van natuur, onnatuur en bovennatuur? Moet de mens zijn humaniteit maar zien waar te maken in een beperkte, labiele regio? Of wordt gesuggereerd, dat de schrijver zich menigmaal heeft teruggetrokken in het smalle gebied van een innerlijke dialoog? Waarschijnlijk is hier een samenspel van betekenissen in het geding. Zeker is, dat

in geen ander werk Canetti zich zo volledig heeft uitgeschreven. Het heeft bijna de naïeve kracht van het document humain, zonder daarbij aan literaire waarde in te boeten. We maken kennis met een persoonlijkheid die zeer veel verschillende invloeden heeft ondergaan en ondanks de brede horizon die daarvan het gevolg was, altijd zichzelf is gebleven. Oudchinese spiritualiteit, het joodse erfgoed, de voorsocratische wijsgeren, mythen en moderne literatuur bepalen zijn geestelijk klimaat. Deze zo complexe wereld stortte zich uit in een stroom van aforismen. Hun vrijheid en spontaniteit, de afwezigheid van doel en verantwoordelijkheid, de eigengereidheid hielden een garantie in tegen dreigende verstarring. Maar de teugelloze inhoud wordt gebreideld in beknopte, trefzekere vormen. Pregnantie en gevarieerde kortheid bepalen het karakter van het aforisme. Bij Canetti moet daarbij niet worden gedacht aan de als kristallen geslepen maximen van Goethe of de Franse moralisten. Evenmin is er sprake van het fragment uit de romantiek. Canetti is in dit opzicht de tegenpool van persoonlijkheden als Novalis, Nietzsche. De bewust eenzijdige verstandelijkheid die Valéry in zijn geserreerde uitspraken zo cultiveert, is hem ten enenmale vreemd. Canetti's aforismen hebben een ronder, minder afgekapt karakter. Hij rangschikt ze niet zodanig dat er gespannen stilten vallen op het witte blad tussen de verschillende woordgroepen. Een dergelijke gemaniëreerde magie zoekt hij niet. Hij ordent de uitspraken zoals ze zijn ontstaan in de marge van zijn jaren. Dat maakt hun natuurlijk verloop uit. Ze bestrijken een periode die gaat van de donkere oorlogstijd naar een meer lichtvoetige fase, van 1942 tot 1972. Pascal en Montaigne worden voor Canetti als makers van aforismen overschaduwd door Lichtenberg, de grondlegger van dit genre in de Duitse letterkunde. Hij blijkt uiteindelijk het grote voorbeeld. De aanspraak op het universele, het procesachtige denken vanuit het ik, de afkeer van het systematische, het wantrouwen tegen boekengeleerdheid, dat alles heeft Canetti gevonden in de achttiende-eeuwse Lichtenberg; met dit verschil, dat Canetti's uitspraken, dramatisch en surreëel geladen als ze zijn, hun ontstaan vooral te danken hebben aan de druk van het tijdsgewricht. Ze waren voornamelijk een vlucht voor het stoïcijnse en discursieve betoog van *Masse und Macht,* en tegelijkertijd een confrontatie met het ogenblik. Canetti kan soms even speels zijn als Lichtenberg, maar overigens blijft hij gedreven door de hem zo eigen motieven: de obsessie van de dood, massa, macht, de ondergang van de dieren, het verlangen naar de opkomst van de mens die zichzelf met menselijkheid benadert en niet het slachtoffer wordt van allerlei waandenkbeelden. Van een stoïcijnse levenshouding moet de schrijver niets hebben.

> Ataraxie? Onverschilligheid aanleren? Waar men het kwetstbaarst is?
> Juist daar zou zij nooit zijn aan te leren.

Deze toon van gewild kwetsbare heftigheid verleent het boek zijn specifieke klank. Tevergeefs zal men naar verspeelde spitsvondigheden zoeken; opwekkende grappen, dubbele bodems, understatement behoren niet tot de sterkste punten van deze bewonderaar van Engeland. Zijn humor heeft telkens de neiging om te slaan in het overstatement van omkering en grotesken; ter illustratie volgen hieronder enkele citaten.

> In een lichtreclame verwisselden de letters van plaats en waarschuwden voor de aangeprezen waar.
> De kat behing de muis met haar klauwen en stuurde haar het leven in.
> God plaatste de rib in Adams zij terug, blies zijn adem uit en vormde hem weer om tot leem.

Er zijn korte zinnen die een raadselachtige, ironische moraal suggereren.

Paarden die geen voer nodig hebben: zij voeden zich met hun hoefslagen.

Hij stak allen met zijn duisternis aan en ontkwam aan hen.
Hij probeert niet te veel vooroordelen tegelijk te verliezen.
Pas op, langzaam, anders blijft er niets van hem over.
Omarm mij niet, ik besta uit graankorrels en val uiteen.

Dergelijke ongewone vondsten en procédé's herinneren duidelijk aan Kafka, voor wie Canetti een grote bewondering heeft. Een enkel voorbeeld:

> Luipaarden dringen de tempel binnen en drinken de wijn uit de kelken; dat gebeurt herhaalde malen; ten slotte is te voorzien dat het gebeuren zal en men deelt het in bij de tempelliturgie.

Op het eerste gezicht lijkt dit citaat bedrieglijk veel op de voorafgaande. De lezer van de Nederlandse vertaling wordt echter verzocht aan te nemen, dat wie de woorden langer op zich laat inwerken merkt, hoezeer Kafka's taal naïever, magischer is, bijna onhandiger dan de formuleringen van Canetti.

Die bezitten een trefzekere virtuositeit. De bizarre figuren welke hier, tussen de grote aforismen in, naar voren komen en zo vreemd over zichzelf kunnen spreken, zijn verkleinde uitgroeisels van de personages uit *Die Blendung,* de drama's en de korte karakterschetsen van *Der Ohrenzeuge. Ze* lijken sibillijnse karikaturen, die zich bewegen in een niet of nauwelijks

aangeduide omgeving, door Broch treffend gedefinieerd als Canetti's ‘zuivere, bijna abstracte zielslandschap’. Let wel, bijna abstract. Zijn benadering van de mens is niet abstract, maar abstraherend. Een opvallende illustratie daarvan is te zien in de sculpturen van de Oostenrijkse beeldhouwer Fritz Wotruba, een vriend van de schrijver, aan wiens werk deze een monografie heeft gewijd. Wotruba maakt kubistische, strakke beelden die grenzen aan de totale abstractie, maar de menselijke figuur nooit geheel verliezen. Elke gestalte is zijn eigen essentie. Niet anders is de zienswijze van de schrijver.

Canetti's personages hebben even weinig te maken met unieke karakters als massa, macht en dood iets hebben uit te staan met begrippen. Men doet er beter aan deze als ‘beelden’ te beschouwen, ‘imagines’ om met Adorno te spreken. In die zin wordt Canetti's overigens zo weinig plastische oeuvre onverwachts beeldrijk. Hij wijst elke begripsvorming, dialectiek of ideologie af. Alleen de dialectische omslag komt bij hem herhaaldelijk voor. Een voorbeeld hiervan is de enkeling in de menigte. Zijn aanrakingsvrees verkeert in een gevoel van bevrijding met allen. Maar bij Canetti valt geen streven waar te nemen naar de opheffing van these en antithese tot een synthese. Hij vermijdt de sublimering van het begrip. Hij vreest de aristotelisering van zijn gedachten. Het begrip wordt het masker (weer zo'n typisch beeld bij Canetti) van het denken. Dit verliest, daarachter bekneld, zijn beweeglijkheid en veranderlijkheid. In de plaats van ‘Begriff’ stelt Canetti ‘Verwandlung’ (nogmaals een beeld). In de mythische oertijd was de metamorfose een algemene gave van alles wat leefde en onophoudelijk plaats vond. Op de fluïditeit van de toenmalige wereld is vaak de aandacht gevestigd. Men kon zichzelf, maar ook anderen, veranderen in vele gedaanten. Uit deze stroom van gedaanteverwisselingen maakten zich gestalten los, die niets anders vertegenwoordigden dan de fixatie van bepaalde metamorfosen. Die figuren werden totems, twee wezens in een: een kangeroe die een mens in zich heeft, een mens die naar believen tot emoe wordt. Deze dubbelfiguur, ontstaan uit het proces van metamorfosen, is de oudste figuur. Zolang die vrij is, blijft ze vitaal. Als ze verstart, ontstaat het masker. Canetti brengt nu het menselijk gezicht ter sprake.

> Het masker verschilt door zijn starheid van alle andere eindtoestanden der metamorfose. In de plaats van een nooit tot rust komend, altijd in beweging verkerend spel van de gelaatstrekken treedt het exacte tegenbeeld daarvan, een volkomen starheid en onveranderlijkheid. Speciaal in de wisselende gelaatstrekken drukt zich de onophoudelijke bereidheid van de mensen tot gedaanteverwisseling uit. Van alle schepsels heeft hij verreweg het rijkste repertoire van gelaatsuitdrukkingen; hij heeft ook het rijkste metamorfoseleven. Het is ongelooflijk wat er in de tijd van één uur over het gelaat van een mens trekt. Als men meer tijd zou hebben om alle aandoeningen en stemmingen die over een gelaat glijden nauwkeurig te observeren, dan zou men verbaasd staan over de ontelbare beginfasen van metamorfosen die daarop te onderscheiden zijn.

In veel culturen evenwel, beknotten de zedelijke normen de vrije beweging van de gelaatsuitdrukkingen. De mens mag niet tonen wat hij voelt en denkt. Hij wordt geacht autonoom te zijn. Zo wordt een halt toegeroepen aan de invloed, die de ene mens heeft op de andere, een invloed die tot onophoudelijke, vluchtige gedaanteverwisselingen prikkelt. De starheid treedt in, en daarmee een stoïcijnse onnatuurlijkheid. Het is de eindtoestand van het masker. Het schept de figuur, maar niet als tijdelijke fixatie, zoals de totem in de vitale stroom der veranderingen. Het

masker is definitief en houdt een verwijzing in naar de dood. Er is niet alleen een visueel, maar ook een akoestisch masker.

> Het is, in de visuele sfeer, dezelfde ervaring als iedereen op akoestisch terrein wel eens heeft gehad. Iemand komt in een land waarvan hij de taal in het geheel niet kent. Hij is omgeven door mensen die tegen hem praten. Hoe minder hij verstaat, des te meer hij vermoedt. Hij vermoedt allerlei onbekends. Hij vreest vijandschap. Maar hij is ongelovig, opgelucht en eigenlijk een beetje teleurgesteld als de woorden van de vreemdeling in een vertrouwde taal worden vertaald. Wat onschuldig! Wat ongevaarlijk! Elke volkomen vreemde taal is een akoestisch masker; zodra men haar verstaat wordt ze tot een herkenbaar en weldra vertrouwd gelaat.

Als buitenlandse talen reeds zo'n verwarring en achterdocht veroorzaken, hoe groot moet dan niet de vervreemding zijn, wanneer mensen hun moedertaal gebruiken om elkaar met dwangmatige monologen te bestoken. Dan worden de akoestische maskers pas echt de aanstichtersvan paranoïa en dictatuur. Men hoeft *Die Blendung* maar op te slaan. De zichtbare maskers ‘verblinden’, de akoestische maskers ‘verdoven’.

Wat verleent de woorden en ‘beelden’ van Canetti zo'n bijzondere spanning? Op de eerste plaats is dat zijn stijl. Die wordt gekenmerkt door heftige helderheid. Een transparant pathos draagt de woorden. De taal is vloeiend en tevens beknopt. Misschien kan men heel duidelijk invloeden aanwijzen van latiniteit en joodse spiritualiteit, Canetti zegt ergens alle volkeren in zich te voelen, de gehanteerde taal is en blijft een Duits dat zijn lyrische soberheid weet te handhaven in een ornamentiek van herhalingen. Deze ongrijpbare synthese heeft heel wat mensen geïrriteerd. Zij weerspiegelt de vervlechting van uiterst humane wijsheid met radicalismen, hartstochtelijke eenzijdigheden die men als waanwijsheden heeft willen afdoen. Zijn er nog andere oorzaken voor Canetti's gepassioneerde voordracht te vinden? Ja. Tijdens het lezen rijst het vermoeden dat de geladen toon ontstaat uit een religieuze impuls. Godsdiensten, mythen en sekten houden de schrijver steeds bezig. Hi zoekt naar de wetmatigheden, die ten grondslag zouden liggen aan de gevarieerdheid en de afsplitsingen van de wereldgodsdiensten. De vraag wat geloof überhaupt is, de grootste en meest onheilspellende vraag die er voor de mens bestaat, moet uit die afsplitsingen zijn te verklaren. De belangstelling voor dit soort problemen komt voort uit Canetti's eigen religieuze temperament.

> Ik bezit alle eigenschappen van een gelovig mens, maar ook de diepe, innerlijke drang om weer uit het domein van iedere godsdienst te ontsnappen. Het is mogelijk dat ik deze beide tegenstrijdige kwaliteiten in praktijk breng door mij in sekten te verdiepen.
> Men wil alles precies kennen waarvoor mensen ooit bereid waren te sterven.

Drang naar religie en een tegenbeweging. Streven naar de totale eenheid van de religieuze ervaring en daartegen een verzet dat de emancipatie inhoudt van het menselijke. Dat is het dialectische spanningsveld waarin het schrijven van Canetti zich voltrekt. Er spreekt ook een grote twijfel en een grote wanhoop uit, wanhoop om de waan en de onafzienbare ondergang die elk levend wezen confronteren. Wie echter schrijft, heeft de laatste hoop nog niet verloren, het is voor Canetti het enige middel waarmee hij, ondanks alles, kan inzetten wat hij noemt niet het principe, maar de onstuimigheid van de hoop.

Literatuur

Beerling, R.F., ‘Massa, macht en geweld; Onorthodoxe beschouwingen over Elias Canetti.’ Artikel verschenen in de Gids, 1977, nr. 7.

Canetti lesen; Erfahrungen mit seinen Büchern, hrsg. von H.G. Göpfert. München, Hanser Verlag, 1975.

Maarten 't Hart, *Het eeuwige moment:* Essays. Amsterdam, De Arbeiderspers/Synopsis. 1983.

Milan Kundera, ‘De toekomst van de roman’, essay verschenen in Vrij Nederland, 24 dec. 1983.

Werken van Elias Canetti, verschenen bij De Arbeiderspers in een vertaling door Theodor Duquesnoy:
Wat de mens betreft (1976).
De behouden tong (1978).
De fakkel in het oor (1982).

Barber v.d. Pol en Maarten Steenmeijer
De generatie van 1927
VIII Frederico García Lorca

Onder, van links naar rechts: Pedro Salinas, Ignacio Sánchez Mejias, Jorge Guillén; boven van links naar rechts: Antonio Maríchalar, José Bergamin, Corpus Barga, Vicente Aleixandre, Federico García Lorca, Dámaso Alonso

De Lorca-mythen

Federico García Lorca (1898-1936) is de bekendste dichter van de Generatie van 27. Die bekendheid is zelfs zo groot, dat zij aan haar bron van oorsprong is ontstegen en mythische vormen heeft aangenomen. Velen kennen Lorca zonder ooit gehoord te hebben van de groep dichters waartoe hij behoorde en zonder een letter van hem te hebben gelezen. Voor de meeste leken betekent de Spaanse literatuur niet veel meer dan *Don Quichotte* en Lorca. Er bestaat een essentieel verschil in de belangstelling voor deze twee namen: *Don Quichotte* is bekender dan zijn schepper; bij Lorca wint de biografie het van het geschapen werk.

Lorca's naam roept een keten van associaties op die nauwelijks iets met zijn werk uitstaande hebben: eenvoud, gemoedelijkheid, spontaniteit, volks, zigeuners, Andalusië, homoseksueel, vermoord door de fascisten.

Over één ding is iedereen die hem gekend heeft, het eens: hij was een bijzonder mens. Wie hem niet gekend heeft, kan hartelijk lachen om de ernst waarmee deze bevinding over het algemeen naar voren wordt gebracht, maar zwicht bij zoveel onverdachte getuigenissen. Zie wat zijn generatiegenoot Jorge Guillén, de zeer preciese dichter Guillén, In zijn inleiding bij Lorca's *Verzameld Werk* over zijn vriend ten beste geeft:

> Federico bracht ons in aanraking met de schepping, met dat verzonken geheel waarin de vruchtbare krachten bewaard blijven, een doorzichtigheid van een oorsprong tussen de oorsprongen van het heelal, even vers van schepping en even oud.

Zo gaat dat bladzijden lang door. Guillén kijkt maar af en toe met een schuin oog naar het werk, maar raakt niet uitgesproken over Lorca's persoonlijkheid, de sympathie die hij opriep, de onontkoombaarheid om van hem te houden.

Tekenend is ook de volgende reactie van Pablo Neruda, toen hij hoorde dat Lorca vermoord was:

> Hij was een levende bliksemstraal, een volkomen bovenmenselijke tederheid. Zijn persoonlijkheid was magisch en donker en bracht geluk.

Niet minder geëxalteerd is José Luis Cano, de samensteller en commentator van een mooi platenboek over Lorca. Hij bekent met curieuze deemoed zijn onmacht tegenover 'een bestaan dat veel magisch had, en waarvan de gloed nu nog tot ons komt'. Hij bestempelt zijn voornemen om dat leven te beschrijven, als 'un sacrilegio'. Heiligschennis! Dat kun je zien als typisch Spaanse retoriek, ware het niet dat Cano juist zo on-Spaans ingehouden is in zijn gewoonlijke stijl.

Lorca gedurende zijn verblijf in Buenos Aires, 1934

Zelfs een notoir kalm schrijver als Luis Buñuel gewaagt in zijn 'discrete herinneringen' (*Mijn laatste snik,* uitg. Meulenhoff) van Lorca's fonkelende ogen, van zijn aantrekkingskracht, van 'een magnetisme waaraan niemand zich kon onttrekken'. En hij vat dankbaar samen:

> In het contact met hem onderging ik geleidelijk aan een verandering, ik zag een nieuwe wereld opengaan, waarvan hij me iedere dag iets onthulde.

Later, zijn gewelddadige dood zal er niet vreemd aan zijn geweest, kwam de nadruk te liggen op de *donkere* kant van Lorca's persoonlijkheid, die ook Neruda aanstipte: zijn angst voor de dood, zijn homoseksualiteit.

Het aantal composities, films, t.v.-programma's, boeken en toneelstukken over of geïnspireerd op de Spaanse dichter is zeer groot. Ook in Nederland dringt daar wel eens iets van door, zoals de enkele jaren geleden roulerende film *A un dios desconocido* (Aan een onbekende god) van Jaime Chavarri. Hoe ver de preoccupatie met de persoon Lorca gaat, valt te lezen uit *El ingenioso hidalgo y poeta Federico García Lorca ascienda a los infiernos* (De geestrijke ridder en dichter Federico García Lorca vaart ter helle; met een duidelijke verwijzing naar *Don Quichotte*), van Carlos Rojas (Premio Nadal 1979). In deze roman worden niet alleen Lorca's laatste dagen verbeeld, maar wordt ook gespeculeerd over de wijze waarop zijn leven had kunnen verlopen als hij niet was vermoord (iets wat George Steiner met Hitler heeft gedaan). Rojas ziet Lorca ofwel onderduiken en verworden tot een verbitterde, onpro-

ductieve schrijver, ofwel emigreren naar de Verenigde Staten, waar hij als keurige heteroseksueel colleges geeft over Antonio Machado, een van de grote Spaanse dichters van de generatie vóór de zijne.

De kiemen van de Lorca-mythen waren al voor zijn dood aanwezig. Het grote succes dat de *Romancero gitano* (Zigeunerliedboek) direct na publicatie in 1928 ten deel viel, was een doorn in het oog van de dichter, omdat deze gedichten werden gewaardeerd als betrof het zeer getrouwe uitdrukkingen van de zigeunercultuur. Wie de moeite neemt om de bundel werkelijk te *lezen,* merkt dat deze poëzie weliswaar is geworteld in de Spaanse volkspoëzie en is geïnspireerd door de zigeunerwereld, maar in de eerste plaats uitdrukking geeft aan de zeer persoonlijke verbeelding van Lorca, ook in de vorm. Te vrezen valt dat alles wat onduidelijk blijft bij eerste lezing - en dat is niet weinig in deze bundel - gemakzuchtig werd en wordt toegeschreven aan de exotische, mysterieuze (lees: onbekende) zigeunerwereld.

Aangename mensen zijn niet altijd de vrolijkste. Lorca's werk is daarvan opnieuw het bewijs. Het heeft charme, gloed en een sterk sensitieve lading, zoals de maker, maar waar die kennelijk ieder gezelschap aanstak met levenslust, zijn de gedichten - en de toneelstukken trouwens ook - doortrokken van tragiek, variërend van een dreigende atmosfeer tot een afgrondelijke somberheid.

Hoe weinig spontaan, hoe weinig volks (in de zin van direct), hoe bewust Lorca's schrijverschap was, toont ook de volgende uitspraak aan, die hij deed na het voorlezen van *El público* (Het publiek), een van zijn moeilijkste en meest omstreden toneelstukken:

> Ze hebben er niets van begrepen of ze waren bang, en dat kan ik begrijpen. Het is een erg moeilijk stuk en op dit moment niet op te voeren, ze hebben gelijk. Maar over tien of twintig jaar zal het een enorm succes zijn.

Het publiek zal zich wel niet gauw een perfecte martelaar als Lorca laten ontnemen. Maar wie zich werkelijk voor zijn werk interesseert, merkt dat eerder dan de genoemde typeringen veeleer de volgende er op van toepassing zijn: verlangen naar de onschuld van de jeugd, geweld, gefrustreerde liefde, erotiek, incest, geobsedeerdheid door de dood, onrust, duisternis.

Leven

Al is het te betreuren dat Lorca's persoon meer tot de verbeelding heeft gesproken dan zijn werk, toch zijn er in dat leven sleutels tot dat werk te ontdekken, die misschien verheldering kunnen bieden. Bovendien: hij wás een bijzonder mens, daarover laten de getuigenissen geen twijfel bestaan, en zijn leven ís interessant, zoals vele levens interessant zijn als een voorbeeld van *Bildung.*

Federico García Lorca wordt op 5 juni 1898 geboren in Fuente Vaqueros, een dorpje in de buurt van Granada. Zijn familie is welgesteld, zij het niet vermogend. Zijn vader bezit wat bouwland, zijn moeder is onderwijzeres. Het gezinsleven is harmonieus.

Na korte tijd in Almería, in het uiterste Zuidoosten van Spanje, op school te hebben gezeten, vertrekt hij met zijn familie naar Granada. Hier maakt hij zijn middelbare school af, begint muziek te studeren, leert gitaar en piano spelen en start in 1915 een studie rechten, filosofie en letteren. In 1916 en 1917 maakt hij onder leiding

van professor Martín Domínguez Berrueta studiereizen door Andalusië, Castilië, Galicië en León. Tijdens een van deze excursies leert hij Antonio Machado kennen, met Juan Ramón Jiménez de peetvader van de Generatie van 27. Ook raakt hij bevriend met de componist Manuel de Falla, een vriendschap die later tot een vruchtbare samenwerking zou leiden. In deze jaren schrijft hij zijn eerste gedichten en verschijnen zijn eerste publicaties.

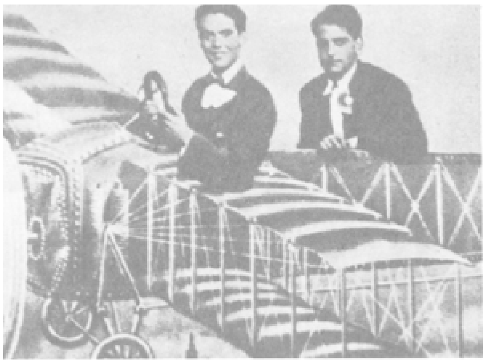
Lorca met zijn moeder, zijn zusters Concha en Isabel, en zijn broer Paco

Met Salvador Dali, in Cadaqués

In 1919 vestigt hij zich in de legendarische Residencia de Estudiantes in Madris, in de jaren twintig een cultureel en intellectueel centrum bij uitstek, waar tal van gedenkwaardige ontmoetingen en samenkomsten plaats vinden. Hij zal er, met uitzondering van uitstapjes naar Granada, tot 1928 verblijven en raakt er bevriend met onder anderen Jiménez, de schilder Gregorio Prieto, de legendarische

stierenvechter Ignacio Sánchez Mejías, Luis Buñuel, en natuurlijk met de dichters die later ook tot de Generatie van 27 zouden behoren: Guillén, Alonso,

Aleixandre, Cernuda, Salinas, enzovoorts.



Met Luis Buñuel, op een kermis in Madrid

Een vriendschap die achteraf bij een buitenstaander een wat bittere smaak oplevert, was die tussen Lorca en Salvador Dalí. Lorca logeert regelmatig in het fraaie buitenhuis van de Catalaanse schilder in Cadaqués en leest daar zijn nieuwe werk voor. Dalí maakt decors voor Lorca's toneelstukken. Over deze vriendschap zijn diverse boeken geschreven met veel sensationeel geachte details en insinuaties. Dalí zelf deed er enkele jaren geleden nog een schepje bovenop met onsmakelijke, overbodige informatie waarmee hij de nieuwsgierigheid naar het anale liefdesleven van Lorca niet alleen ernstig nam maar zelfs aanwakkerde. Buñuel heeft zich in zijn mémoires over de zogenaamde vriendschap van Dalí, zoals hij die zelf had ondervonden, in vrij schampere bewoordingen geuit en heeft het voorgesteld als zou de invloed van Dali's vrouw, Gala, wat er goed aan Dali was hebben aangetast.

Buiten zijn studie om (doctoraal in 1923) ontplooit Lorca een veelzijdige en grote culturele activiteit. Hij schrijft veel poëzie en draagt die bij alle mogelike gelegenheden voor. In deze jaren wordt maar een klein gedeelte hiervan gepubliceerd: *Libro de poemas* (1921), *Canciones,* dat in 1927 door zijn generatiegenoten Altolaguirre en Prados in Málaga wordt uitgegeven, en *Primer romancero gitano* (1928). Ook schrijft hij zijn eerste toneelstukken: *El maleficio de la mariposa* (Het onheil van de vlinder) en *Mariana Pineda.* Naast zijn eigen werk regisseert hij toneelstukken van onder anderen Cervantes, waarbij hij graag gebruik maakt van muziek van Strawinsky, Debussy, Ravel, Albéniz, Pedrell en Romeu. Hij houdt lezingen, bij voorbeeld over Andalusische poëzie en over Góngora, en organiseert in 1922 samen met Manuel de Falla het historische ‘Fiesta del cante jondo’ (Feest van de diepe zang), dat het begin zou betekenen van de academische belangstelling voor de Andalusische muziekcultuur.

Uiteraard is Lorca in Sevilla van de partij op de manifestaties in december 1927 naar aanleiding van de driehonderdste sterfdag van Góngora. Tussen de bedrijven door tekent hij - niet onverdienstelijk - en ontwerpt hij decors. De veelheid van deze namen en activiteiten zegt iets over het culturele klimaat dat destijds, ondanks de dictatuur van Miguel Primo de Rivera, in Spanje heerste.

In 1929 vertrekt Lorca naar New York om aan de Columbia University te gaan studeren. De kennismaking met de grotestadscultuur aan de vooravond van de economische crisis moet overdonderend zijn geweest, getuige zijn meest uit de toon vallende bundel *Poeta en Nueva York* (Dichter in New York), die pas in 1940 in Mexico voor het eerst zou verschijnen. Geheel verloren zal Lorca zich echter niet hebben gevoeld, want hij ontmoet er zijn Spaanse vrienden Dámaso Alonso en Ignacio Sánchez Mejías, terwijl hij bevriend raakt met de man die de klassieke gitaar een volwaardige plaats op de concertpodia bezorgde: Anrés Segovia.

In de lente van 1930 vertrekt hij op uitnodiging naar Cuba, waar hij onder anderen Lezama Lima, de Cubaanse Joyce, ontmoet. Het contrast tussen de als apocalyptisch ervaren wereld van New York en de veel dichter bij Lorca's geboortegrond staande Cubaanse samenleving inspireert hem eveneens tot enkele gedichten in *Poeta en Nueva York.*

Als hij enkele maanden later terug komt in Spanje is de dictatuur van Primo de Rivera, waar Lorca zich overigens actief tegen heeft verzet, inmiddels na zeven jaar ter ziele. Na een korte terugkeer van de monarchie vertrekt koning Alfons XIII, de grootvader van de huidige Juan Carlos, voorgoed naar het buitenland; op 14 april 1931 wordt de republiek uitgeroepen. Lorca deelt in de euforie van deze periode (die volgens sommigen had kunnen resulteren in een nieuw Athene als Franco c.s. in 1936 geen opstand hadden uitgeroepen) en richt samen met Eduardo Ugarte het universitaire toneelgezelschap La Barraca op. Hij reist er stad en land mee af om werk van de Spaanse meesters uit de Gouden Eeuw (Cervantes, Lope de Vega, Calderón, Tirso de Molina) voor iedereen die het zien wil op te voeren. Ondertussen blijft hij poëzie en toneel schrijven, waaronder de stukken *La zapatera prodigiosa* (in het Nederlands verschenen onder de titel De wonderbaarlijke schoenlappersvrouw), *Bodas de sangre* (Bloedbruiloft) en *Yerma,* die ook in Nederland diverse malen zijn opgevoerd. Zijn bekendheid in Spanje is dan al zo groot dat hij van zijn werk kan leven.

Ook in het buitenland, in eerste instantie vooral in Latijns-Amerika, neemt zijn faam toe. In de herfst van 1933 vertrekt hij naar Argentinië, Uruguay en Brazilië. In Buenos Aires maakt hij kennis met de Chileense consul aldaar, Pablo Neruda. Samen houden ze een lezing over Rubén Darío, de grondlegger van het modernisme, de eerste uiting van een onafhankelijke Latijnsamerikaanse literatuur. In Spanje zullen de dichters elkaar opnieuw ontmoeten.

Als Lorca in de lente van 1934 terugkeert in Spanje, zijn de tegenstellingen tussen links en rechts zich aan het verscherpen. José Antonio de Rivera, zoon van Miguel, heeft de fascistische Falange opgericht. Rechts heeft de verkiezingen gewonnen; de linkse partijen zijn niet eensgezind.

In augustus van hetzelfde jaar overlijdt een van Lorca's beste vrienden, Ignacio Sánchez Mejías in de arena. Die dood inspireert Lorca tot de *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* (Dodenklacht voor I.S.M.), volgens sommigen zijn mooiste gedicht.

Hoewel Lorca politiek veel minder prominent actief was dan bijvoorbeeld Rafael Alberti, maakt hij door het ondertekenen van manifesten en het deelnemen aan demonstraties duidelijk waar zijn sympathieën liggen. In het werk dat hij in deze periode schrijft, zoals de dichtbundel *Diván del Tamarit,* de toneelstukken *Doña Rosita la soltera, o el lenguaje de las flores* (Doña Rosita, de vrijgezellin, of de taal van de bloemen) en *La casa de Bernarda Alba* (Het huis van Bernarda Alba), is zijn engagement echter nog steeds weinig op de actualiteit gericht.

Als op 18 juli 1936 de burgeroorlog uitbreekt, is Lorca zojuist in Granada gearriveerd. Hij duikt onder bij de familie Rosales, onder hen de dichter Luis, maar zij kunnen ondanks hun banden met de Falange niet verhinderen dat Lorca op 16 augustus wordt ingerekend. In de vroege ochtend van de 19de augustus wordt hij, samen met een onderwijzer en twee stierenvechters, op een steenworp afstand van zijn geboortedorp gefusilleerd. Het nieuws verspreidt zich langzaam door de rest van Spanje en wordt onmiddellijk omgeven door speculaties.

In de Spaanse literatuurgeschiedenissen kwam de naam Lorca na enige tijd al wel voor en zijn werk werd ook wel geprezen, maar over de omstandigheden van zijn dood stond niets vermeld. Toen Franco eens om opheldering werd gevraagd, bestond hij het te antwoorden: ‘Een geval Lorca is mij niet bekend’. Des te merkwaardiger dat hij er later prat op ging de uitgave van Lorca's *Obras Completas* (Verzameld Werk) in Spanje mogelijk te hebben gemaakt. Verklaring:

> Hoewel García Lorca erg links was, heb ik, om mijn onpartijdigheid te bewijzen, toestemming gegeven voor de uitgave van zijn werken.

Lorca was toen internationaal al zo bekend, dat zelfs geen Franco meer om hem heen kon.

Werk

De Generatie van 27 heeft poëzie voortgebracht die ons vaak wat ouderwets voorkomt, doordat er over het algemeen vrij onomwonden een levensgevoel in uitgedrukt wil zijn. Het is poëzie die voortdurend verwijst, niet poëzie die in de eerste

plaats een min of meer autonome taalconstructie als hoogste doel stelt. Bij Guillén en Cernuda zijn de meeste uitzonderingen op deze lijn te vinden.

Lorca is een apart geval. Hij lijkt bij eerste lezing zijn geheimen prijs te geven, maar er broeit en boeit iets dat tot herlezen noopt. De sfeer die van zijn werk uitgaat is sterk, maar moeilijk te duiden.

Lorca is zeker geen onomstreden dichter, nog afgezien van de emoties die samenhangen met zijn vermeende ideeën en zijn nog altijd zeer levende martelaarschap. Buñuel, zijn vriend Buñuel, is in zijn mémoires ronduit negatief over Lorca's werk. Zo veel als hij aan hem als persoon had, zo weinig kon hij van zijn werk gecharmeerd zijn. Letterlijk zegt Buñuel na het zien van de première van een van Lorca's toneelstukken: ‘Zijn leven, zijn persoonlijkheid, staken heel ver boven zijn werk uit’.

In Nederland is veel over hem geschreven, veel lovende, min of meer obligate stukken, soms een vurige betuiging van liefde, soms schamper. In *Mandarijnen op zwavelzuur* toont W.F. Hermans zich geen groot bewonderaar van García Lorca:

> (...) Lorca is een dichter die ik, als ik een geboren Spanjaard was,
> misschien wel niet hoger zou aanslaan dan Ber-tus Aafjes.

Gezien de voorzichtige bewoordingen waarmee Hermans zijn betoog voortzet, mag men aannemen dat zijn oordeel meer heeft uit te staan met zijn afkeer van enkele Lorca-liefhebbers en -vertalers, in casu Paul Rodenko en Esteban López, dan met het werk van de Spanjaard.

Lorca's sprankelende uitstraling op zijn omgeving ontbreekt in zijn gedichten. Die zijn, ondanks alle speelsheid, altijd tragisch en donker van sfeer. Soms lijken ze, of zijn ze, luchtig aan de buitenkant, maar de dramatische onderstroom ontbreekt nooit. Een van de essentiële kenmerken in zijn eerste bundel, *Libro de poemas,* is het gedwongen afscheid van de onbezorgde, onschuldige jeugd (zie het hierna vertaalde ‘Madrigaal’). Het zou hem nooit loslaten:

> Mijn oude stem was
> onwetend van de dikke bittere sappen.
> (uit: *Poeta en Nueva York*)

Ook de andere belangrijke thema's in zijn werk - obsessie voor de dood, gefrustreerde liefde, pantheïstisch verlangen naar eenwording met de aarde - zijn in *Libro de poemas* al overheersend.

De lichtvoetige indruk die de eerste bundels van Lorca maken, ontstaat door de veelal korte versregels, de refreintjes, het gebruik van populaire zegswijzen, het bijna overal terugkerende, uiterst muzikale klinkerrijm in de even regels, en de couleur locale van Andalusië. Dit alles staat in contrast tot de dreunende rijmloze verzen en apocalyptische beelden in *Poeta en Nueva York,* maar de bron is de zelfde: het pijnlijke bewustzijn van onvolmaaktheid, van het kwaad, niet in de laatste plaats het kwaad in de dichter zelf. Lorca's poëzie staat zeer ver af van de harmonie met de wereld in die van Jorge Guillén.

Poeta en Nueva York lijkt een periode in te luiden waarin Lorca het heeft opgegeven de donkere onderstroom te verlichten met een speelse, muzikale vorm, want ook in de hierna komende bundels (*Llanto por Ignacio Sánchez Mejias* en *Diván del Tamarit*) is de toon zwaar, zij het op een minder pompeuze manier dan in *Poeta en Nueva York*.

Dat Lorca's poëzie wat de thematiek aangaat nauwelijks verandert, wil niet zeggen dat zijn gedichten bij wijze van spreken onderling verwisselbaar zijn. Daar was hij een te ambitieus en te intellectualistisch dichter en een te onrustig mens voor. Hij verwerkte bijvoorbeeld steeds minder elementen uit de volkspoëzie, mede door het succes van de *Romancero gitano,* waarvan het vermeend folkloristische werd gekoesterd. De aanwezigheid van Andalusië wordt indirecter: het aantal olijfgaarden, sinaasappelbomen, torens, rivieren, dolken, *candiles* (soort olielampen), *jacas* (paardjes) en aardrijkskundige namen, in de eerste plaats natuurlijk Granada, Sevilla en Córdoba, neemt zienderogen af.

Lorca's poëzie wordt na de *Romancero gitano* zowel pompeuzer (*Poeta en Nueva York*) als soberder (*Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* en *Diván del Tamarit*), maar in al deze bundels persoonlijker. De erotiek is meer uitgesproken, het geweld is niet langer een fenomeen dat zich bij anderen voordoet (zie de moordpartijen in de *Romancero gitano),* maar ook in de dichter zelf (zie het satanische ‘Stad zonder slaap’, hier vertaald). De buitenwereld maakt in toenemende mate plaats voor de innerlijke wereld, waarmee Lorca zich onderscheidt van de metafysische Prados en de altruïstische, universalistische Aleixandre. Lorca blijft een bij uitstek *aardse* dichter.

Het is verleidelijk om te suggereren dat Lorca's dichterlijk werk een catharsis zichtbaar maakt, een misschien ongewenste maar steeds nadrukkelijker confrontatie met zichzelf. In een gedicht uit *Canciones* zijn het nog de woorden van een sinaasappelboom:

> Houthakker.
> Hak mijn schaduw weg.

En in hetzelfde gedicht: ‘Ik wil leven zonder mezelf te zien’. In zijn laatste gedichten is de dichter zelf aan het woord:

> Ik wil de droom van de sinaasappelen slapen,
> weggaan van het tumult van de kerkhoven.
> (uit: *Diván del Tamarit*)

De natuur is niet langer de bondgenoot van weleer. Zij is minder toegankelijk geworden, minder gemakkelijk te bezielen.

Bovenstaande citaten kunnen de indruk wekken dat Lorca's werk betrekkelijk eenduidig of in ieder geval makkelijk te doorzien is. Dat is niet waar. Ten eerste hebben veel woorden voor Andalusiërs een geladenheid die een buitenstaander hooguit kan vermoeden. Neem *naranja* (sinaasappel) en *limón* (citroen), woorden die in de Andalusische cultuur een amoureuze connotatie hebben.

Maar het zijn vooral Lorca's persoonlijke associaties die zijn werk soms ondoorgrondelijk maken. Ook voor hemzelf, getuige zijn commentaar op de ‘Slaapwandelromance’, waarvan een schitterende vertaling van L.Th. Lehmann bestaat: ‘... niemand weet wat er gebeurt, zelfs ik niet, want het poëtische mysterie is ook een mysterie voor de dichter (...).’ Zo'n uitspraak vereist van een Nederlandse lezer enige welwillendheid, maar heeft in de Spaanstalige literatuur niets uitzonderlijks. Niet voor niets heeft Lorca geprobeerd de *cante jondo* (diepe zang) uit de sfeer van ‘stinkende herbergen’ te halen, zoals hij het uitdrukte. Deze Andalusische volkszang is dieper

> dan alle putten en alle zeeën die de wereld omringen, veel dieper dan het huidige hart dat hem schept en de stem die hem zingt, want hij is bijna oneindig.

Belangrijk is dat de *cante jondo* geen relativerende *medio tono* kent, geen reserves. Lorca noemt zonder blikken of blozen pathetiek het belangrijkste kenmerk van *de cante jondo,* en geeft hiermee een sprekend voorbeeld van een essentieel verschil tussen de Nederlandse en de Spaanse cultuur. Sommige passages maken op een Nederlandse lezer een ronduit sentimentele (nog zo'n woord) indruk. Niet alleen in Lorca's eerste bundel ('Zijn we blinde vogels/zonder nesten?'), maar ook in de *Romancero gitano* ('Oh verdriet van donkere stroom/en verre dageraad!') en in *Poeta en Nueva York* ('want we willen dat de wil van de Aarde geschiede/die zijn vruchten voor allen geeft.') staan bijna onverteerbare, pathetische versregels. De grotere retorische verdraagzaamheid van het Spaans is geen excuus voor het feit dat dit Lorca op zijn zwakst is.

Daarentegen winnen veel duistere passages, niet de pathetische, na herlezing niet zozeer aan helderheid alswel aan kracht, vooral in de *Romancero gitano.* Vreemd genoeg is de onduidelijkheid in *Poeta en Nueva York* minder meeslepend, misschien omdat deze bundel veel gezwollener is. Het hier vertaalde 'De dageraad' is een goed voorbeeld van de kracht én de zwakte van die bundel: dreunende, meezuigende retoriek naast beelden die niet alleen onbegrijpelijk blijven, maar ook niets oproepen. Het is niet denkbeeldig dat dit ligt aan de betrekkelijke onervarenheid van de lezer. Lorca is groot genoeg om te mogen aannemen dat geen woord er *toevallig* zo staat.

Bij een weerzien met zijn poëzie zal misschien blijken dat hij over het geheel genomen wel degelijk de grootste moderne dichter van Spanje is.

Lorca vertaald

Afgaande op *Mandarijnen op zwavelzuur,* waaruit we eerder citeerden, vertaalde destijds zo ongeveer iedereen in Nederland Lorca. De lijst Lorca-vertalers is inderdaad omvangrijken bestaat bovendien voor een groot deel uit bekende namen. Naast Rodenko en López waagden onder anderen Albe, Anton Constandse, Gerard Diels, Jan Emmens, G.J. Geers, Jac. van Hattum, Albert Helman, Jef Last, L.Th. Lehmann, Willy Spillebeen, Mies Bouhuys, Luc Tournier, Dolf Verspoor, Hendrik de Vries, Hans Warren en J.W.F. Werumeus Buning zich aan het werk van de Spanjaard. Zoals men ziet, veel dichters, weinig specialisten. Zij zorgden voor zowel magistrale als zeer aanvechtbare vertalingen.

Lorca's woordgebruik en versbouw zijn vrijwel altijd betrekkelijk verwant aan die van de spreektaal, dus tamelijk gewoon, in tegenstelling tot zijn uiterst complexe beelden. Toch hebben bijna alle vertalers ingrijpend gesleuteld aan zijn taalgebruik: het Nederlands wordt plechtiger en gekunstelder. Hier zullen de pogingen om het rijm te handhaven van enige invloed zijn, maar het lijkt er op dat ook het taboe om eenvoudige taal te gebruiken bij veel Nederlandse dichters meespeelt, terwijl toch Nijhoff, Achterberg, Bloem, om eens een klassiek trio te noemen, aanhoudend aantonen dat oorspronkelijkheid niet per se in tegenspraak hoeft te zijn met helderheid.

Al met al benemen veel vertalingen het uitzicht op de essentie van Lorca's poëzie: zijn uiterst persoonlijke associaties, waar in het transparante Spaans alle aandacht op gericht kan zijn. Neem de eerste vier regels van de ‘Romance de la guardia civil española’:

Los caballeros negros son.
Las herraduras son negras.
Sobre las capas relucen
manchas de tinta y de cera.

De min of meer letterlijke maar rijmloze vertaling van Willy Spillebeen luidt:

Zwart zijn de paarden.
Zwart zijn de hoefijzers.
Op hun mantels glimmen
vlekken van inkt en was.

Gerard Diels heeft het rijm in de even regels gehandhaafd en bovendien de oneven regels rijmend gemaakt. Ondertussen heeft de eerste versregel sterk ingeboet aan suggestieve kracht (er is niet alleen meer sprake van paarden, maar ook al van ‘zij’, dat wil zeggen de guardias civiles) en hebben de vloeiende derde en vierde versregels plaats moeten maken voor stroeve brokken:

Zij rijden op zwarte paarden.
De ijzren hoeven zwartgebrand.
Zwarte mantels, tot de kragen
vlekken inkt, met was geglansd.

Kan van Diels' vertalingen nog gezegd worden, dat er in ieder geval charme van uitgaat, heel moeilijk wordt dit bij het lezen van het onnatuurlijke, bijna onbegrijpelijke Nederlands van Constandse:

Als dan de gesternten drillen
speren in grijs waterrijk,

als in droom de grijze stieren
stormen in doek van violier,
klonken kreten van de dood
dicht bij de Guadalquivir.
(uit: Dood van Antoñito el Camborio')

De vertalingen van Paul Rodenko zijn wel eens geprezen. Zijn Nederlands is inderdaad meeslepend, maar heeft weinig met Lorca en alles met Rodenko te maken. Als Lorca zoiets schrijft als 'De maan draait aan de hemel/boven de gronden zonder water', dan wordt dat bij Rodenko: 'De maan wentelt laag aan de lucht/over vlakten verstoken van water'. Hij voegt bovendien steeds overbodige, zware adjectieven toe. En dan kan het niemand meer verbazen dat Lorca aan Bertus Aafjes doet denken:

Aan de stadsrand heb ik mijn handen
om haar verende borsten gesloten
die onder mijn strelende vingers
als hyacinthen ontloken.

Verende borsten! Strelende vingers! Lorca met pikante saus.

Werkelijk bont maakt Luc Tounier het met zijn integrale vertaling van *Poeta en Nueva York.* Wie de moed en het doorzettingsvermogen heeft om na de hoofdpijnverwekkende inleiding verder te lezen, krijgt een onbegrijpelijke brij onder ogen, waarin Lorca ver te zoeken is. Hier volgt zijn vertaling van 'Aurora'; men vergelijke deze met het hierna afgedrukte 'De dageraad':

De dageraad van New York
kent vier zuilen slijk
en een storm zwarte duiven
stort op de gore rivier.

De dageraad van New York
kreunt in de macht van trappen
en zoekt tussen haar ribben
reuken uit getekende angst.

Dageraad, en niemand ontvangt hem in de mond.
Er is geen hoop, dus er is geen morgen.
Geldstukken doorboren in kwade zwermen,
zwelgen, verlaten kinderen.

Tot op het bot weet het vroege volk,
dat geen paradijzen wachten of ontbladerde liefde,
maar beslijking uit getallen en wetten,
spelen zonder vlam en zweet ter aanschijn zonder vrucht.

Het licht is begraven in kettingen en lawaai,
de oneerbare hoon uit ontnestelde wetenschap.
In de buurten waggelen mensen slapeloos
van een schipbreuk van bloed vertrokken.

Dat het niet onmogelijk is om Lorca's toon in het Nederlands weer te geven zonder al te veel kunst en vliegwerk, daarvan vormt Lehmanns vertaling 'Slaapwandelromance' het monumentale bewijs. Ook Hendrik de Vries heeft de bedrieglijke helderheid van Lorca's poëzie in het Nederlands weten over te brengen. Dat mag curieus genoemd worden bij een vertaler die ooit heeft geschreven: 'Het is duidelijk dat een vertaler de gebreken, of zelfs de vermeende gebreken, niet mag navolgen, daar zulks in strijd is met het wezen der poëzie'. Juist hij is dicht bij het

Spaans gebleven, alleen niet in de gedenkwaardigste Lorcavertaling, de 'Romance van de maan, de maan', met verantwoording gepubliceerd in Criterium, 1948, een 'uiting van de zucht om te worstelen met het onmogelijke'. Uit onvrede met andere Lorca-vertalingen biedt De Vries een opmerkelijk alternatief voor de in wezen onvertaalbare *romance*-vorm. Niettemin is dit zijn meest gekunstelde Lorcavertaling.

De belangrijkste vertaler is nog niet genoemd: Dolf Verspoor. Naast vijf toneelvertalingen, door Van Ditmar in twee delen gepubliceerd, heeft Verspoor veel poëzie van Lorca vertaald. Tot nu toe zijn deze vertalingen in bloemlezingen en tijdschriften gepubliceerd. Het wachten is nog steeds op de al jaren geleden aangekondigde Meulenhoffbundel, waarin deze vertalingen bij elkaar zullen staan. Als deze bloemlezing er eenmaal is, zullen hopelijk volledige edities van bijvoorbeeld de *Romancero gitano* en *Poeta en Nueva York,* in goede vertalingen, volgen. Het wordt tijd dat Lorca in plaats van een mythe voor Nederland een dichter wordt.[1.]

Edities

Het is de laatste jaren een drukte van belang rond de publicatie van Lorca's werk. Terwijl de bekendste uitgave van zijn *Obras Completas,* die van Aguilar, onder redactie van Arturo del Hoyo, met het eerdergenoemde voorwoord van Jorge Guillén, onlangs zijn eenentwintigste druk beleefde, zijn maar liefst

drie uitgeverijen op dit moment bezig met nieuwe uitgaven van Lorca's Verzameld Werk. Bij Akal en Alianza is de opzet vergelijkbaar met die van Aguilar. De redactie wordt gevoerd door één specialist, respectievelijk Miguel García-Posada en M. Hernández. Uitgeverij Ariel pakt het ambitieuzer aan. Diverse specialisten verzorgen afzonderlijk de delen poëzie, toneel, lezingen, enzovoorts. Nog geen van deze uitgaven is al in haar geheel gepubliceerd.

Het publicatieverbod tijdens de eerste Franco-jaren en de terughoudendheid van Lorca's erfgenamen hebben zeker bijgedragen tot de verwarring rond de edities van dit werk. Toch heeft Lorca zelf er de kiem voor gelegd. Veel van wat hij schreef vertrouwde hij óf helemaal niet óf pas na jaren toe aan de drukpers. Het voordragen van eigen werk moet hem meer plezier hebben verschaft dan de publicatie ervan. In een van zijn brieven aan Guillén zegt hij:

> (...) als ik probeer te publiceren, dan is het om een paar vrienden een plezier te doen en verder nergens om. Het interesseert met niet mijn gedichten voorgoed *dood* te zien... ik bedoel gepubliceerd.

Voor iemand die niet afliet aan zijn werk te schaven, moet het definitieve karakter van het gedrukte woord afschrikwekkend zijn geweest.

De Andalusische dichter liet bij zijn dood dan ook een aanzienlijke reeks varianten na. Welke hiervan kunnen als definitief worden beschouwd?

De beslissing hierover kan niet lichtvaardig geschieden. Dat beseften Lorca's erfgenamen, die de papieren van de vermoorde dichter zorgvuldig hadden ondergebracht, beter dan wie ook. De eerste, zeer gebrekkige uitgave van de *Obras Completas,* door uitgeverij Losada in Buenos Aires, in 1940, kwam tot stand zonder hun medewerking. Zij wilden pas toestemming voor publicatie geven als de kans dat er ooit een nog betrouwbaarder manuscript zou opduiken zo goed als uitgesloten was en niet, zoals kwade tongen beweren, publicatie eindeloos uitstellen vanwege de inhoud van de ongepubliceerde stukken, waarbij men natuurlijk moet denken aan Lorca's homoseksualiteit.

De grote ijver die bovengenoemde Spaanse uitgeverijen de laatste tijd aan de dag leggen, kan niet verhullen dat veruit de interessantste Lorca-uitgave tot nu toe in Frankrijk tot stand is gebracht. Daar verscheen in 1981, onder redactie van André Belamich, het eerste deel van Lorca's *Oeuvres complètes* in de befaamde Pléiade-reeks, waarin de Spaanse literatuur voordien alleen door Cervantes werd vertegenwoordigd. De talrijke gedichten die nog niet eerder waren verschenen staan erin. En zo doet het paradoxale feit zich voor dat de Franse lezer nu in vertaling over het onbekende werk beschikt, terwijl Lorca's landgenoten het nog zonder moeten stellen. Omwille van de familie? De oorzaak is veel prozaïscher: het kant en klare manuscript van de onbekende gedichten ligt al jaren bij uitgeverij Ariel te wachten op publicatie.[2.]

Omdat de nieuwe uitgaven van de *Obras Completas* nog niet in hun geheel zijn gepubliceerd en dus nog niet vast te stellen is welke editie de meest betrouwbare is, hebben wij ons voor de vertalingen gebaseerd op de, overigens voortdurend gereviseerde, Aguilar-uitgave. Met de plotselingen dood van Lorca is de kans op de definitieve *Obras Completas* hoe dan ook voorgoed verloren gegaan.

Madrigaal

Klein en braaf heb ik
je naar de ogen gekeken.
Je hebt me zacht geraakt

en een kus gegeven.

(De klokken hebben dezelfde cadans,
dezelfde sterren in de nacht.)

Als een bloem onder de hemel
ging mijn hart toen open,
de blaadjes van wellust,
de draden van dromen.

(De klokken hebben dezelfde cadans,
dezelfde sterren in de nacht.)

In mijn kamer weende ik
als de prins uit het sprookje
om Sterretje van goud,
weg van de tournooien.

(De klokken hebben dezelfde cadans,
dezelfde sterren in de nacht.)

Onwetend ben ik
van je zijde geweken.
Ik weet niets van je handen,
je haren noch je ogen.
Op mijn voorhoofd is alleen
de vlinder van de kus over.

(De klokken hebben dezelfde cadans,
dezelfde sterren in de nacht.)

uit: *Libro de poemas,* 1921

Dorp

Op de kale berg
een kruisweg.
Helder water
en eeuwenoude gaarden.
In de straatjes
mensen in hun kragen,
en op de torens
draaiende hanen.
Eeuwig
draaiende hanen.
Oh, verloren dorp,
in het Andalucía van de tranen!

uit: *Poema del cante jondo*, 1921

De Profundis

De honderd gelieven
zijn eeuwig ingeslapen
onder de dorre aarde.
Lange rode paden
gaan door Andalucía.
Córdoba, groene gaarden
van olijven om kruizen

ter herinnering te plaatsen.
De honderd gelieven
zijn eeuwig ingeslapen.

uit: *Poema del cante jondo*, 1921

Dans

Carmen loopt te dansen
in Sevilla door de straten.
Glinsterend haar pupillen,
wit haar lange haren.

Meisjes,
sluit de gordijnen!

In haar gedachten voelt ze
het woelen van een gele slang
en bij het dansen droomt ze
van een oude-stijl galant.

Meisjes,
sluit de gordijnen!

De straten zijn verlaten
en in het holst verloren,
de Andalusische harten
op zoek naar oude doornen.

Meisjes,
sluit de gordijnen!

uit: *Poema del cante jondo,* 1921

Ruiterlied

Córdoba.
Ver en verlaten.

Zwart paardje, grote maan,
en olijven aan mijn zadel.
Ook al ken ik de wegen
ik zal Córdoba nooit halen.

Door de vlakte, door de wind,
zwart paardje, rode maan.
Van de torens van Córdoba
kijkt de dood mij aan.

Ach, hoe lang is de weg!
Ach, mijn dapper paard!
Ach, de dood wacht mij
voor ik Córdoba haal!

Córdoba.
Ver en verlaten.

uit: *Canciones*, 1921-1924

Stad zonder slaap

(Nocturne van de Brooklyn Bridge)

Er slaapt niemand in de hemel. Niemand, niemand.
Er slaapt niemand.
De maanschepselen ruiken en sluipen om de hutten.
De levende leguanen komen de mensen die niet slapen bijten
en wie wegvlucht met gebroken hart treft op de hoeken
de ongelofelijke krokodil kalm onder het tere protest
van de sterren.

Er slaapt niemand in de wereld. Niemand, niemand.
Er slaapt niemand.
Op het verst gelegen kerkhof
klaagt al drie jaar lang een dode
over het dorre landschap op zijn knie;
en het kind, vanmorgen ter aarde besteld, huilde zo hard
dat ze de honden moesten roepen om het stil te krijgen.

Het leven is geen droom. Wakker blijven! Wakker!
Wij vallen van de trap en eten de natte aarde
of klimmen tot aan het scherp van de sneeuw onder het koor
van dode dahlia's.
Maar er is geen vergeten of dromen:
levend vlees. De kussen verstrikken de monden
in een warrig net van verse aders
en wie lijdt aan zijn pijn zal onophoudelijk gepijnigd worden
en wie de dood vreest zal hem op zijn schouders dragen.

De dag komt
dat paarden in de kroegen wonen
en woedende mieren
zullen de gele hemelen bestoken die schuilen in de ogen
van de koeien.

En ook de dag
dat we de opgeprikte vlinders zien herrijzen
en dolend in een landschap van grijze sponzen en
verstomde boten
onze ring zien blinken, en rozen onze tong ontspruiten.
Wakker blijven! Wakker!
Wie nog sporen heeft bewaard van straatvuil en van harde regen,
die jongen die huilt omdat hij de vinding van de brug niet kent,
of die dode niet alleen nog maar zijn hoofd en een schoen,
ze moeten naar de muur worden gebracht waar leguanen, slangen
wachten.
waar het beregebit wacht,
waar de versteende hand van het kind wacht
en de kameelvacht optrilt in een felle blauwe huivering.

Er slaapt niemand in de hemel. Niemand, niemand.
Er slaap niemand.
Maar als iemand zijn ogen sluit,
gesel hem, kinderen, gesel hem!
Laat er een panorama zijn van open ogen
en bittere ontstoken wonden.
Er slaapt niemand in de wereld. Niemand, niemand.

Ik heb het al gezegd.
Er slaapt niemand.
Maar als iemand 's nachts te veel mos heeft op zijn

slapen,
open de luiken, toon hem onder de maan
de valse bekers, het gif en het doodshoofd
van de theaters.

uit: *Poeta en Nueva York,* 1929-1930

De dageraad

De dageraad van New York heeft
vier zuilen van slijk
en een orkaan van zwarte duiven
die het rotte water doen spatten.

De dageraad van New York kermt
over de immense trappen
en zoekt tussen de randen
nardussen van getekende angst.

De dageraad komt en niemand vangt hem in zijn mond
want daar bestaat geen morgen, geen mogelijke hoop.
Soms komen de munten in razende zwermen
om verlaten kinderen te doorboren en verslinden.

De eersten die buiten komen begrijpen met hun botten
dat er geen paradijs noch ontbladerde liefdes zullen zijn;
ze weten dat ze gaan naar het slijk van getallen en wetten,
naar de spelen zonder kunst, naar zweten zonder vrucht.

Het licht wordt door kettingen en herrie begraven
in een schaamteloze uitdaging van kennis zonder wortels.
In de wijken lopen mensen slapeloos te waggelen
alsof ze pas ontsnapt zijn aan een bloedige ramp.

uit: *Poeta en Nueva York,* 1929-1930

Ghazel van de vlucht

Ik ben vele malen op zee verdwaald
met mijn oor vol vers geplukte bloemen,
met mijn tong vol liefde en vol agonie.
Ik ben vele malen op zee verdwaald
zoals ik verdwaal in het hart van sommige kinderen.

Er is geen nacht waarin ik, bij het geven van een kus.
niet de lach van de gelaatlozen bespeur,
er is geen mensdie, bij het voelen van een pas geboren kind,
het bewegingloze doodshoofd van de paarden moet vergeten.

Want op het voorhoofd zoeken de rozen
naar een hard landschap van bot
en de handen van de mens dienen alleen
om de wortels onder aarde na te doen.

Zoals ik verdwaal in het hart van sommige kinderen
ben ik vele malen op zee verdwaald.
Onwetend van het water zoek ik almaar
naar een dood van licht die mij moet verteren.

uit: *Diván del Tamarit,* 1936

Casida* van de roos

* Casida: gedicht van Arabisch/Perzische oorsprong.

De roos,
ze zocht de dageraad niet:
bijna eeuwig aan haar tak,
zocht ze een ander verschiet.

De roos,
ze zocht kennis of schaduw niet:
grens van vlees en droom,
zocht ze een ander verschiet.

De roos,
ze zocht de roos niet.
Onbeweeglijk aan de hemel
zocht ze een ander verschiet.

uit: *Diván del Tamarit,* 1936

Eindnoten:

1. Tussen de hier opgenomen gedichten ontbreekt de Romancero gitano helemaal. In de Meulenhoff-editie die naar aanleiding van deze reeks over de Generatie van 27 zal verschijnen, zal dit anders zijn.
2. Zojuist is dan eindelijk een gedeelte van de ongepubliceerde gedichten verschenen onder de titel *Suites.*

Anne de Vries
Dik Trom en de bezorgde opvoeders*

Wat is hèt klassieke Nederlandse kinderboek? De meeste volwassenen zullen waarschijnlijk *Afke's tiental* noemen, maar als het aan de kinderen ligt, is het zonder enige twijfel *Dik Trom* van C. Joh. Kieviet, het boek dat nu al meer dan tachtig jaar buitengewoon populair is. Dat het kinderen nog altijd aanspreekt, merkte ik in oktober weer eens, toen ik een ochtend te gast was in een bibliobus van de Procinciale Bibliotheek Centrale in Drente. In verband met de kinderboekenweek was er een speciaal programma, bedoeld om kinderen vertrouwd te maken met de bibliotheek, en dat wilde ik graag eens meemaken. We bezochten eerst de christelijk-nationale school in Wijster - 'School met den Bijbel' stond er nog boven de deur van het tweeklassige schooltje - en daarna de openbare lagere school in Hooghalen. Gevraagd naar hun lievelingsboeken noemden de elf leerlingen van de vijfde en zesde klas in Wijster bijna allemaal *Dik Trom;* daarna kwamen onder meer de Kameleon-serie, strips en boeken over de Tweede Wereldoorlog. In Hooghalen ging het net zo: *Dik Trom* op de eerste plaats, over het op een na mooiste boek waren de meningen verdeeld.

Geen verrassende uitslag, want als men kinderen naar hun favoriete lectuur vraagt, eindigt *Dik Trom* al tachtig jaar in de top-vijf. De voorkeur van een meerderheid van de kinderen is in al die tijd niet ingrijpend veranderd, al zijn er natuurlijk nieuwe boeken bijgekomen. En het oordeel van de volwassenen? De bibliothecaresse van de bibliobus vond dat deze uitslag, die ze ook op andere plaatsen aantrof, nog eens bewees dat 'het goede kinderboek' te veel aandacht kreeg en dat er te weinig rekening werd gehouden met de smaak van de kinderen. Ze schrok dus niet van de populariteit van *Dik Trom,* uitte geen morele verontwaardiging of pedagogische bezorgdheid en ik denk dat ze in dat opzicht min of meer representatief genoemd kan worden.

Er zijn weinig mensen die zich nog opwinden over de streken van Dik Trom. Dat is wel eens anders geweest, zoals nog uitvoerig zal blijken. Op dit moment volsta ik met één voorproefje, uit D.L. Daalders *Wormcruyt met suycker* (1950), dat lang is beschouwd als het standaardwerk over jeugdliteratuur. Daalder schrijft over de figuur van Dik Trom: 'Hij draagt het stempel van zijn geestelijke vader, in wie noch van spiritualiteit, noch van fijne geestigheid veel was te vinden.' (Daalder 1950: 101; in een voetnoot voegt hij daaraan toe, dat in de film die in 1938 is gemaakt, 'de figuur nog grover is geworden'.) Een oordeel waarover Henk van Gelder dertig jaar later in een portret van Kieviet opmerkt, dat het 'op het beledigende af is'. Omdat wij Daalders zorg over de 'grofheid' van *Dik Trom* niet meer delen, kunnen wij op onze beurt verontwaardigd worden over zijn grofheid ten opzichte van Kieviet.

Minder algemeen is de opvatting van de voornoemde bibliothecaresse dat volwassenen te veel aandacht besteden aan 'het goede kinderboek'. Bijna iedereen zal beamen dat je rekening moet houden met de smaak en de belangstelling van kinderen; maar over de vraag hoe ver je daarin moet gaan, lopen de meningen uiteen. De meeste volwassenen willen kinderen nu eenmaal ook de kans geven hun blik te verruimen en hun smaak te ontwikkelen, waardoor een zekere spanning ontstaat tussen hun oordeel en dat van kinderen. Soms laten zij zich zelfs zo door hun pedagogische of literair-pedagogische idealen meeslepen, dat ze de kinderen voor wie de boeken bestemd zijn, bijna lijken te vergeten.

Dit treedt vooral aan de dag bij boeken die ofwel geheel in overeenstemming zijn met specifieke volwassen eisen, en niet of in veel mindere mate met de eisen van kinderen, of juist alle eigenschappen bezitten die een boek populair kunnen maken

bij de jeugd, maar niets dat tegemoetkomt aan het programma van de volwassenen. Een voorbeeld van het eerste type zijn de kindergedichten van Hieronymus van Alphen, door volwassenen jarenlang geprezen om de 'nuttige lessen' die ze bevatten, terwijl kinderen - ook in Van Alphens tijd - eigenlijk alleen een paar versjes waardeerden die een emotionele herkenning opleverden (zoals ik in 1981 in een artikel in Spektator heb geprobeerd aan te tonen). En van het tweede type is *Dik Trom* een van de meest kenmerkende voorbeelden; een leerzaam voorbeeld ook, omdat het de grenzen laat zien van de macht van de officiële beoordelaars, zelfs als ze het in hoge mate met elkaar eens zijn.

In mijn schets van de waarderingsgeschiedenis heb ik niet gestreefd naar absolute volledigheid. Ik ga uit van het materiaal dat ik heb verzameld bij mijn onderzoek van de beoordeling van kinderboeken in Nederland, waarvoor ik wel alle theoretische beschouwingen over dit onderwerp heb geprobeerd te achterhalen, maar me bij de beoordelingen uiteraard heb moeten beperken tot een steekproef. Omdat *Dik Trom* een controversieel boek was, bij uitstek geschikt om de grenzen van het toelaatbare aan te geven, vond ik in het materiaal uit de periode van 1885 tot 1930 ondanks deze beperking bijna veertig beoordelingen en vooral korte vermeldingen van dit boek en dat blijkt genoeg om een duidelijk patroon in de waardering te ontdekken.

Vom Kinde aus

Toen Daalder in 1950 zijn mening gaf over *Dik Trom,* waren de pedagogische normen strenger dan nu, maar toch niet meer zo streng als in 1900. Het lijkt dus logisch dat kort na de verschijning van het eerste deel de bezwaren tegen de grappen en streken van onze held veel heviger waren dan in Daalders tijd. Maar zo eenvoudig ligt het niet: de waardering van *Dik Trom* vertoont geen rechte lijn van schrik via bezorgdheid naar oogluikend toestaan en ten slotte meelachen met de jeugd. Het patroon is veel genuanceerder en dat wordt veroorzaakt door het zeer vernieuwende karakter van *Dik Trom.*

Hoe verrassend het boek indertijd geweest is, kunnen wij ons nauwelijks meer voorstellen. Voor ons is *Dik Trom* een (meer of minder geslaagd) vermakelijk boek, zoals er zoveel vermakelijke boeken zijn. We kunnen het vergelijken met *Pietje Bell, Swiebertje* en *De olijke tweeling:* boeken die volgens de meeste volwassenen waarschijnlijk ver achterblijven bij *Pipi Langkous* van Astrid Lindgren. En Dik zelf is steeds meer een boekenheld geworden, een karikatuur van de Hollandse jongen van Hildebrand, 'een bijzonder kind'. Maar toen Kieviet in 1891 *Uit het leven van Dik Trom* publiceerde[1.], was de vergelijking met andere vermakelijke boeken onmogelijk; en het was zeker niet zijn bedoeling een karikatuur te scheppen. Zelf vertelt hij daarover 37 jaar later in een interview in Het Vaderland van 8-3-1928, ter gelegenheid van zijn zeventigste verjaardag:

> Ik wilde een nieuwen geest brengen in de kinderlitteratuur. Niet alleen in de geschiedkundige verhalen, maar ook in de kinderromans. Tot nog toe - dat hebben bijv. Andriessen en Gerdes zoo voortreffelijk gedaan - werden in de kinderlitteratuur alle jongens en meisjes als heele brave wezentjes voorgesteld, 'k Vind echter, dat, wil de jeugd iets leeren uit de boeken, die men haar te lezen geeft, zij dan in de hoofdpersonen moet vinden jongens en meisjes, die werkelijk bestaan kunnen, niet alleen in hun gedachtenwereld, maar ook daarbuiten, in het leven. Uit deze gedachte nu is Dik Trom gegroeid.

Uit het leven van Dik Trom was dus bedoeld als de definitieve afrekening met *De brave Hendrik:* het portret van een èchte jongen in plaats van het vrome ideaal van

schoolmeesters en andere opvoeders. Natuurlijk was die ‘echte jongen’ ook weer een idealisering. De figuur van Dik Trom past volledig in het beeld van ‘de fase “Vom-Kinde-aus” of de realistische fase’, te dateren van ongeveer 1900 tot 1940, zoals Lea Dasberg die omschrijft in *Grootbrengen door kleinhouden* (1975):

Men wil het kind nu natuurlijker beschrijven, in de zin van

> kinderlijker, om niet te zeggen kinderachtiger, maar ook als lekkere stouterik in plaats van als heilige onschuld. Men vergeeft het Kind oneindig veel bij voorbaat, wat men van volwassenen niet tolereert, zoals men ook van de bohémien-kunstenaar bij voorbaat een ander patroon verwacht dan van de burger.
> (Dasberg 1975: 66)

Volgens Dasberg past de figuur van Dik Trom niet alleen in dit beeld, hij is er het prototype van. Zij spreekt zelfs van 'het Dik-Tromgenre':

> de combinatie van de romantische onschuld met de realistische kinderstoutigheid. [...] Het brave-Hendriktype werd nu vaak zelfs verdacht: stoutigheid werd geassocieerd met een hartje van goud en met originaliteit en authenticiteit, bravigheid echter met huichelarij, slaafsheid, onoprechtheid en een gebrek aan openheid.
> (Dasberg 1975: 66-67)

Als dit het algemene beeld is dat volwassenen van kinderen hadden, kunnen we een heel andere waardering verwachten dan wanneer we vanuit Daalders kritiek in 1950 terugredeneren naar 1900. Literaire kritiek blijft natuurlijk mogelijk, maar in pedagogisch opzicht zou *Dik Trom* geheel aan de eisen van de tijd voldoen.

Volgens Dasberg ging de idealisering van het kind zelfs zo ver dat 'de onmaatschappelijkheid ([in deze periode] aan àlle kinderen opgelegd [werd]'. In hoeverre dat ook voor de onmaatschappelijkheid van Dik Trom geldt, zal uit de waarderingsgeschiedenis moeten blijken.

Een lief boekje, dat zijn weg wel zal vinden

Toen *Dik Trom* in 1891 verscheen, was de periode 'vom Kinde aus' nog niet begonnen. Ook voor Kieviet zelf was deze kwajongen met zijn hart van goud iets heel nieuws. In het eerder geciteerde interview zegt hij daarover, dat hij getroffen was door 'de zoetheid' van de kinderliteratuur van die tijd: 'Dat was me van tevoren nooit zo opgevallen.' Hij schreef ook pas sinds een jaar of twee kinderboeken. Vóór die tijd had hij het te druk met andere dingen.

Cornelis Johannes Kieviet was in 1858 in Hoofddorp geboren als zoon van een timmerman (net als Dik Trom). Hij werd in de praktijk opgeleid tot onderwijzer: in 1874 werd hij kwekeling, twee jaar later hulponderwijzer en in 1879 onderwijzer. Nadat hij de hoofdakte had gehaald, werd hij in 1883 benoemd tot hoofd van de openbare lagere school in Etersheim, een dorpje aan de Zuiderzee in de toenmalige gemeente Oosthuizen. Veel personeel had hij niet: er was een juffrouw voor de lagere klassen en zelf onderwees hij de rest van de school. De eerste jaren zal hij daaraan zijn handen vol gehad hebben. Toen hij geleidelijk meer tijd kreeg voor andere zaken, begon hij te schrijven. Kort na elkaar publiceerde hij twee kinderboeken: *De twee neven* (1890) en *Frans van Dorentil* (1891). Daarop volgde het boek dat hem bij sommigen beroemd, bij anderen berucht, maar in ieder geval onsterfelijk zou maken: *Uit het leven van Dik Trom.*

Aanvankelijk lukte het niet er een uitgever voor te vinden, vertelt hij in Het Vaderland:

Kieviet met zijn leerlingen in Etersheim, omstreeks 1885

> Niemand durfde het aan. Men verklaarde mij ronduit voor gek. *Uit het leven van Dik Trom* zou veel te verderfelijk op de jeugd inwerken. Stel je voor, een jongen die maling neemt met veldwachters en schoolmeesters! Neen, dat was te bar.

Ten slotte was P. Kluitman in Alkmaar bereid het boek uit te geven. Na wat touwtrekken over het honorarium verscheen het met vier anonieme kleurenlitho's in een fraai gestempeld rood bandje. Van een onmiddellijk succes was geen sprake. Op 28 oktober 1893 schreef Kluitman aan Kieviet:

> Voor *Dik Trom* heb ik U als honorarium betaald f 75,-, dat is ongeveer f 8,80 per vel; U vond dat toen weinig, terwijl ik meende dat het wel betaald was. Ons land is niet groot en de taal is buitenaf onbekend; de groote honoraria, die in 't buitenland betaald worden, kunnen hier niet gegeven worden. - Dit kan ik U ten minste verzekeren, dat de kosten der uitgaaf van *Dik Trom* nog niet gedekt zijn. - 't Is evenwel een lief boekje, dat ik vertrouw dat zijn weg verder wel zal vinden [...]’

In dat vertrouwen is hij niet beschaamd, maar het zou nog ruim vijf jaar duren voor de hele oplage verkocht was.

Van die eerste druk heb ik maar één recensie gevonden, van de beoordelingscommissie van het Nederlands Onderwijzers-Genootschap, aanvankelijk gepubliceerd in Het Nieuwe Schoolblad, later gebundeld in de brochure *Wat mogen onze kinderen lezen*? (1899). Deze commissie ging bij de beoordeling van kinderboeken niet over één nacht ijs: alle boeken werden gelezen door twee leden, die beiden schriftelijk rapport uitbrachten; bij verschil van mening werd het boek door twee andere leden gelezen. Het ging er tenslotte om, ‘vertrouwde’ lectuur te selecteren voor de schoolbibliotheek. Maar ondanks de strenge beoordeling kan de commissie *Uit het leven van Dik Trom* aanbevelen:

> Dik Trom is een leuke jongen. Er valt over te redeneeren, of het wel paedagogisch is, zoo'n exemplaar aan de lieve jeugd voor te zetten en - er is ook al over geredeneerd. Toch aarzelen wij niet het boek aan te bevelen. Dik zit vol kwajongensstreken; maar is in de grond van zijn hart een beste jongen, die bovendien op eenvoudige wijze van de dwalingen zijns weegs wordt bekeerd. De jonge lezers - wij ondervonden het - zitten om het boek te schaterlachen. 't Slot is gezocht, dat moet de schrijver bij'n tweede druk veranderen. het boek is geschikt voor 10-12 jarigen.
> Van dit werkje is in Mei '99 een tweede druk verschenen met een veranderd en verbeterd slot.
> (*Wat mogen* 1899: 74)

Kieviet en zijn gezin in 1894

Geen morele bezwaren dus, alleen literaire kritiek op het slot van de eerste druk.[2.] De toegeving dat er over ‘te redeneeren valt’ of de figuur van Dik Trom wel zo pedagogisch is, dient

alleen om elke twijfel op dit punt weg te nemen: het is in zijn hart een goede jongen en op de moraal van het boek valt niets aan te merken. (Dat ondeugendheid kon samengaan met een hart van goud, moest dus nog wel uitgelegd worden!)

Een verwijzing naar pedagogische discussies vinden we ook in een beschouwing over kinderlectuur die het Amsterdamse schoolhoofd K. Andriesse in 1899 in Het Nieuwe Schoolblad publiceerde. Andriesse was het jaar daarvoor rapporteur geweest van de commissie van het N.O.G.; in dit artikel geeft hij zijn persoonlijke visie op de eisen waaraan kinderlectuur moet voldoen. De meeste kinderboeken zijn naar zijn mening veel te ernstig: de jeugd lacht graag, maar hun boeken ‘lachen nooit’. Als gunstige uitzondering noemt hij *Dik Trom*:

> Kieviet gevoelde behoefte aan wat vroolijks, toen hij *Uit het leven van Dik Trom* schreef en al kunnen een paar paedagogen avonden zoek praten over de vraag, of het nuttig en wenschelijk is, der jeugd een oolijken snuiter als gezegden Dik voor te leggen, ik voor mij geloof, dat ze schuddende van 't lachen om dezen leuken kwâjongen met zijn goed hart, op een uitstekende manier geniet.
> (Andriesse 1899, nr. 11)

De overeenkomst met de beoordeling van het N.O.G. is duidelijk, maar à titre personnel gaat Andriesse iets verder. Wat bij de commissie een retorische toegeving was, wordt bij hem een sneer naar pedagogen die hun tijd verdoen met de vraag of dit vrolijke boek wel door de beugel kan.

Een schriftelijke neerslag van deze discussie ben ik niet tegengekomen. Misschien is het bij praten gebleven, in de koffiekamers van de lagere scholen bijvoorbeeld en mogelijk ook in de commissie van het N.O.G. (Dat laatste is niet eens zo onwaarschijnlijk: in de beoordelingen van de commissie wordt sterk de nadruk gelegd op de goede strekking van de aanbevolen boeken.)

Zeer zuivere zedelijkheid

De tweede druk, die in mei 1899 verscheen, had niet alleen een ander slot, Kluitman had het boek ook opnieuw laten illustreren: door niemand minder dan Johan Braakensiek, die grote bekendheid genoot door zijn wekelijkse spotprenten in De [Groene] Amsterdammer. Zijn illustraties hebben ongetwijfeld aanzienlijk bijgedragen tot het succes; ze worden in enkele recensies ook met nadruk genoemd. Zo schrijft Het Nieuws van den Dag van 29-11-1899 - kinderboeken werden meestal in de sinterklaastijd besproken - dat de herdruk door de ‘geestige platen’ van Braakensiek nog aantrekkelijker is geworden en dus ‘wel spoedig den weg [zal] volgen van zijn voorganger’.

Toch is het boek ook nu niet op slag beroemd. Als Nellie van Kol, op dat moment toch een van de belangrijkste critici van kinderboeken, op 17 maart 1900 Kieviets *De club ‘Van Zessen Klaar’* bespreekt, begint ze met te zeggen: ‘Ik weet niet of de heer Kieviet als schrijver voor de jeugd reeds een zeer groote bekendheid heeft; maar hij verdient ze in elk geval ten volle.’ (De Vrouw, jaargang 7: 116) En dan te bedenken dat Kieviet inmiddels dertien kinderboeken op zijn naam had staan, waaronder *Fulco de minstreel* (1892) en *Het slot op den Hoef* (1897)! (De *club ‘Van Zessen Klaar’* was trouwens ook al in 1898 verschenen.)

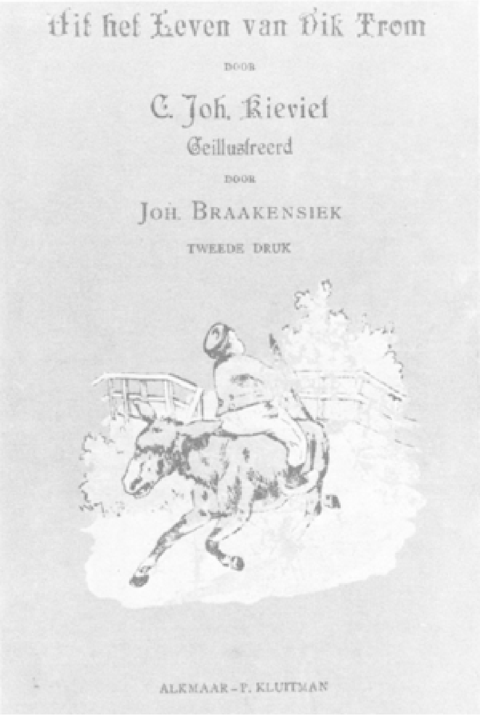
Kennelijk is Nellie, zoals ze haar stukken signeerde, meteen daarna op *Dik Trom* geattendeerd, want drie weken later publiceert ze een juichende recensie in De Amsterdammer. Van Braakensiek als illustrator van kinderboeken had ze nooit zo'n hoge dunk, zegt ze, maar nu is hij schitterend. Hoe dat komt?

> Mijnheer Braakensiek had schik toen hij *Dik Trom* te illustreeren kreeg. Hij heeft zitten lachen bij de snaaksche historie, zoo gezond en prettig van toon als zijn eigen prenten in de Groene Amsterdammer; en lachend heeft hij de teekenstift genomen, en lachend heeft hij al die aardige figuurtjes op 't papier gegooid. O, wat had hij een pret, Meneer Braakensiek! Pret in 't werk van den heer Kieviet en pret in zijn eigen teekeningetjes.
> (De Amsterdammer, 8-4-1900)

Zelf had Nellie al evenveel pret bij het lezen van *Dik Trom.* Nu beschouwde zij kinderboeken als een belangrijk middel in de opvoeding, dat aan strenge morele eisen moest voldoen. Zij haast zich dan ook om te verklaren dat Kieviets vrolijkheid ‘nooit iets kwetsends heeft’ en dat de strekking van het boek uitstekend is. Ze gelooft ook niet dat Kieviet de figuur van Dik Trom als ‘na te volgen voorbeeld’ heeft bedoeld: hij beeldt eenvoudig een jongenskarakter uit. Toch, al is het boek ‘van zeer zuivere zedelijkheid’, het zou haar spijten als ‘de straatbengel’ een modetype werd: dat zou even verkeerd zijn als de mode der brave Hendrikken. Maar dit type naast andere, dit boek naast andere helpt de ideale bibliotheek te vormen en werkt mee aan ‘de alzijdige vorming en opbouwing van het kindergemoed’.

Pas in 1902, als de derde druk inmiddels verschenen is, kom ik in mijn materiaal weer een recensie van *Dik Trom* tegen. In Het Kind bespreekt Nienke van Hichtum het samen met *Wilde Bob* in haar rubriek ‘Welke boeken zullen we met Sint-Nicolaas aan onze kinderen geven?’. Ook zij begint met een toegeving: het zijn ‘echt prettige, frissche boeken’ - maar wel voor ouders ‘die niet bang zijn hunne kinderen van echt ondeugende jongesstreken te laten lezen’. Vervolgens legt ze uit dat er ook geen reden is om daar bang voor te zijn: haar zoontje van elf heeft haar deze boeken voorgelezen en hij deed dat ‘met een animo en een entrain, die wèl bewezen, hoe goed de Heer Kieviet het jonge goedje heeft bestudeerd’, maar slechter is hij er niet van geworden. Integendeel:

> Onze onderlinge vriendschap is door het samen lezen van [deze boeken] nog hechter geworden en - ik heb niet gemerkt dat onze jeugdige zondaar er nog ondeugender van geworden is, dan hij reeds was. Wèl echter heeft de nobele geest, die ook aan deze boeken van Kieviet ten grondslag ligt, op dergelijke woelwaters bepaald een goeden invloed.
> (Het Kind, 3: 186)



Tweede druk (1899)

Over het morele gehalte van *Dik Trom* zijn Nellie van Kol en Nienke van Hichtum het dus roerend eens. Van de periode ‘vom Kinde aus’, zoals Lea Dasberg die omschrijft, is in hun recensies maar één element te vinden: zij waarderen de realistische beschrijving van een jongen met al zijn grappen en streken (al zegt Nellie daar wel onmiddellijk bij, dat dit in de kin-

derliteratuur geen gewoonte moet worden!). Maar ondeugendheid wordt door geen van beiden automatisch geassocieerd met een hart van goud: dan zouden ze niet zo sterk de nadruk leggen op de 'nobele geest' of de 'zeer zuivere zedelijkheid' van het boek - òndanks alle kwajongensstreken.

Een heel andere interpretatie vinden we bij Jan Ligthart, die in 1904 in zijn blad School en leven een beschouwing wijdt aan het succes van twee kinderboeken: *School-idyllen* van Top Naeff en *Dik Trom.* Waar hebben deze boeken hun succes aan te danken? Zeker, ze zijn met veel talent geschreven, maar dat is *Een levenslustig troepje* van mevrouw De Pressensé ook en dat is nog nooit herdrukt. Nee, het is omdat Dik steeds 'over het kantje gaat'. Dik giet bijvoorbeeld de klompen van de baker vol water. Nu is de baker beslist geen naar mens, zegt Ligthart, maar de kinderen klappen in hun handen van de pret als je dit voorleest. En er gaat een gejuich op als de vrouw, al pratend, haar voet in de klomp steekt. Dat getuigt volgens hem niet van veel respect en evenmin van veel liefde.

Zo is het ook met *School-idyllen,* zegt hij. Wat is die ene lekker brutaal tegen de juffrouw! Of ze daarbij nu zo billijk is, doet er niet toe. Als ze zich maar durft verzetten tegen de boven haar gestelde macht. Als ze maar over het kantje gaat, is ze een heldin.

> In *Een levenslustig troepje* hebben de kinderen te strijden tegen eigen verkeerde neigingen. Maar wat is daar nu aan! Neen, stáán tegenover de wereld. Tegenover de wet - inde gestalte der agenten en veldwachters; tegenover de braafheid - belichaamd in dominees en schoolmeesters; tegenover het gezag - vertegenwoordigd door burgemeesters en ouders; tegenover den eigendom - verdedigd door boeren en eigenaars van boomgaarden. Dat is je ware. Menig gevierd kinderboek dankt zijn triomftocht aan de vrijmoedigheid, om niet te zeggen de brutaliteit, waarmee de held of heldin alles trotseert. De fortuin is met den stoutmoedige.
> (Ligthart 1904a: 544)

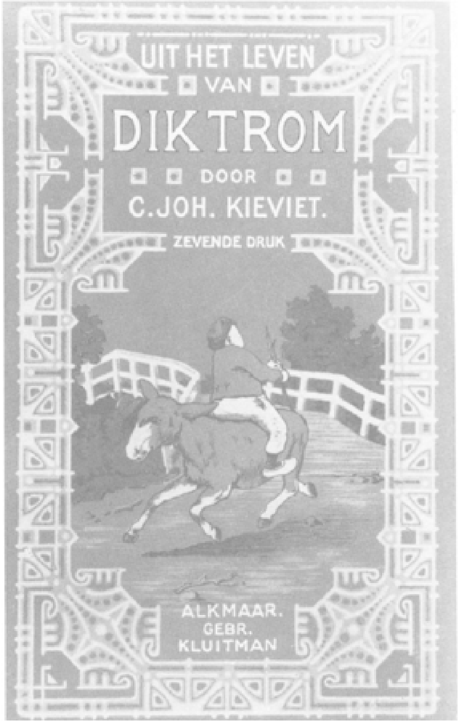
De vraag is nu maar of we dit moeten bestrijden, zegt Ligthart. Vervolgens onderbreekt hij zijn betoog met enkele uitweidingen: onder andere over het woord 'gat' en over het zogenaamde fatsoen dat verlangt dat we sommige gaten in het menselijk lichaam niet bij hun naam noemen; over het verschil tussen ethiek en etiquette en over het plezier van het zoenen. Daarna legt hij uit dat er in ieder mens een anarchist schuilt: we zijn verstandig of praktisch genoeg om te begrijpen dat we ons moeten aanpassen, maar dat neemt niet weg dat anarchie ons ideaal is. Er zijn maar twee beperkingen van de vrijheid die we onvoorwaardelijk erkennen: die van de natuurwetten en van het geweten. En naarmate ons meer regels worden opgelegd, zijn we meer gedwongen om 'over het kantje te gaan'.

Dáárom houden de kinderen volgens hem zo van *Dik Trom.* En daarom kunnen grote mensen die nog iets van het kind in zich voelen, er ook nog van genieten. Niet alle kinderen hebben de moed om toe te geven aan hun vrijheidsdrang; sommigen missen ook de naïviteit, de ware onschuld om 'ondeugend' te kunnen zijn.

> Behoef ik nog te zeggen, dat ik lectuur van boeken als *Dik Trom* en *School-idyllen* warm aanbeveel? Ja, ja, 'k zie ook wel gevaren, maar waar zijn die niet? Zelfs bij saliemelk kun je de tong branden en in een stuk koek kun je stikken. Maar het enorme voordeel van zulke lectuur, net zoo

> goed als van die der indianen-romans is dit: dat ze bij de kinderen niet alleen de behoefte bevredigen aan 't avontuurlijke, 't heldhaftige, 't ondernemende, maar dat ze in hun aankweeken bewondering voor het stoute, het vermetele, voor het durven en doen, *voor het breken met banden van schijn.* Gevaar van deze aankweeking ken ik niet, als er maar mee gepaard gaat: aankweeking van hulpvaardigheid, van liefdevol zorgen.
> (Ligthart 1904a: 640)

Nog wat duidelijker dan Nienke van Hichtum, die *Dik Trom* door haar zoontje liet voorlezen, gaat Ligthart bij zijn beoordeling uit van het kind. Zijn opvattingen komen ook meer overeen met Dasbergs omschrijving van de periode ‘vom Kinde aus’: anarchistische neigingen - niet alleen bij het kind overigens! - beoordeelt hij positief; hij associeert ze bovendien met naïviteit en onschuld!



Zevende druk (1909)

Dat deze opvattingen niet algemeen waren, blijkt uit de reacties die Ligthart op deze beschouwing kreeg. Een zekere H.A. Laban publiceerde kort daarna in School en leven een stukje ‘En toch zijn er grenzen’, waarin hij bezwaar maakt tegen ‘onbetamelijke’ woorden (zoals het woord ‘gat’): ook al gebruiken kinderen die soms in hun onschuld, omdat ze niet beter weten, toch overschrijden ze daarmee een grens. Laban is ook van mening dat *Dik Trom* lang niet aan iedere jongen in handen gegeven mag worden, en het zou hem weinig moeite kosten om aan te tonen dat *School-idyllen* bepaald een verkeerd boek genoemd kan worden.

Dat laatste is ook de mening van Ida Heijermans, een lerares bij het nijverheidsonderwijs die veel over kinderliteratuur schreef (en de zuster van Herman Heijermans). Zij ziet wel de waarde van ‘over het kantje gaan’, bijvoorbeeld in vrolijkheid en plagerijtjes tijdens een schoolreisje, maar in *School-idyllen* schuilt volgens haar een gevaar: daarop dient een volwassene de jonge lezeressen te wijzen. Zij behandelt het boek daarom in de klas. De hoofdpersonen doen dingen die niet goed zijn: zij vinden spieken heel gewoon, maar bedriegen is bedriegen, waar en wanneer het ook gebeurt! Een zelfde gevaar schuilt in het onuitstaanbaar nesterige gedrag van Maud tegenover een lerares: naar het leven getekend

misschien, maar toch niet goed te keuren. En dan dat op krediet kopen van taartjes en lekkernijen! Nee, na *School-idyllen* behandelt zij altijd de boeken van Louisa Alcott, zoals *Onder moeders vleugels,* waarbij meisjes ook kunnen bewonderen en meelij hebben, maarzonder dat dit ten koste van anderen gaat.

In zijn antwoord, onder de titel 'Ketterij', verklaart Ligthart dat hij die 'erge' dingen ook heel gewoon vindt. In een slechte invloed van *School-idyllen* gelooft hij niet. Zet maar eens een slechte leraar, die geen orde kan houden, voor een klas welopgevoede kinderen, zegt hij: binnen een maand is het een bende, ook al hebben ze nooit iets anders gelezen dan het

Zedekundig leesboek. Omgekeerd kunnen kinderen gerust zonder begeleiding *School-idyllen* lezen zonder dat de lessen van goede leraren daaronder lijden.

Een derde reactie, vier jaar later, is afkomstig van niemand minder dan Ligtharts vrouw, Marie Ligthart, die regelmatig kinderboeken recenseerde in School en leven. Zo had ze in 1904, kort voor Ligthart zijn beschouwing publiceerde, Mark Twains *Avonturen van Tom Sawyer* besproken. Als kinderboek vond zij het niet geschikt, omdat erin gesproken wordt over Toms verliefdheid; hij zoent zelfs een meisje (een jongen van twaalf!). Zonder haar te noemen bestrijdt Ligthart dus zijn vrouw, als hij over het zoenen zegt dat we onze kinderen niet moeten verbieden wat we zelf zonder enig berouw hebben bedreven. De natuur gaat nu eenmaal boven de leer. Bovendien wil hij er in deze beschouwing 'telkens en telkens weer aan herinneren, dat menig verboden terrein eigenlijk het terrein is, dat we betreden moeten'. (Ligthart 1904a: 624) Vier jaar later bespreekt Marie Ligthart *Hein Stavast* van Chris van Abkoude, dat zij omschrijft als een boek van het type *Dik Trom.* 'Of zulke boeken in opvoedkundig opzicht aanbevelenswaardig zijn, komt mij twijfelachtig voor,' zegt ze, 'al zijn ze door iemand uit mijn naaste omgeving wel eens verdedigd.' (School en leven, 10, kolom 284)

Over de andere beoordelingen in de eerste vijftien jaar na het verschijnen van de tweede druk kan ik kort zijn. Het oordeel is steeds positief, al is er soms enige detailkritiek.

Vanaf 1905 prijkt *Uit het leven van Dik Trom* op de lijst van boeken die door de vereniging De Nederlandsche Kinderbond worden gebruikt, hoewel de vertegenwoordigsters daarvan over het algemeen, net als Nellie van Kol, strenge pedagogische eisen stelden. In hetzelfde jaar noemt J.W. Gerhard, die van een kinderboek verlangt dat het een kunstwerk is, maar ook dat het 'het karakter sterkt', het boek zeer geslaagd. Alleen het slot is mislukt, zegt hij: als Kieviet een ernstige toon aanslaat, wordt hij gemaakt en vervelend.

Voor Theo Thijssen is deze kritiek een van de bewijzen dat Gerhards oordeel niet deugt. Het slot van *Dik Trom* mislukt? En dat zegt Gerhard, die wel zijn eigen vertalingen aanbeveelt, schampert hij in De Nieuwe School. Tussen 1905 en 1909 recenseerde Thijssen in dit blad een kleine twintig kinderboeken, waarbij hij maar twee keer tot een positief oordeel kwam. De eerste keer betrof dat een boek van Kieviet, *De Kennemer vrijbuiter.* Weliswaar zijn er volgens hem een paar slordigheden in de taal aan te wijzen, maar die laat hij passeren: 'De auteur van *Dik Trom* steekt zóó ver uit boven het gros der kinderschrijvers, dat ik hem niet eens lastig wil vallen.' (De Nieuwe School, 2: 27)

In 1910 wordt de aanbeveling van de commissie van het N.O.G. nog eens bevestigd als *Dik Trom* wordt opgenomen in de brochure Kinderlectuur, een lijst van boeken die geschikt zijn voor de schoolbibliotheek. In de jaren daarna ben ik het boek nog twee maal tegengekomen in beschouwingen over de beoordeling van kinderliteratuur. C.E. Hooykaas noemt het in 1911 als een van de boeken die aan zijn eisen beantwoorden, en Cornelis Veth prijst het een jaar later als 'een werkelijk gezellig boek'; Kieviets latere werk is naar mijn mening 'wat al te grappig'.

De beoordelingen in de eerste vijftien jaar na het verschijnen van de tweede druk zijn dus overwegend positief. *Dik Trom* wordt gewaardeerd als een verfrissend, natuurlijk en humoristisch jongensboek. Afgezien van de realistische beschrijving van het kind is, zoals gezegd, in de meeste beoordelingen echter niets te vinden van het beeld van de periode 'vom Kinde aus' zoals Dasberg dat schetst. Integendeel, men vindt het nodig om *Dik Trom* te verdedigen tegen pedagogische kritiek. En al worden de bezwaren meestal in een toegevende vorm vermeld, om duidelijk te

maken dat men dit punt niet over het hoofd heeft gezien, voor een enkeling is het boek uit pedagogisch oogpunt toch twijfelachtig: Laban meent dat het lang niet aan iedere jongen in handen gegeven mag worden, Marie Ligthart zet vraagtekens bij het hele genre en Ida Heijermans zegt weliswaar niets over *Dik Trom,* maar haar bezwaren tegen *School-idyllen* doen vermoeden dat zij ook het gedrag van onze held niet heeft toegejuicht. Nellie van Kol deelt deze bezwaren niet, maar zij zou het betreuren als de 'straatbengel' een modetype werd.

Negentiende druk (1927)

Alleen Ligthart komt, zoals ik al zei, dicht bij Dasbergs omschrijving. Dat is in de eerste plaats te danken aan zijn afwijkende moraal: hij maakt verschil tussen ethiek en etiquette; de verkeerde dingen die Ida Heijermans signaleert in *School-idyllen,* vindt hij heel gewoon; en van de reserves van Nellie van Kol tegenover de 'straatbengel' is bij hem niets te bespeuren. (In zijn *Jeugdherinneringen* vindt men trouwens de hoofdstukken 'Straatjongen', 'Nog straatjongen' en 'Nóg straatjongen', waarin hij zeer geanimeerd en zonder veel berouw over zijn eigen jongensstreken vertelt, die vaak niet onderdoen voor die van Dik Trom.) Toch kan men ook van Ligthart niet zeggen dat hij de 'onmaatschappelijkheid' - zijn anarchisme - aan kinderen opdringt. Wat hij doet, is de neigingen die hij zo goed kent, van kinderen accepteren. Bovendien suggereert Dasbergs formulering een onderscheid tussen kinderen en volwassenen dat bij Ligthart nu juist geheel ontbreekt: van 'kleinhouden' is bij hem geen sprake.

Behalve een afwijkende moraal heeft Ligthart zoal geen afwijkende, dan toch een meer uitgesproken visie op de invloed van deze lectuur. Terwijl Nellie van Kol uitlegt dat Kieviet geen na te volgen voorbeeld heeft willen schilderen, en anderen de nadruk leggen op de goede strekking van *Dik Trom,* kent Ligthart aan 'anarchistische' jongensboeken een sublimerende werking toe: ze bevredigen de behoefte aan avontuur bij kinderen die niet de moed hebben om over het kantje te gaan. Met deze opvatting is hij eerder een psycholoog die van het kind uitgaat, dan een pedagoog 'vom Kinde aus', althans in de zin waarin deze beweging zich volgens Dasberg ontwikkeld heeft.[3.]

Prikkellectuur

Op één aspect ben ik hierboven nog niet ingegaan: een enkeling waardeert *Uit het leven van Dik Trom,* maar heeft tegelijk kritiek op andere boeken van Kieviet. J.W. Gerhard zegt in

1905 dat Kieviet 'zijn kracht zoekt in "leuke" jongens'; dat is hem uitstekend gelukt in *Uit het leven van Dik Trom* en enkele andere boeken.

> Maar soms ook zijn de door hem bewonderde 'leuke' jongens, en hun grappen (?) ver van onschuldig meer. *Wilde Bob* is er zoo een; ik zou eiken ouder afraden zijn kinderen met dezen te laten omgaan.
> (Gerhard 1905: 368)

Zelfs Cornelis Veth, die het in de eerste plaats opneemt voor het plezier dat jongens aan hun boeken beleven, noemt Kieviets latere werk 'wat al te grappig'.

Dat was in 1912. Kieviet was inmiddels een bekend schrijver en *Dik Trom* was een succes: de derde druk was in 1902 verschenen, de achtste in 1912; gemiddeld elke twee jaar een herdruk. De oplagen zijn niet bekend, maar ze kunnen veilig op 2.500 exemplaren per druk gesteld worden.[4.] En daar bleef het niet bij, want wie *Uit het leven van Dik Trom* gelezen had, vroeg naar andere leuke boeken. Zelf publiceerde Kieviet van tijd tot tijd een vervolgdeel: *De zoon van Dik Trom* (1907), *Toen Dik Trom een jongen was* (1912), *Dik Trom en zijn dorpsgenooten* (1920), *Het tweede boek van Dik Trom en zijn dorpsgenooten* (1923) en *Avonturen van Dik Trom* (1930). Ook andere auteurs beproefden hun krachten op 'leuke jongens', zodat al snel van een genre gesproken kon worden.

Met het succes neemt ook de kritiek toe. In 1909 noemt Nienke van Hichtum *De zoon van Dik Trom* weliswaar een echt gezellig boek en Kieviets humor onweerstaanbaar, maar ze vindt dat hij 'te gemakkelijk' schrijft: 'Bij elk boek van hem dat je *kritisch* leest, krijg je het gevoel: Hè, wat had *hij,* met zijn groot talent, daar nog oneindig veel meer van kunnen maken.' (Het Kind, 10; 172) Een jaar later geeft Jan Ligthart de navolgers van Kieviet een steek onder water in zijn recensie van Theo Thijssens *Jongensdagen,* waarin hij de figuur van 'de fijne agent' - en nu eens geen nijdige veldwachter! - waardeert. P.J. Bol spreekt zich in 1917 duidelijker uit, als hij over *Kleine vuurtjes* van A. Trelker schrijft:

> [...] tip-top in orde. Ik zonder de veldwachter uit, die 'k in *Dik Trom* voor 't eerst ontmoette en die nu zo langzamerhand een alombekend en misbruikt tiep van een dorpsveldwachter is geworden.
> (De *Nieuwe School,* 13: 238)

Blijft het wat de literaire kritiek betreft bij dergelijke stekelige opmerkingen, met de pedagogische bezwaren ligt het anders. Waar Nellie van Kol voor gewaarschuwd had, was gebeurd: behalve de veldwachter was ook de 'straatbengel' een modetype geworden en daarover beginnen steeds meer opvoeders zich zorgen te maken.

Een van hen is C.S. Jolmers, die in 1910 in De Nieuwe School een lang artikel publiceert over enkele boeken van Kieviet. Geheel volgens de traditie begint hij met een toegeving: met *Dik Trom* heeft Kieviet de kinderen en ons een dienst bewezen, 'want het stak ver uit boven de kinderboeken van die tijd, 't was frisch en natuurlijk en beoogde geen degelijkheid of opvoederij - je zat alleen maar te lachen, zoo echt leuk en lollig, het heele boek door'. (Jolmers 1910: 87) Wie voor een nieuwe, gezonde kinderliteratuur zijn hoop op Kieviet had gevestigd, is echter bedrogen uitgekomen, zegt hij. *Dik Trom* vertoonde al symptomen van een neiging tot het 'gevaarlijk-komische' en die is in Kieviets latere werk steeds erger geworden. Om aan te tonen dat 'een bordje met "Kinderen geen toegang"' noodzakelijk is, geeft Jolmers een opsomming van de verkeerde elementen in drie boeken: *Okke Tannema, De hut in het bosch* en *Vroolijke vertellingen.* Omdat hij vrijwel de enige is die

concreet aangeeft wat er nu zo verderfelijk is in deze lectuur, zal ik enkele voorbeelden citeren.

In *Okke Tannema* komt de titelheld op een gegeven moment langs een schutting, waarachter hij een tuin ontdekt vol bloeiende seringen. Okke wil een paar takken plukken voor zijn moeder, maar zo ver komt het niet; hij wordt betrapt door een agent en weet nog maar net te ontsnappen. 'De vreugde, die de lezende kinderen hierover hebben, zal hun werkelijk goed doen,' zegt Jolmers sarcastisch. Hij vervolgt:

> Een paar uur later komt Okke de agent tegen, die hem bij z'n oor pakt en vraagt, wat hij daar op die schutting moest uitvoeren. Jongen, dacht ik, Kieviet is toch fatsoenlijker dan ik meende. Maar jawel!
> Okke wil niet antwoorden en als de agent wat harder begint te trekken, schreeuwt hij wel: 'Au - au, dat is gemeen!' Maar hij verdraait het, om meer te zeggen. Er komt een oploopje; een polderjongen pakt de agent beet en Okke maakt zich uit de voeten. Dan wordt de agent 'braaf' uitgelachen en in hun verheffende blijdschap lachen de lezers dapper mee.
> (Jolmers 1910: 89)

En dat is nog niet alles. Als Okke met een bloedend oor thuiskomt en het hele verhaal vertelt, moppert zijn moeder dat iemand over een paar seringentakken toch niet zo'n drukte hoeft te maken. Bij het verzorgen van Okkes oor noemt ze de agent zelfs een 'schandalige vent'. Jolmers concludeert:

> Als iemand soms oneerlijke kinderen in z'n klas mocht hebben, moet hij dit boek bepaald voorlezen; 't zal hun bewustzijn van goed en kwaad zeer verhelderen en de gevolgen van diefstal zullen hen stellig afschrikken!
> (Jolmers 1910: 89)

De volgende dag neemt Okke wraak. Door het zolderraam ziet hij de agent aankomen; als hij bij Okkes huis is, komt net diens moeder naar buiten, die pardoes tegen de man opbotst. Er ontstaat een complete ruzie en dan krijgt Okke een inval: hij pakt een stuk vliegertouw, maakt er een lus in en laat het naar beneden zakken, precies om de helm van de agent. Onder luid gejuich van alle omstanders trekt hij de helm omhoog.

Ook Okke Tannema stáát dus tegenover de wereld, maar Jolmers beoordeelt dat heel anders dan Jan Ligthart:

> Waarachtig - 't is lollig, Kieviet is een reuzentype. Eén opmerking echter.
>
> Als de heer Kieviet jongens van tuchtscholen uitnoodigde om in de school, waarvan hij het Hoofd is, de leerlingen te vermaken met de verhalen van hun vroegere streken, zou er heel wat te doen zijn in de onderwijzers-wereld. Ik vraag: hoe is het mogelijk, dat niemand aanmerking maakt, als deze man die streken in boeken vertelt, al jaren lang?
> (Jolmers 1910: 90)

Dat Jolmers *Dik Tram* desondanks prijst als een fris en natuurlijk boek, lijkt mij dan ook niet veel meer dan een retorische toegeving om ook de liefhebbers van dit ene boek voor zijn standpunt te winnen. De waardering was in 1910 nu eenmaal zo algemeen, dat je *Dik Trom* niet kon veroordelen zonder veel mensen af te stoten.

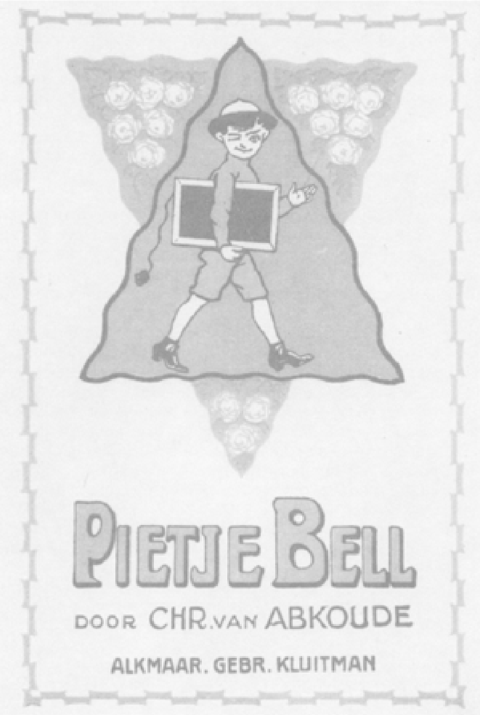
In de reacties na 1914 wordt dat anders: de beoordeling van de navolgingen gaat dan steeds meer die van het voorbeeld bepalen. In 1914 verscheen het boek dat

van alle navolgingen ook nu nog het bekendst is: *Pietje Bell* van Chr. van Abkoude, dat voor de meeste opvoeders de grenzen van het toelaatbare overschreed.

Waarom eigenlijk? Pietje Bell is niet zoveel slechter of ondeugender dan Dik Trom. Ook hij vertoont 'de combinatie van de romantische onschuld met de realistische kinderstoutig-heid' uit Dasbergs omschrijving. Als het erop aankomt, is hij misschien zelfs wat braver dan zijn voorganger. Want terwijl Dik Trom echte streken uithaalt, is Pietje Bell gespecialiseerd in goede daden die verkeerd uitpakken (zoals zijn poging om tante Cato van de wrat op haar neus af te helpen door er als ze slaapt een draadje garen omheen te knopen en dat stevig aan te trekken). Minstens even duidelijk als Dik Trom toont Pietje Bell zijn goede hart, bijvoorbeeld in zijn grenzenloze liefde en verering voor meester Ster.

Nee, ik vermoed dat de reden voor de bezorgdheid eerder is dat *Pietje Bell* - dat literair zeker niet voor *Dik* Trom onderdoet - een veel satirischer beeld geeft van brave, opvoederige volwassenen. Overeenkomstig Dasbergs omschrijving wordt braafheid - of wat daarvoor door moet gaan - in beide boeken op de korrel genomen. Maar de manier waarop dat gebeurt, verschilt nogal. De tegenspeler van Dik Trom, zijn klasgenoot Bruin Boon, wordt er alleen door zijn bangheid van weerhouden om aan de streken van de andere jongens mee te doen. Hij wil wel ruitjetikken bij de oude vrouw Van Aken, maar daar is volgens Dik geen eer aan te behalen; op zijn voorstel wordt de veldwachter het slachtoffer en dan laat Bruin het afweten. Bruin wordt ook al meteen bij zijn eerste optreden door de verteller geïntroduceerd als oneerlijk, leugenachtig, vals en laf, 'hoewel hij zich gaarne voor dapper uitgaf': ondeugden waarvan ons ten overvloede wordt meegedeeld dat Dik er niet één

bezit. Van ware braafheid vertoont Bruin Boon dus geen spoor.



Pietje Bell (vierde druk, 1919)

De tegenspelers van Pietje Bell daarentegen, de drogist Geelman en zijn zoon Jozef, zijn de personificatie van burgerdeugd. Bij het geringste vergrijp van Pietje komt Geelman diens vader waarschuwen dat Pietje opgroeit voor galg en rad: hij zou eens een voorbeeld moeten nemen aan zijn Jozef! Maar deze karikatuur van het fatsoen en de opvoederigheid wordt keer op keer weggelachen door de vrolijke schoenmaker van de Breestraat, Pieter Bell. Dat is nòg een verschil met *Dik Trom:* Diks vader is een zeer flegmatieke figuur - later zal een criticus hem een sul noemen! - die slechts vaststelt dat zijn zoon ‘een bijzonder kind’ is. Pietjes vader toont een veel openlijker waardering voor de wandaden van zijn zoon: hij vindt hem ‘een reuzentiep’ en lacht zich tranen om zijn streken.

Hoewel de twee boeken moreel van hetzelfde gehalte zijn, tast *Dik Trom* het gezag van de opvoeders minder aan dan *Pietje Bell.* Bovendien is de figuur van Dik Trom waarschijnlijk acceptabeler, omdat hij een goedmoedige dorpsjongen is, een komische versie van de pastorale held, terwijl Pietje Bell als straatjongen uit de grote stad meer picareske trekken vertoont. De illustraties versterken dat nog eens: Dik Trom heeft van Braakensiek een gemoedelijk voorkomen gekregen, Pietje Bell wordt door Jan Rinke veel vlegelachtiger voorgesteld.

Ik ga hier zo uitvoerig op in, omdat de afwijzing van *Pietje Bell* in de beoordelingen nauwelijks wordt geargumenteerd: men volstaat met de vaststelling dat het boek pedagogisch niet door de beugel kan. Wat daarvan ook de reden mag zijn geweest, het effect is duidelijk. De twee boeken worden voortaan in één adem genoemd en al wordt daarbij aanvankelijk onderscheid gemaakt tussen de leuke kwajongen met z'n goede hart en die vlegel van een Pietje Bell, al gauw is de bezorgdheid over het succes van het genre te groot om nog ruimte te laten voor veel nuanceringen.

Het begint op 25 juni 1914 met een klein stukje in School en leven van een zekere H. Wuite, die waarschuwt tegen *Pietje Bell,* dat hij beschouwt als een mislukte

navolging van *Dik Trom,* nog daargelaten of dat in alles de toets der kritiek kan doorstaan. Iets relativerender is J. Bos-Meilink datzelfde jaar in haar brochure Lectuur voor kinderen. Boekenhelden hoeven niet altijd braaf te zijn, zegt zij: de omgang met Tom Sawyer en Dik Trom doet kinderen geen kwaad, 'hoeveel een gezelschap van niets dan Dik Trom's ook al weer niet verkieslijk zou wezen'; maar Pietje Bell vindt zij 'geen verkieslijke vriend'. (Bos-Meilink 1914: 25-26; de verwijzing naar goed een slechte vrienden is in die tijd zeer gebruikelijk als het gaat om de morele invloed van kinderboeken.) In twee van de drie lijsten van aanbevolen kinderboeken die tussen 1916 en 1920 verschijnen, wordt dezelfde grens getrokken; in de derde ontbreekt zowel *Dik Trom* als *Pietje Bell.*[5.]

De verkoop van beide boeken gaat intussen gestadig door. Van *Pietje Bell* verschijnt in 1918 al de derde druk, van *Dik Trom* de dertiende. Een jaar later breekt de hoofdredacteur van *De School met den Bijbel,* J. Lens, de staf over 'een prul als *Pietje Bell'.* Om gezonde jongensgrappen kan men lachen, zegt hij, maar wat in dit soort boeken verteld wordt, 'verheft zich niet boven de stuiversblad humor'. Ieder besef van goed en kwaad gaat er volgens hem door verloren: het laffe wordt voorgesteld als leuk, het kwaad als helemaal niet erg, 'als je er maar om lachen kunt'. Hij waarschuwt daarom uitdrukkelijk tegen deze lectuur, waartoe hij ook 'het veelgelezen en hooggeprezen *Dik Trom'* rekent, al is dat 'niet zóó dol' als *Pietje Bell:* 'Deze prikkellectuur doet kinderen veel kwaad; ontwikkelt den zin voor grove affecten, en staat een gezonde ontwikkeling van den smaak in den weg. Het is in één woord, gevaarlijk goed.' (De *School met den Bijbel,* 17: 37)

Dik Trom wordt aan *Pietje Bell* gekoppeld en terwijl Wuite in 1914 nog in het midden laat of het boek van Kieviet wel helemaal de toets der kritiek kan doorstaan, is het voor Lens alleen 'minder dol' dan *Pietje Bell.* Nog iets sterker drukt de pedagoog J.H. Gunning Wzn. zich vier jaar later uit. In een recensie onder de titel 'Een slecht boek; niet koopen' typeert hij *De bengels van IIIB* van George van Aalst als 'een uit de sfeer der lagere naar die der middelbare school overgebrachte *Dik Trom,* waarbij de schrijver getracht heeft - en blijkbaar met succes - in ploertigheid niet alleen Kieviet, maar zelfs den nog veel ergeren Van Abkoude te overtreffen'. (Het Kind, 24: 4)

Dit is aanleiding tot een ingezonden brief van een zekere S.E. Schoevers. Hij vertelt dat hij *Dik Trom* in z'n jeugd drie of vier keer gelezen heeft; en toen hij het als volwassene herlas, heeft hij er weer van genoten. Waarom het ploertig zou zijn, ontgaat hem ten volle: Dik is 'uit 't leven gegrepen', elke jongen voelt zich aan hem verwant. Het succes van *Dik Trom* - nu al de 15e druk - acht Schoevers dan ook verdiend. (In werkelijkheid was twee jaar daarvoor, in 1921, al de 16e druk verschenen, een volksuitgave in een oplage van 20.000 exemplaren!)

Gunning zegt in een naschrift, graag te willen aannemen dat hij over *Dik Trom* te ongunstig geoordeeld heeft. Maar hij beschouwt het boek als een type en het succes is voor hem een teken des tijds. Allerlei schrijvers zijn erdoor aangestoken: navolgers, die hun voorbeeld nog proberen te overtroeven. En bovendien: de wereldoorlog heeft ons geleerd dat het ons nog zeer aan beschaving ontbreekt; tegen gebrek aan innerlijke beschaving kan daarom niet ernstig en krachtig genoeg gestreden worden:

> Wie meent dat kinderlectuur een onbelangrijk deel der opvoeding uitmaakt, die heeft nog het A.B.C. der paedagogiek niet leren spellen. Liever daarom alle lectuur van direct of indirect verkeerde strekking met een wellicht wat te kras woord gebrandmerkt, dan het kwaad ongehinderd te laten voortwoekeren.
> (Het Kind, 24: 42)

Hiermee hebben de bezwaren tegen *Dik Trom* hun hoogtepunt bereikt. Wat Nellie van Kol beschouwde als 'zeer zuivere zedelijkheid' en Nienke van Hichtum als een 'nobele geest', wordt nu veroordeeld als 'ploertigheid' (al geeft Gunning toe dat dit woord misschien wat te sterk is). Interessant is dat Gunning zelf met zoveel woorden zegt dat zijn bezwaren niet *Dik Trom* als zodanig gelden: hij veroordeelt eenvoudig het genre en daarmee het boek waaruit dat genre is ontstaan. Welke elementen het boek (of het genre) nu precies 'ploertig' maken, legt hij niet uit, zoals ook J. Lens wel verklaart dat in *Pietje Bell*

het laffe wordt voorgesteld als leuk, maar dat niet nader adstrueert. (Ik kan me niet helemaal aan de indruk onttrekken, dat het succes van het genre de bezorgde opvoeders soms verleidde tot een oordeel over boeken die ze nauwelijks gelezen hadden.) Het succes is voor Gunning bovendien een teken des tijds, zonder dat hij zich - zoals Jan Ligthart twintig jaar eerder - afvraagt waarom kinderen nu eigenlijk zo van *Dik Trom* houden.

Het woord ‘ploertigheid’ vinden we in november 1923 terug in een lezing over kinderlectuur van het Arnhemse schoolhoofd T. van Buul (die enige bekendheid genoot als samensteller van enkele series schoolleesboekjes). Hij gebruikt het woord echter alleen als typering van het genre: *Dik Trom* kan er naar zijn mening nog mee door, ‘omdat Dik bij al zijn kwajongensstreken toch een goed hart bezit’, maar het latere werk van Kieviet beschouwt hij als ‘een aaneenrijging van kwajongensstreken, waarom de jeugd lacht, die ze toejuicht en navolgt, maar waarvan ze enkel kwaads, geen goeds kan leeren’. (Van Buul 1923: 180)

Veel verder dan een toegeving komt Van Buul dus niet en daarmee past hij redelijk in het beeld van de eerste tien jaar na het verschijnen van *Pietje Bell.* Terwijl tussen 1899 en 1912 twaalf van de veertien reacties een positief oordeel over *Dik Trom* bevatten (de retorische toegeving van C.S. Jolmers niet meegerekend), houden de meningen elkaar tussen 1914 en 1923 ongeveer in evenwicht: vier positief, vier negatief, Van Buul daar tussenin. Eigenlijk is het verschil nog groter dan deze cijfers suggereren: het enthousiasme van sommige aanbevelingen uit de eerste periode is na 1914 alleen in de ingezonden brief van Schoevers te vinden; omgekeerd drukken de tegenstanders zich voor 1914 zeer gematigd uit, terwijl Lens en Gunning *Dik Trom* in de meest krasse termen veroordelen.

Hun standpunt wordt in de daarop volgende jaren door de meeste beoordelaars gedeeld. In Het kinderboek 1920-1924, een gidsje samengesteld door de Haagse bibliothecaresse Saskia Lobo, zijn de twee Dik Troms uit die jaren niet opgenomen. En als de Standaard-catalogus van pater A.B.H. Gielen in 1925 wel alle vijf tot dan verschenen delen aanbeveelt, mèt *Pietje Bell* en de boeken van A.C.C. de Vletter, wordt dat onmiddellijk gesignaleerd in twee ingezonden stukken in Ons Eigen Blad, het ‘tijdschrift voor onderwijsgevende kloosterlingen’. De redactiesecretaris, de invloedrijke katholieke pedagoog frater S. Rombouts, merkt in een naschrift onder meer op:

> Als we ons niet vergissen, behoren ‘pedagogen’ niet tot Pater Gielen's biezondere vrienden. [...] En dat hij hier 'n mening verkondigt of laat verkondigen die lijnrecht ingaat tegen die van prof. Gunning Wzn., Jan Ligthart, Ida Heijermans en andere niet-katholieke pedagogen - om ons zelf maar niet te noemen - weet hij misschien niet eens. Toch is het zo: die pedagogen hebben Van Abkoude, Kieviet, De Vletter afgewezen als niet te verkiezen jeugdschrijvers. Pater Gielen beveelt ze aan.
> (Ons Eigen Blad, 13: 275)

Wannéér Jan Lighthart zijn mening over *Dik Trom* heeft herzien, vertelt Rombouts er helaas niet bij. Wel wijst hij erop dat het oordeel van deze pedagogen geen gril is, maar ‘berust op bepaalde motieven’. Hij nodigt pater Gielen uit, eens de gronden van zíjn oordeel uiteen te zetten.

Dat doet Gielen een maand later. Hij verklaart dat de Standaard-catalogus is uitgegeven om te waarschuwen tegen verkeerde boeken en goede aan te bevelen

(wat niet wil zeggen dat er geen betere te vinden zijn). En de genoemde boeken zijn goed, zegt hij.

Rombouts is het daar, als voorman van de ‘actie voor Roomsche jeugdlectuur’, volstrekt niet mee eens: ‘nog afgezien van de tuchteloosheid die door bedoelde boeken in de hand wordt gewerkt’, mist men daarin immers ieder godsdienstig element! (Ons Eigen Blad, 13: 341) Ik hoef nauwelijks te zeggen dat Kieviet en Van Abkoude dan ook niet worden aanbevolen in de Rafaël-catalogus voor Roomsche jeugdlectuur, die datzelfde jaar door een commissie onder leiding van Rombouts wordt gepubliceerd. In zijn brochure *Wat laat ik m'n kinderen lezen*?, eveneens van 1925, waarschuwt Rombouts nog eens uitdrukkelijk tegen hun boeken, die ‘van kwaad tot erger leiden’. En ongetwijfeld geldt voor *Dik Trom* en *Pietje Bell* ook het bezwaar dat hij aanvoert tegen de boeken van Karl May en Jules Verne:

> [dat ze] de smaak voor degeliker lektuur in de grond bederven. Wie met zijn biblioteek niets anders beoogt dan z'n jongens zoet te houden, die kan nergens beter terecht dan bij Karl May. Hij gooie dan echter gerust alle heiligenlevens en wat er op lijkt, alle missieverhalen en werkelik vormende boeken, literair of zedelik, op zij, want ze worden toch niet gevraagd. De jeugd die eenmaal op avonturen verslingerd is, haalt geblaseerd de neus op vooral dat zoete en tamme.
> (Rombouts 1925b: 16)

Tussen 1926 en 1932 verschijnen nog zes lijsten van aanbevolen kinderboeken; in vier daarvan ontbreekt *Dik Trom,* in een vijfde zijn weliswaar vijf delen opgenomen, maar in de tekst worden ‘de jongst opgespoorde grappen van Dik Trom en de heele verzameling fratsen van Pietje Bell’ veroordeeld.[6] In 1927 waarschuwt J. Lens in De School met den Bijbel (jaargang 25: 334-335) opnieuw tegen *Dik Trom,* waarbij hij ditmaal een sterk staaltje geeft van de verderfelijke invloed van het boek: een leerling van hem had *Dik Trom* gelezen en was daarna, in navolging van zijn held, van een keukentrapje op zijn kop in een droge wastobbe gedoken! (Lens, die een volkomen serieuze indruk maakt, verzuimt helaas te vermelden in welk deel Dik Trom dit kunststukje uithaalt.) Een jaar later kan Lens' collega A. Kranendonk met instemming melden dat *Dik Trom* uit de bibliotheken van de openbare lagere scholen in Den Haag is verbannen.

De veroordeling van *Dik Trom* is dan vrijwel algemeen, althans bij de officiële kinderboekbeoordelaars. Dat de pedagogische bezwaren buiten hun kring niet zo zwaar werden genomen, blijkt bijvoorbeeld uit het interview ter gelegenheid van Kieviets zeventigste verjaardag in Het Vaderland van 8-3-1928, waaruit ik al een paar keer heb geciteerd. Kieviet wordt door de interviewer omschreven als ‘de man aan wien Neerlands jeugd zulke groote verplichtingen heeft’, en hoewel zijn oeuvre inmiddels uit 42 kinderboeken bestaat, krijgt *Dik Trom* in het gesprek de meeste aandacht.

De Zondagsschool, het blad van de gereformeerde zondagsschoolvereniging ‘Jachin’, plaatst in november 1928 in het jaarlijkse boekbeoordelingsnummer enkele kanttekeningen bij dit interview. Volgens de anonieme commentator is het ‘een teekenachtig verschijnsel’ dat de jongens meestal *Dik Trom* noemen als ze op school een voorleesboek mogen kiezen. Maar de onderwijzer zal liever een ander boek voorlezen, zegt hij, ‘omdat hij niet gaarne voor de heele klas een onderwijzer gedupeerd ziet vanwege de ééne poets op de andere, die in deze boeken den onderwijzer wordt gebakken’. Hij vindt dat zulke boeken speculeren op een verkeerde geest: ‘Ze zijn vol zevenklappers en knal-effecten, en telkens barsten de bommen naar den kant van degenen, die voor het besef van de jeugd “het gezag” vertegenwoordigen.’ (De Zondagsschool, 26, nr. 11: 2)

Al is de waardering dan volstrekt tegengesteld, deze interpretatie van *Dik Trom* wijkt nauwelijks af van die van Ligthart. Diens conclusie dat de fortuin met de stoutmoedige is, geldt nog onverminderd. Want al wordt de 'anarchistische' Dik Trom uiteindelijk door de pedagogen afgewezen, voor de kinderen is hij nog altijd de held. De invloed van bezorgde opvoeders als Lens en Gunning reikte niet verder dan de beoordelaars van kinderboeken en de samenstellers van school- en jeugdbibliotheken. De kinderen lazen *Dik Trom* toch wel; en hun ouders, die er vroeger zelf van hadden genoten, hadden daar geen bezwaar tegen (zij waren het immers die het boek kochten!). Je kunt je zelfs afvragen of een verbod om *Dik Trom* in de bibliotheek op te nemen, niet vooral het effect heeft gehad dat de verkoop nog eens extra werd gestimuleerd.[7.]

Romantische idealisering

Ondanks de pedagogische bezwaren was *Dik Trom* een succes. Anders gezegd: bij al zijn succes was het Dik-Tromtype nu niet bepaald het ideaal van de opvoeders in de periode 'vom Kinde aus'. Volgens Lea Dasberg (1981: 277) valt het hoogtepunt van deze beweging ná 1920. *Dik Trom* werd toen door de beoordelaars van kinderboeken unaniem afgewezen omdat het veel te vrijgevochten en vlegelachtig was. Dit ene boek had er misschien nog mee doorgekund, maar het succes van het type vonden de pedagogen volstrekt verwerpelijk.

(Dat de meeste ouders het boek graag aan hun kinderen gaven, lijkt mij geen reden om aan te nemen dat zij andere opvattingen hadden over het kind. Zij vonden *Dik Trom* waarschijnlijk gewoon een leuk boek en stonden hooguit wat laconieker tegenover de uitwerking die het op hun kinderen zou hebben.)

Als ondeugendheid al bij voorbaat van kinderen werd getolereerd, moet zich dat beperkt hebben tot onschuldiger stoutigheidjes. Meer dan *Dik Trom* geven *Ot en Sien, Afke's tiental* en de plaatjes van Rie Cramer waarschijnlijk een indruk van de manier waarop men het kind in deze periode zag. Rie Cramer beeldt kinderen af in een blij 'jeugdland', met kleurige bloemen, ver van de boze wereld; als ze eens een beetje stout zijn geweest, huilen ze het uit bij moesje, die hun traantjes afdroogt. In *Afke's tiental* zijn de zorgen van de echte wereld veel dichterbij, maar ze worden verzacht door de aanwezigheid van een zorgende moeder en de streken van de grotere jongens worden ordentelijk bestraft.

Voorzover 'onmaatschappelijkheid' aan kinderen werd opgelegd - bij Rie Cramer meer dan in *Afke's tiental* - bestond dat uit een afscherming van de volwassen wereld. 'Anarchistische' streken werden niet getolereerd, zelfs niet van fictieve kwajongens. *Dik Trom* was daarom in de ogen van de pedagogen geen geschikt middel om kinderen 'klein te houden'; integendeel, ze vonden het juist gezagsondermijnend.

Hiermee wil ik het beeld dat Lea Dasberg schetst niet bestrijden, maar aanvullen. Want tegen de verdrukking in wordt het Dik-Tromtype in deze periode wel steeds algemener in de kinderliteratuur. Toch vervaagt het onderscheid met de 'romantische' periode, toen volgens Dasberg de kinderlijke onschuld (nog zonder stoutigheid) werd verheerlijkt. Ook uit andere gegevens blijkt dat de grenzen niet zo scherp waren.

Het volgende citaat herkent waarschijnlijk iedereen: 'Geelman bazuinde luid den lof van zijn zoontje Jozef rond, maar Jan Plezier lachte er wat om. [...] "Als ik zoo'n jongen had als jouw Jozef," zei de schoenmaker vaak, "dan stuurde ik hem de straat op en als hij 't hart in zijn lijf had om zònder blauw oog of bloedneus thuis te komen, liet ik hem niet binnen."' Dat kan niet missen: *Pietje Bell.*

Maar nu dit: 'De Hollandse jongen; - maar vooraf moet ik u zeggen, mevrouw! dat ik niet spreek van uw bleekneuzig enig zoontje, met blauwe kringen onder de ogen; want met al het wonderbaarlijke van zijn vroege ontwikkeling, acht ik hem geen zier. [...] Och lieve mevrouw! geef de jongen een andere pet, een broek met diepe zakken, en ferme rijglaarzen, en laat hij mij nooit onder ogen komen zonder een buil of een schram, - hij zal een groot man worden.'

Dat is Hildebrand, in 1839, in het openingsstuk van de *Camera Obscura*, 'Jongens'; een stuk dat ook verder een treffende overeenkomst vertoont met Dasbergs omschrijving van de periode 'vom Kinde aus'. (Het werd voor volwassenen geschreven, dat is waar; in de kinderpoëzie drong dit type pas omstreeks 1860 door.)[8.] Met Dik Trom heeft de Hollandse jongen gemeen, dat hij realistischer is dan de brave Hendrik en de modelkinderen van Van Alphen. Maar de vanzelfsprekendheid waarmee hij durf paart aan eerlijkheid, en brutaliteit aan onschuld, lijkt mij een romantische idealisering.

De behoudende pedagogen hebben dat altijd ingezien, zowel in Hildebrands tijd als daarna, en er hun ideaal tegenover gesteld. In de periode 'vom Kinde aus' was dàt ideaal realistischer geworden: in de brave Hendrik geloofde niemand meer. Daar staat tegenover dat men kinderen steeds meer probeerde af te schermen van de volwassen wereld. Titels als *Zonneschijn, Blijde kleuters* en *Vrij en blij* zijn

kenmerkend voor de periode ‘vom Kinde aus’, waarin een gepàste vrolijkheid aan alle kinderen werd opgelegd.

Epiloog

Om het geduld van de lezers niet al te zeer op de proef te stellen, zal ik het verdere verloop van de geschiedenis kort samenvatten. Voorlopig verandert er trouwens niet veel: uit de jaren 1930-1940 heb ik tot nu toe vijf veroordelingen gevonden en maar één relativerende reactie.[9.] Het enige verschil met de jaren daarvoor is dat het onderzoek van Charlotte Bühler naar de literaire voorkeur van kinderen inmiddels ook hier is doorgedrongen en dat daar in de meeste beschouwingen aan wordt gerefereerd. Zo verklaart Cor Bruijn in 1930 dat men rekening moet houden met de smaak van kinderen, maar hij legt er de nadruk op dat men daarbij zijn eigen zedelijk inzicht niet moet uitschakelen: op grond daarvan veroordeelt hij niet alleen *Dik Trom,* maar ook de boeken van J.B. Schuil.

In 1949 neemt J. Riemens-Reurslag het voor *Dik Trom* op in haar boek *Het jeugdboek in de loop der eeuwen.* Een jaar later toont D.L. Daalder zeer gemengde gevoelens in zijn *Wormcruyt met suycker.* Kieviet geeft kinderen de humor waar ze zo'n behoefte aan hebben, zegt hij, maar uit pedagogisch oogpunt is er op zijn werk wel het een en ander aan te merken. Ook Leonard Roggeveen zet zich in 1958 nog eens af tegen de figuur van Dik Trom, wiens ‘goedmoedige uiterlijke verschijning’ in strijd zou zijn met zijn vlegelachtige streken, al is hij volgens Roggeveen een heilig boontje in vergelijking met ‘het onmogelijke jochie’ Pietje Bell.

Hoe aarzelend de rehabilitatie van *Dik Trom* verliep, is ook te zien in de belangrijkste lijst van aanbevolen kinderboeken, *De kleine vuurtoren,* voor het eerst verschenen in 1927 en daarna regelmatig aangevuld en herzien. Pas in 1951 wordt *Uit het leven van Dik Trom* voor het eerst opgenomen. Van enig voorbehoud is dan geen sprake. Het boek wordt omschreven als:

> Het bekende leutige jongensstrekenboek, waarin de ondeugendheden wel aantrekkelijk zijn voorgesteld, maar toch ook hun straf meebrengen; 't heeft veel kritiek doorstaan, èn... 't wordt nog steeds graag door alle kinderen gelezen en kan hun rustig gegund worden.

In de eerstvolgende herziene uitgave, in 1956, zijn de samenstellers voorzichtiger. *Uit het leven van Dik Trom* is volgens hen voor de ontwikkeling van ‘het werkelijk op kinderen ingestelde jeugdboek’ van zo grote betekenis geweest, ‘dat het gerechtvaardigd mag heten, het ondanks bezwaren tegen slechte stijl en niet fijne, zelfs onpaedagogische grappen, ook nu nog, zij het met reserve, te vermelden’.

Kennelijk heeft men zich in 1951 laten leiden door Riemens-Reurslag en in 1956 door Daalder. In de volgende herziene uitgave (1960) is *Dik Trom* weer afwezig. Het ontbreekt van 1965 tot 1973 eveneens in de opvolger van *De kleine vuurtoren,* de gids Boek en jeugd. In 1974 worden opeens vier delen vermeld, zij het opnieuw met enige kritiek:

> [...] De dorpssfeer, de taal en de zwart-wit typeringen zijn niet meer die van vandaag, maar het blijven onbezorgde ‘echte jongensboeken’ van toen, waaraan ieder goede herinneringen heeft.

De vermelding wordt dus opnieuw - en nog iets duidelijker dan in 1956 - gerechtvaardigd vanuit de historische betekenis van het boek. En omdat de gids

Boek en jeugd niet bedoeld is als een historisch overzicht, hoeft het ons niet te verbazen dat *Dik Trom* daarin sinds 1977 weer ontbreekt.

Daarnaast bevat deze annotatie nòg een element dat zou kunnen verklaren waarom *Dik Trom* in de beschouwingen van de afgelopen tien, vijftien jaar nauwelijks meer genoemd wordt. De zwart-wit tekening van personages en toestanden geldt immers als een kenmerk van zogeheten triviale lectuur. Als *Dik Trom* daartoe gerekend wordt, hoeft het niet meer afzonderlijk besproken te worden, het is dan al bij voorbaat veroordeeld. Het is ook onschadelijk gemaakt: alle 'verkeerde' elementen kunnen afgedaan worden met een verwijzing naar het - vermeende? - triviale karakter van het boek. En daarmee is *Dik Trom* geruisloos overgegaan naar de lectuur die men gelaten heeft te accepteren omdat ze toch niet valt uit te roeien.

Slechts eenmaal neemt iemand nog de moeite om zijn bezwaren tegen *Dik Trom* op papier te zetten. In Vrij Nederland van 12-7-1975 wijdt Hans Dorrestijn er een uitvoerige bespreking aan, onder de titel 'Dik Trom: een kleine dikzak zonder gevoel of verstand'. Probleemloos is dit voorbeeld niet, omdat - zoals vaker bij deze auteur - nauwelijks een grens valt te trekken tussen ernst en zwaar aangezette ironie. Volgens Dorrestijn is *Dik Trom* 'alleen een lekker boek voor dikkertjes'. Zelf was hij als kind zo mager als een lat en omdat in zijn lezing van *Dik Trom* alle sympathieke personages dik waren en alle 'onsympathieke, onbetrouwbare, gemene sujetten' broodmager, had hij een hekel aan het boek. Toen hij het als volwassene herlas, was zijn oordeel al even ongunstig. Hij ontdekte nu 'dat er van Dik Trom helemaal niet zulke aardige karakter-

eigenschappen aan het licht komen': hij vult de klompen van de baker met ijskoud water, enzovoort, enzovoort.

Waarschijnlijk hebben we hier de laatste ridder die in de traditie van J. Lens en J.H. Gunning ten strijde trekt tegen de verkeerde moraal van *Dik Trom;* een ridder zonder schildknaap, omdat hij Sancho Panza naar de weightwatchers heeft gestuurd. Dat de meeste andere ridders het boek inmiddels te triviaal vinden om het nog te bestrijden, is nauwelijks te bewijzen: triviale lectuur wordt vrijwel uitsluitend als categorie besproken en veroordeeld. Behalve de laatste vermelding in de gids Boek en jeugd heb ik maar één duidelijke aanwijzing gevonden. S.G. van Campen en C. van der Burg noemen *Dik Trom* in een leerboek voor de pedagogische akademie in één adem met *Swiebertje,* waarmee het voorbeeld wordt ingelijfd bij de tweede en derde generatie van de navolgingen.

Verderop schrijven zij naar aanleiding van Astrid Lindgrens *Pippi Langkous* en *Michiel laat de poppetjes dansen*:

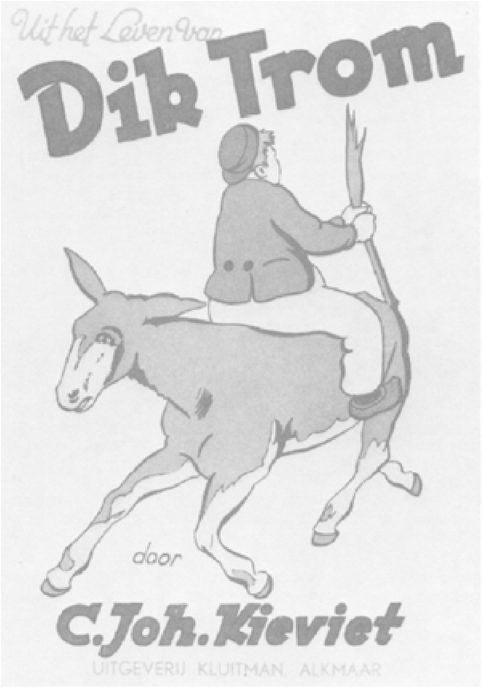
> Figuren als Michiel en Pippi - en Swiebertje, overigens slecht geschreven door John uit den Boogaard - zijn erg in trek bij de kinderen. Dit verklaart ongetwijfeld het vroege succes van *Uit het leven van Dik Trom,* door C. Joh. Kieviet. Het oer-hollandse lieverdje is echter [...] een knus geval, waarvoor de jeugd nu niet veel belangstelling meer heeft.
> (Van Campen & Van der Burg 1976: 142)

Daarmee projecteren ze hun eigen mening op de jeugd, die in werkelijkheid nog volop belangstelling heeft voor *Dik Trom.* Het commerciële succes is na de oorlog zelfs nog groter dan daarvoor. Terwijl *Uit het leven van Dik Trom* tussen 1900 en 1940 'slechts' 26 drukken beleefde, waren er dat tussen 1945 en 1983 maar liefst 44, meer dan één per jaar! En toen op 31 december 1981, vijftig jaar na het overlijden van Kieviet, de auteursrechten vrijkwamen, verscheen vrijwel onmiddellijk een nieuwe editie: een omnibus van uitgeverij De Denker in Ridderkerk, met vijf van de zes delen, onder de titel De *Dikke Trom.* Eind 1983 werd deze uitgave verramscht, maar dat was - volgens de imprint - inmiddels wel de vijfde druk. En De Denker had al een opvolger klaar: *Het leven van Dik Trom,* een 'uitgave ter nagedachtenis aan C. Joh. Kieviet' die alle zes delen bevat (èn een inleiding met veel fouten).

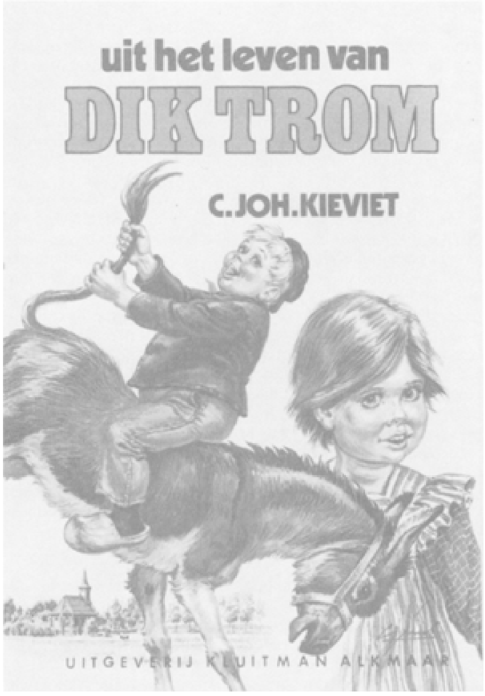
Nu worden deze boeken natuurlijk voor het overgrote deel door de ouders gekocht, die soms een generatie achterlopen in de keuze van kinderboeken. Maar de voorkeur van de kinderen in de Drentse bibliobus, die zoals gezegd door de bibliothecaresse ook elders werd aangetroffen, bewijst dat veel kinderen er nog steeds door worden aangesproken. Wie wil aantonen dat *Dik Trom* verouderd is, kan zich dus moeilijk beroepen op een afwijzing door de jeugd. Het is eerder omgekeerd: het succes bij de jeugd heeft nog altijd een negatief effect op de 'officiële' waardering. Ook wie in hoge oplagen niet onmiddellijk een bewijs ziet van trivialiteit, kan op den duur geïrriteerd raken door de niet aflatende populariteit (zoals leraren ook wel eens sneren op de vaste nummers van de literatuurlijst).[10.] Nee, dan *Pippi Langkous* (overigens ook een erkend succesnummer)!

Bovendien heeft de verkooppolitiek van de firma Kluitman er ongetwijfeld toe bijgedragen dat *Dik Trom* in de ogen van sommige beoordelaars triviaal is geworden. Om te voorkomen dat het boek gedateerd zou lijken, heeft men sinds 1945 de band voortdurend aangepast. Diks kleding werd telkens 'geactualiseerd', maar doordat men kennelijk geen tekenaar kon vinden die in de schaduw van Braakensiek kon staan, verloor het omslag ook afgezien daarvan onmiddellijk zijn eigen karakter. De oorspronkelijke voorstelling werd overgenomen, maar de actie verdween: op de

band van de 29e druk (1946) is Dik een levenloze pop op een sukkelende ezel. Daarna wordt de tekening steeds gedetailleerder, waarbij Dik ten slotte helderblauwe ogen krijgt die hem geschikt maken voor een Blue-Bandreclame. De stijl van dit laatste omslag is niet te onderscheiden van die van de Kameleon-serie (die dan ook van dezelfde kunstenaar zijn). Maar *De Dikke Trom* van De Denker slaat in dit opzicht alles: daarop is ook de veldwachter te zien, die voor deze gelegenheid het gezicht heeft geleend van Bromsnor uit de televisieserie *Swiebertje*! Visueel is het boek volledig ingelijfd bij de tweede en derde generatie van de navolgingen.



29e druk (1946)



67e druk (1978)

Ook Kluitman heeft in 1981 een speciale herdenkingseditie

op de markt gebracht, met het omslag van de 19e druk. Als het boek na de oorlog steeds dit omslag had gehad, zou de erkenning op dit moment waarschijnlijk veel groter zijn geweest. *Dik Trom* was dan herkenbaar geweest als een klassiek jongensboek en het had zich duidelijk onderscheiden van de late navolgingen. (Het is nog maar de vraag of dat de verkoop geremd zou hebben, zoals Kluitman kennelijk gevreesd heeft.)

De Dikke Trom van Uitgeverij De Denker (1982): rechtsachter Flipse met het gezicht van Bromsnor!

Nog groter zou de waardering zijn geweest als het boek tot 1920 niet meer dan vijf of zes drukken had beleefd en daarna wat op de achtergrond was geraakt. De pedagogische kritiek, veroorzaakt door het succes in die tijd, was dan overbodig geweest en de kenners zouden *Dik Trom* nu zonder bijgedachten hebben kunnen waarderen als het boek dat van zoveel betekenis is geweest voor de ontwikkeling van ‘het werkelijk op kinderen ingestelde jeugdboek’.

De reputatie van *Dik Trom* heeft geleden onder het overweldigende succes. Maar de lezers malen niet om reputatie. Voor de volwassen fijnproevers mag het boek zichzelf overleefd hebben, voor veel kinderen is het nog altijd springlevend - juist dankzij de elementen die de beoordelaars niet aanstaan. Ligtharts opmerking dat de fortuin met de stoutmoedige is, lijkt me nog altijd juist. De elementen die de kritiek van Lens en Gunning uitlokten, maken *Dik Trom* ook nu nog geliefd bij de jeugd. En de zwart-wit tekening waartegen de beoordelaars in deze tijd bezwaar maken, komt de waardering door kinderen alleen maar ten goede. Marleen Wijma, die in 1981 de resultaten van vijf jaar werken met een kinderjury in een artikel in Spektator analyseerde, merkt niet alleen op dat de humor waar kinderen zo van houden - tachtig jaar na Andriesse - nog altijd betrekkelijk schaars is in kinderboeken; als een van de kenmerken die kinderen als plezierig ervaren, noemt ze een zwart-wit tekening: de duidelijkheid die daardoor ontstaat, vergemakkelijkt het lezen, zodat de lezer zich volledig op het verhaalverloop kan concentreren.

Sommige volwassenen zullen hierin wellicht een bewijs zien dat kinderen oppervlakkige lezers zijn; een opvatting die toch al regelmatig te horen is. Zo schreef

Nettie Heimeriks eens in een artikeltje over kinderjury's dat het natuurlijk uitstekend is dat volwassenen de mening van kinderen over hun boeken leren kennen, maar dat dit weinig te maken heeft met beoordeling:

> Het oordeel van kinderen is een momentopname, weinig bezonken. Wanneer van een gerenommeerd auteur een publikatie verschijnt, is het aan vakmensen om te oordelen en is de mening van buren, vrienden, de loodgieter en de melkman weinig relevant. Zolang volwassenen kinderen leren lopen en spreken, scholen en schoenen kiezen, mogen zij ook oordelen over de waarde van kinderboeken.
> (Heimeriks 1978: 1787)

Het zal duidelijk zijn dat zij, al dan niet bewust, stevig chargeert. Het is nog maar de vraag of het oordeel van kinderen zoveel oppervlakkiger is dan dat van de meeste ‘vakmensen’.[11.] En zelfs als men het zo wil noemen, doet men er goed aan er méér rekening mee te houden dan met de mening van de loodgieter en de melkman - als men de boeken tenminste als kinderboek wil beoordelen.

Uit de geschiedenis van *Dik Trom* blijkt dat volwassenen vaak minstens zo geconditioneerd zijn bij hun beoordeling als kinderen (zij het dan door andere factoren, zoals moraal of etiquette in plaats van bijvoorbeeld ‘anarchistische’ Sympathiën). Bovendien laat deze geschiedenis zien dat vakmensen wel mogen oordelen over de waarde van kinderboeken, maar dat de kinderen en hun ouders zich daar niet al te veel van aantrekken.

Bibliografie

Recensies, ingezonden brieven en naschriften waarvan de vindplaats in de tekst is genoemd, zijn niet in de bibliografie opgenomen.

K. Andriesse, Lectuur voor de jeugd. In: Het Nieuwe Schoolblad, jaargang 17 (1899), nr. 7-13.
Nicolaas Beets, Over kinderboeken. Gesprek met Crito. (Eene voorlezing.) In: Nicolaas Beets, *Verscheidenheden, meest op letterkundig gebied.* Deel III. Haarlem, 1867, blz. 1-66.
Bibliotheekgids voor Chr. school- en jeugdbibliotheken. Verzameld door J. Lens. Goes, [1931].
Boek en jeugd. Gids voor jeugdlectuur. 's-Gravenhage/Amsterdam, 1965-1983.
J. Bos-Meilink, *Lectuur voor kinderen.* Amsterdam, [1941]. (Volksbibliotheek, 2e reeks.)
C. Breunese, Jaap ter Haar: Het wereldje van Beer Ligthart. Een onderzoek naar leeservaringen. In: Project Jeugdliteratuur, aflevering 3.0.0.9 (1979).
Cor Bruijn, Over boeken en schrijvers voor de jeugd. In: De Boekverkooper, jaargang 12 (1930-1931), blz. 36-37, 45-46, 58-59, 78-79, 87 en 98.
T. van Buul, Kinderlectuur. Inleiding, voor 't eerst gehouden op een ouderavond aan de openbare lagere school No. 19 te Arnhem, in November 1923. In: T. van Buul, *De negen en negentig rechtvaardigen.* Bussum, 1925, blz. 164-185.
S.G. van Campen & C. van der Burg, *De onderste plank.* Het jeugdboek nader bekeken. [Zeist, 1976.]
D.L. Daalder, Over kinderlectuur. In: Ons Kind. Gids voor jonge ouders. Amsterdam, 1938, blz. 160-166.
D.L. Daalder, *Wormcruyt met suycker.* Historisch-critisch overzicht van de Nederlandse kinderliteratuur. Amsterdam, 1950. (Fotografische herdruk: Schiedam, 1976.)
Lea Dasberg, *Grootbrengen door kleinhouden.* Meppel, [1975].
Lea Dasberg, *Het kinderboek als opvoeder.* Twee eeuwen pedagogische normen en waarden in het historische kinderboek in Nederland. Assen, 1981.
Hans Dorrestijn, Dik Trom: een kleine dikzak zonder gevoel of verstand. In: Vrij Nederland, 12-7-1975.
J.W. Gerhard, *Onze kinderliteratuur in de aesthetische opvoeding.* Haarlem, 1905. (Studies in volkskracht, tweede serie, nr. 8-9.)
Henk van Gelder, C. Joh. Kieviet, ‘Want hij had een gevoelig hart.’ In: Henk van Gelder, 't *Is een bijzonder kind, dat is ie.* Kinderboekenschrijvers van toen. Bussum/Antwerpen, [1980], blz. 37-49.
A.[B.H.] Gielen S.J., Lectuur voor de jeugd. In: Ons Eigen Blad, jaargang 13 (1925), blz. 337-340.
Rien Haak, *Op zoek naar de omtrekken van kinderliteratuur.* Hoevelaken, 1981. (Reeks ‘Scholing en nascholing’.)
Ida Heijermans, ‘Over het kantje’ en School-idyllen. In: School en leven, jaargang 5 (1903-1904), omslag nr. 49 en 50.
Netty Heimeriks, De kinderjury('s). In: Nieuwsblad voor de Boekhandel, jaargang 145 (1978), blz. 1786-1787.
[T. Hellinga-Zwart & G. Hellinga,] *Het goede kinderboek.* [Tweede druk. Den Haag, 1932.]
N. van Hichtum, [Lijst van aanbevelenswaardige kinderboeken.] In: School en leven, jaargang 21 (1919-1920), kolom 233-240.

Hildebrand, *Camera Obscura.* Met een inleidend woord en van noten voorzien door Marijke Stappert-Eggen. [Vijfde druk.] Utrecht/Antwerpen, 1982.
C.E. Hooykaas, Kinderlectuur, Voordracht, gehouden den 22en April [1911], voor de leden der Eerste algemeene conferentie van arbeiders en belangstellenden in Zondagsschool- en 'Ons Huis'-werk, in de Gemeentewoning te Noordwijkerhout. In: De Vrouw, jaargang 18 (1910-1911), blz. 157-159, 170-171 en 193-194.
C.S. Jolmers, C. Joh. Kiviet. In: De Nieuwe School, jaargang 6 (1910), blz. 87-100.
Het kinderboek 1920-1924. Een keuze uit vijf jaren, samengesteld en toegelicht door Saskia Lobo. Den Haag, 1924. (Leeszaalwerk, nr. 4.)
Kinderlectuur. Lijst van boeken, geschikt voor schoolbibliotheken. Samengesteld uit de beoordeelingen der commissiën voor kinderlectuur, benoemd door het Nederl. Onderwijzers-Genootschap. Amsterdam, [1910].
De kleine vuurtoren. Jeugdboekengids. 's-Gravenhage [enz.], 1927-1960.
A.K[ranendonk], Dik Trom. In: De School met den Bijbel, jaargang 25 (1927-1928), blz. 575.
H.A. Laban, En toch zijn er grenzen. In: School en leven, jaargang 5 (1903-1904), kolom 697-700.
Jan L[igthart], Over het kantje. In: School en leven, jaargang 5 (1903-1904), kolom 542-544, 557-560, 574-576, 589-592, 606-608, 621-624, 636-640 en 649-656. (Aangehaald als 'Ligthart 1904a')
Jan L[igthart], Ketterij. In: School en leven, jaargang 5 (1903-1904), omslag nr. 51 en 52. (Aangehaald als 'Ligthart 1904b')
Lijst van aanbevolen kinderboeken. Met recensies 1913-1925. [Samengesteld door de] kommissie voor kinderlektuur [van de] Bond van Ned. Onderwijzers. Vijfde, vermeerderde druk. Amsterdam, 1926.
Lijst van boeken, gebruikt door den Nederlandschen Kinderbond. In: Correspondentieblad van den Nederlandschen Kinderbond, jaargang 7 (1905-1906), blz. 8.
Lijst van kinderboeken en boeken voor de rijpere jeugd, aanbevolen door de 'Ons Huis'-commissie tot beoordeeling van lectuur voor de jeugd. Amsterdam, 1920.
Onze kinderen en hun boeken. Handboekje, samengesteld door Annie C. Gebhard. Amsterdam, 1916. (Museum voor ouders en opvoeders.)
Rafaël-catalogus van Roomsche jeugdlectuur. Met een inleiding van Fr.S. Rombouts. Tilburg, 1925.
J. Riemens-Reurslag, *Het jeugdboek in de loop der eeuwen.* 's-Gravenhage, 1949.
Leonard Roggeveen, [Naschrift bij het antwoord van Anne de Vries (Sr.) op de vraag 'Aan welke eisen moet een goed kinderboek voldoen?'] In: Het Kind, jaargang 40 (1939), blz. 202.
Leonard Roggeveen, Mooi en lelijk. In: De Boeg, Maandblad van scholen voor neutraal bijzonder onderwijs, jaargang 34 (1958), blz. 17-20.
S. R[ombouts], Antwoord aan Pater Gielen. In: Ons Eigen Blad, jaargang 13 (1925), blz. 340-343. (Aangehaald als 'Rombouts 1925a')
S. Rombouts, *Wat laat ik m'n kinderen lezen?* Tilburg, 1925. (Aangehaald als 'Rombouts 1925b')
J. Smit, Jeugd en lectuur. In: J. Smit, *Tegen den stroom op.* Amsterdam, [1938], blz. 109-115.
Standaard-catalogus van het R.K. Centraal Bureau voor lectuur. Onder leiding van A.B.H. Gielen S.J. Amsterdam, [1925].
Th.J. Thijssen, Gerhard voor de jeugd. In: De Nieuwe School, jaargang 2 (1906), blz. 50-57, 83-89 en 113-116.

Corn. Veth, Jongensboeken. In: De Boekzaal, jaargang 6 (1912), blz. 8-20 en 70-76.
Anne de Vries [Sr.], [Bijdrage in de rubriek] Aan welke eisen moet een goed kinderboek voldoen? In: Het Kind, jaargang 40 (1939), blz. 200-202.
Anne de Vries [Jr.], Hieronymus van Alphen en de kinderen van zijn tijd. In: Spektator. jaargang 11 (1981-1982), blz. 142-170.
Wat mogen onze kinderen lezen? Een duizendtal beoordeelingen van in de laatste jaren verschenen kinderboeken. Door de Commissie uit de Afd. Amsterdam 1 en II van het Nederlandsch Onderwijzers-Genootschap. Amsterdam. 1899.
M. Wibaut-Berdenis van Berlekom & Saskia Lobo, *Het boek en het kind.* Leidraad bij de keuze van boeken voor de jeugd. Samengesteld in opdracht van den bond van sociaal-demokr. vrouwenklubs. Amsterdam, 1928.
Marleen Wijma, Leeservaringen van 10- tot 12-jarigen. In: Spektator, jaargang 11 (1981-1982), blz. 123-141.
Marleen Wijma, *Lezen en lezen is twee.* Over de wijze waarop kinderen lezen. Lier/Den Haag, 1983. (Refleks, jaargang 6, nr. 3.)
L.J.Th. Wirth, *Een eeuw kinderpoëzie.* 1778-1878. Groningen, 1926. (Dissertatie Rijksuniversiteit Utrecht, 1925.)
D. Wouters, Memoranda. In: Valcooch, jaargang 4 (1932), nr. 10, blz. 1-3.
H. Wuite, Lectuur voor de jeugd. In: Schoolen leven, jaargang 15 (1913-1914), kolom 700-701.

Eindnoten:

* Met dank aan: mevrouw R. Zandvoort-van Kempen, kleindochter van C. Joh. Kieviet, die mij inzage gaf in het familie-archief en de beide afgedrukte foto's afstond; prof. dr. A. van der Lee, tot 1981 beheerder van de nalatenschap; en de dienst Boek en Jeugd van het NBLC in Den Haag, die de banden van een aantal vooroorlogse edities beschikbaar stelde.

1. Over het verschijningsjaar van de eerste druk bestaat enige onduidelijkheid. In publikaties over Kieviet vindt men afwisselend 1891 en 1892. *Brinkman's catalogus van boeken* geeft geen uitsluitsel: volgens het verzameldeel 1882-1891 is *Uit het leven van Dik Trom* in 1891 verschenen (prijs f 0,75), volgens het deel 1891-1900 in 1892 (prijs f 1,25). Ook in de rubriek ‘Nieuwe uitgaven in Nederland’ in het Nieuwsblad voor den Boekhandel - waar de *Brinkman* zich op baseert - wordt het boek tweemaal vermeld, respectievelijk op 2-10-1891 en 25-10-1892. Een verschijningsjaar wordt geen van beide keren genoemd; in de laatste aankondiging, onder het kopje ‘Opnieuw geplaatst wegens misstelling’, wijkt alleen de prijs af. Omdat alle overige gegevens, inclusief het aantal pagina's, al op 2-10-1891 correct vermeld waren, en omdat Kieviet zelf in zijn aantekenboekje ‘Mijn boeken en hun respectievelijke uitgevers’ als verschijningsjaar 1891 heeft genoteerd, concludeer ik: verschenen in 1891, prijs f 1,25.
2. De trouwe lezers van *Dik Trom* zullen zich herinneren dat Diks vader aan het eind van het boek een ongeluk krijgt, waardoor hij zijn hele leven ‘een tobber’ zal blijven, die niet meer in staat is zijn brood te verdienen. Dik besluit ‘voor de West te tekenen’, om van het handgeld een winkeltje te kunnen overnemen voor zijn ouders.
   Op weg naar de garnizoensplaats komt hij in de eerste druk een reiziger te hulp die wordt overvallen door drie struikrovers. En wat een verrassing: het blijkt zijn peetoom te zijn, de broer van zijn vader, die lang geleden naar Amerika is geëmigreerd en nu zijn familie komt opzoeken. Oom Dirk wil niets weten van Diks plannen: hij heeft geld genoeg om wel tien winkels te kopen!

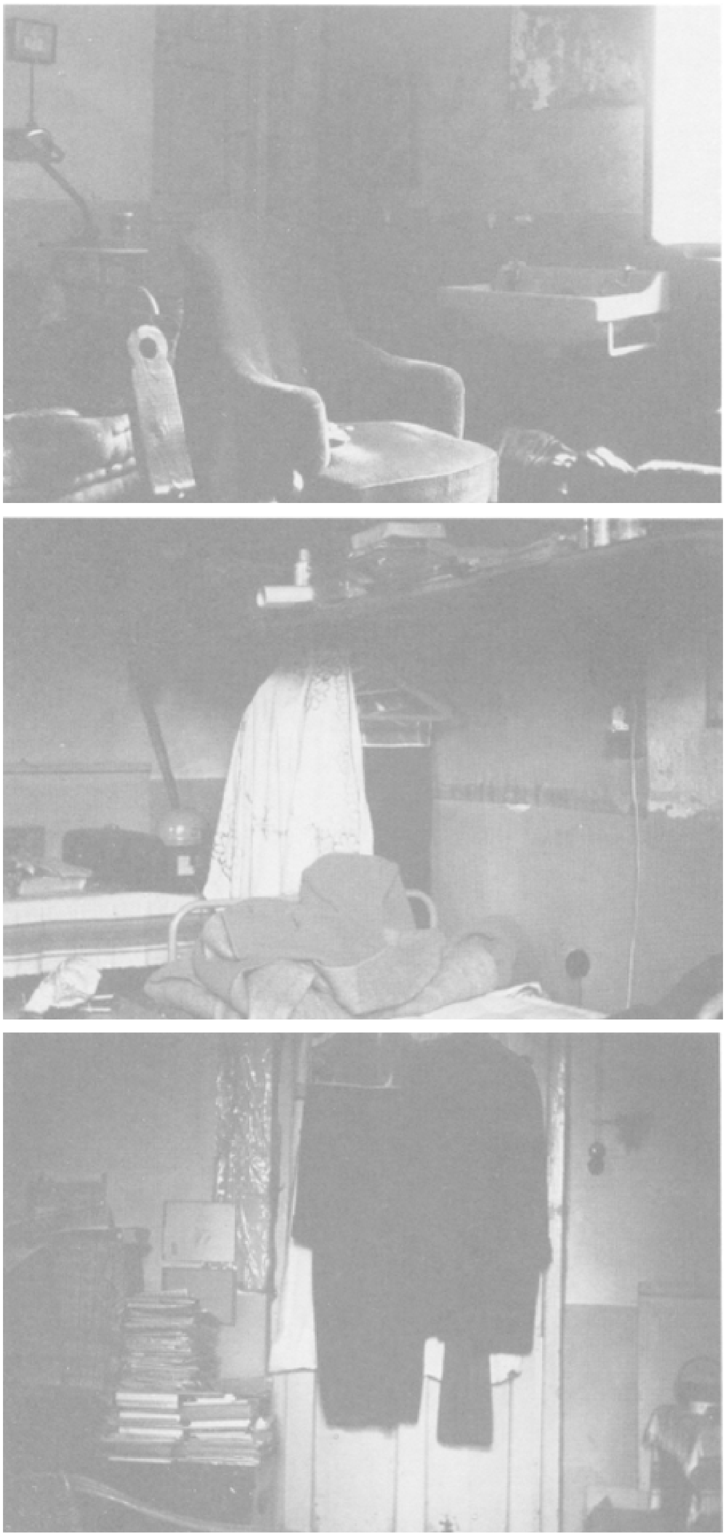
   In de tweede druk is deze deus ex machina vervangen door de molenaar, met wie Dik een eindje meerijdt. Ook hij wil niets van Diks plannen weten en leent hem het benodigde bedrag.
   De rest van het hoofdstuk is gelijk gebleven. Diks ouders doen goede zaken en kunnen al gauw ieder jaar een sommetje opzijleggen. ‘Dan keken ze elkander dankbaar en gelukkig in de oogen, en zeiden: “Voor onzen Dik!”’

3. Dasberg (1975: 97) wijst erop dat Ellen Key, ‘de moeder van de beweging “Vom Kinde aus’”, in *De eeuw van het kind* (1900) waarschuwde dat men kinderen niet weerloos moest maken door ze van de volwassen wereld te isoleren.
4. In zijn aantekenboekjes ‘Verdiensten op de verschillende uitgaven’ en ‘Mijn boeken en hun respectievelijke uitgevers’ heeft Kieviet de oplagen van de 9e tot en met de 22e druk (1915-1931) genoteerd. Bij de gewone uitgaven varieerden deze van 3.000 tot 5.500 exemplaren, voor de vier ‘volksuitgaven’ van 10.000 tot 20.000. Kort samengevat is de drukgeschiedenis als volgt:

1891	1e druk	}20.000 à 30.000 exx.*
1899	2e druk	}20.000 à 30.000 exx.*
1902- 1912	3e- 8e druk	}20.000 à 30.000 exx.*
1915- 1921	9e- 16e druk	52.000 exx.
1923- 1931	17e-22e druk	37.000 exx.
1932- 1940	23e-28e druk	**
1946- 1983	29e-72e druk	***

5. Een positieve beoordeling van *Uit het leven van Dik Trom* is te vinden in het ‘handboekje’ *Onze kinderen en hun boeken* (1916), een bundeltje beoordelingen van aanbevolen kinderboeken samengesteld door de Amsterdamse bibliothecaresse Annie Gebhard. In 1919 neemt Nienke van Hichtum zelfs alle drie tot dan verschenen delen op in een lijst van aanbevelenswaardige kinderboeken in School en leven. In de *Lijst van kinderboeken* die in 1920 door de vereniging ‘Ons Huis’ werd gepubliceerd, komt *Dik Trom* echter niet voor.
6. *Uit het leven van Dik Trom* is opgenomen in de *Lijst van aanbevolen kinderboeken* van de Bond van Nederlandse Onderwijzers (1926). Hendrik van Tichelen wijst in *Over boeken voor kinderen* (1928: 126) “de jongst opgespoorde grappen van Dik Trom” af, maar neemt alle vijf tot dan verschenen delen op in de lijst van aanbevolen boeken achter in ditzelfde boek. *Dik Trom* ontbreekt in: De kleine vuurtoren (1927), de gids van Wibaut & Lobo (1928), de Bibliotheekgids voor Chr. school- en jeugdbibliotheken (1931) en de gids van het echtpaar Hellinga (1932).
7. Als men alleen naar de oplagen kijkt, krijgt men de indruk dat de belangstelling na ±1920 minder wordt. Men moet echter bedenken dat *Uit het leven van Dik Trom* in toenemende mate in de gezinnen aanwezig was en dus van het oudste tot het jongste kind doorgegeven kon worden. Als men daarmee rekening houdt, is er in feite geen daling - misschien zelfs een stijging. (Hoe weinig invloed de waarschuwingen van Lens en Gunning hadden, blijkt ook uit het succes van *Pietje Bell,* verschenen in 1914, derde druk 1918, negende druk 1925!)
8. Omstreeks 1864 zet Hildebrands wijzere ik, Nicolaas Beets, zich in een lezing ‘Over kinderboeken’ (gepubliceerd in 1867) af tegen dergelijke ‘wanklanken’. Dit had Hildebrand nooit bedoeld, zegt hij: ‘Hildebrand verlangde geen Hollandschen jongen volgens de *Camera Obscura,* maar volgens de natuur. En niets is geschikter om het naïve type te doen verdwijnen, dan wanneer men de zaak omkeert, de afbeelding tot voorbeeld maakt, en [...] aan de lieve jeugd zelve als haar hoogste ideaal [voorstelt].’ (Beets 1867: 27)
   L.J.Th. Wirth geeft in *Een eeuw kinderpoëzie* voorbeelden uit 1858 en 1863, onder andere van C. van Koetsveld C. Ezn. Deze maakte volgens haar, ‘net als vele zijner tijdgenoten, een grove fout. In hun ijver om weer jong en jongensachtig te zijn, trachtten zij zich zó in het jongensleven te verplaatsen, dat zij vergaten, dat zij als ouderen de plicht hadden, de jongeren te leiden. Zij kwamen er toe om jongensstreken te verheerliken [...].’ (Wirth 1926: 201)
9. Veroordelingen bij Cor Bruijn (1930), D. Wouters (1932), D.L. Daalder (1938), J. Smit (1938) en Leonard Roggeveen (1939). Relativerend is alleen Anne de Vries (Sr.) in 1939.
10. Een lichte wrevel komt naar voren bij Rien Haak (1981: 23), die de aandacht vestigt op *Kruimeltje* van Chr. van Abkoude, ‘méér voorstellend dan het obligate *Pietje Bell*, c.s.; vgl. ook *Fulco de minstreel* van C. Joh. Kieviet met zijn *Dik Trom,* c.s.’.
11. C. Breunese toonde in 1979 in een artikel in Project Jeugdliteratuur aan, dat de meeste recensenten *Het wereldje van Beer Ligthart van* Jaap ter Haar even ‘oppervlakkig’ beoordelen als een groep brugklasleerlingen. Marleen Wijma betoogt in een uitstekend gedocumenteerd *Refleks*-nummer (1983) dat kinderen uiteraard ánders lezen dan volwassenen, overeenkomstig hun ontwikkelingsfase, maar dat er geen enkele reden is om te zeggen dat ze op hun niveau oppervlákkiger lezen.

[Nummer 116]



Hanlo's eenkamerwoning
(foto Ser J.L. Prop)

Ser J.L. Prop
Jan Hanlo
Bio- en bibliografische notities

De stamboom van de familie Hanlo vermeldt dat Gert Hanlo (*1540) in 1567 het stamgoed ‘HANLO’ nabij Lüdingshausen in Westfalen bewoonde.

1912 372 jaar na de geboorte van deze oudst bekende Hanlo wordt op 29 mei Jan (Johannes, Bernardus, Maria, Raphaël) Hanlo te Bandoeng geboren. Zijn ouders, Bernardus, Josephus, Maria Hanlo (1878-1951) en Anna, Lucretia, Gerarda, Maria Crobach (1886-1958) zijn op 1 september 1909 te Deurne getrouwd.

> De bruiloft, die tot diep in de nacht gevierd werd met muziek en dans in ‘De Zwaan’, nog steeds aan de markt gelegen, heeft in Deurne de gemoederen lange tijd bezig gehouden.[1.]

Omdat Mr. Hanlo is benoemd tot (vice?)-voorzitter van de Landraad in Bandoeng, vertrekt het paar in de herfst van 1909 naar Nederlands Oost Indië.

Waarschijnlijk in 1910 brengt mevrouw Hanlo een dood kindje, een meisje, ter wereld. Hanlo schrijft later in *Zonder geluk valt niemand van het dak:*

> Ineens kreeg ik het gevoel: God verlangt iets van me, nu. Of 't God was of de H. Maagd of en andere hemeling, dat kon ik niet uitmaken; wie weet, mijn vóór mij (dood-)geboren zusje, was een mogelijkheid die ik in de V.K. aannam- (blz. 57/58).

Het huwelijk tussen Hanlo's ouders heeft niet lang stand gehouden. Er ontstaat een scheiding van tafel en bed. In ‘Autobiografietje anno 1950’ verklaart Hanlo:

> Ruim 1 jaar oud, nam zijn moeder hem mee naar Holland, waar een stuk van het Oosten, zijn baboe, hem nog enige tijd bleef vergezellen.[2.]
> Tegen J. Bernlef en K. Schippers zegt hij 14 jaar later:
> Toen ik twee maanden oud was ben ik met mijn moeder meegenomen naar mijn grootvader in Deurne, die daar toen nog dokter was.[3.]

De plaats van zijn jeugd

Dokter Crobach woont in huize ‘Rozenberg’ dat de advocaat Mr. Van den Dungen in 1880 heeft laten bouwen. Na diens vertrek naar Eindhoven koopt de gemeente Deurne het huis en bestemt het voor de gemeentearts Dr. P.J.H. Crobach.

1917 In het bezit van mevrouw Mol is een kaartje d.d. 18 december 1916 waarop o.m. te lezen valt: ‘Dol en Jan blijven voorlopig hier.’ Vader Hanlo, die blijkbaar af en toe zijn vrouw en zoontje bezoekt, vertrekt nl. op 12 januari 1917 weer naar Indië.

Zijn jeugd brengt Hanlo in Deurne door. (Aldert Walrecht gaat elders in dit nummer uitvoerig op deze periode in).

> Toen had je daar nog hei, de prachtige grijsbruine Peel. We hadden daar een mooie tuin. Dat was het toneel van mijn jeugd. [...] Ik was enige zoon en moest me daar alleen amuseren en dan nog bij de grootouders, mijn vader zat in Indië. Ik had mijn speelkameraadjes natuurlijk ook wel maar dat waren toch hoofdzakelijk de wind en de regen en de zonneschijn en het zand, de vlekken van de zon op het zand, en alle planten. Ik speelde daar in de tuin Robinson Crusoë.[4]

In de vakanties komen vaak nichtjes logeren, vooral Loek en Emmy, de twee oudste dochters van Louis Crobach, broer van Hanlo's moeder. Over zijn grootouders schrijft Hanlo in een brief uit 1969 o.m.:

Jan Hanlo met grootvader, dokter P.J.H. Crobach

> Zo, Wiegersma dood. Ik herinner me nog dat hij bij mijn grootvader (dr. Crobach) zijn 1e (en tevens laatste!) bezoek als de nieuwe collega kwam brengen. Ik zal toen een jaar of 5 geweest zijn. Gek dat ik mij dat nog herinner. Ook herinner ik mij dat Jaap (de oudste zoon) eens in onze (grote) moestuin was en door mijn grootmoeder - die dol op zoenen was - werd opgetild. (Jaap was toen ook nog maar een kleine jongen, ik was toen groter) en hevig gekust, en dat ze later aan tafel met een soort voldoening vertelde dat ie naar pies rook (mijn grootmoeder had gezonde, vrij hevige, erotische gevoelens!). Hij heeft wel goede schilderijen gemaakt, Wiegersma, geloof ik.

> Het was een moeilijk mens. Mijn grootouders waren niet artistiek, daarom was het contact met Wiegersma niet goed mogelijk, en Wiegersma was ruw of deed ruw - wat mijn grootvader weer *niet* was.
> Mijn grootouders waren eigenlijk een beetje te 'burgerlijk' voor Wiegersma, misschien. En... mijn grootmoeder kon niet goed zetten dat er een concurrent (tweede dokter) verscheen! In die reuzegemeente (van oppervlakte!)[5.]

1924 Na de lagere school in Deurne gaat Hanlo naar de H.B.S. te Helmond: het Carolus Borromeus college. Over zijn leraar Nederlands, Dr. W. Beuken, zegt hij op 13 april 1961 tegen Hans Krol:

> Hij heeft me van een plotselinge neiging om te gaan stotteren genezen, door me gewoon een tijdlang geen beurt te geven bij het lezen. Op het laatst vond ik het vervelend, dat ik nooit meer een beurt kreeg. En toen was het stotteren over. Eerst gaf dr. Beuken mij weer korte beurten, te kort naar mijn zin. Ik ben hem voor die 'behandeling' heel dankbaar. Ik vond het heel erg dat ik ging stotteren. Wel vond ik Dr. Beuken een strenge en wat 'snijdende' man. Zo heeft ieder wat. Dhr. Loevendie was veel zachter. En hij kon toch wel orde houden. Ineens kon ie dan uitbarsten in een schetterend en vlug zinnetje: jonge, hou toch op met je vervelend gepraat. Dat kwam dan zo snel en boos, dat je er toch wel beduusd van was. Dat is allemaal al lang geleden, 35 jaar. Ik voel me eigenlijk nog altijd precies hetzelfde als toen. Niet veel bijgeleerd dus.[6.]

Als jongen heeft Hanlo een edelstenenverzameling. Ook sprookjes, met name uit 1001 nacht, hebben veel voor hem betekend in zijn jeugd. Hij bestudeert ze intensief. Omdat zijn moeder op De Gemeenschap geabonneerd is, maakt ook Hanlo op vrij jeugdige leeftijd kennis met dit tijdschrift waarvan het eerste nummer in januari 1925 verschijnt. Bovendien kent zij Otto van Rees die van 1923 tot 1926 op het Klein-Kasteel te Deurne woont. Zij bewondert zijn werk 'en te oordelen naar de verhalen van mevrouw Hanlo zijn zij met hen (Otto van Rees en zijn gezin S.P.) hecht bevriend geweest'.[7.] Twee doeken van Van Rees hebben, na de dood van Hanlo's moeder, tot het eind van Hanlo's eigen leven, zijn eenkamerwoning verfraaid.

1927 Op 24 februari wordt Hanlo uitgeschreven als leerling van de H.B.S. te Helmond wegens verhuizing naar Valkenburg. De familie, bestaande uit grootouders, moeder, tante Mimi (zus van grootvader) en Jan, gaat wonen in 'Villa Sole Mio'. Hanlo bezoekt de H.B.S.-afdeling van het Bernardinuscollege te Heerlen, waar sedert 1918 zijn oom Louis Crobach met zijn gezin woont. Bij hun gebruikt Hanlo iedere dag tussen de middag de lunch. Hij doubleert de tweede klas. Ook over zijn leraar Nederlands aan deze school, pater Gerlachus Royen, heeft Hanlo zich uitgelaten. Hij noemt hem 'vooruitstrevend':

Villa Sole Mio in 1983; voorzijde (foto Ser J.L. Prop)

> Hij schreef toen al Kollewijns. Hij bracht mij in contact met de tachtigers.[8.]
> Aan Ronald Dietz schrijft Hanlo later: Ook weet je veel meer dan ik toen ik 15 of 16 was. Toen was ik nog niks. [...] Jouw opvoeding is waarschijnlijk ook 'normaler' en gunstiger geweest (niet dat ik mijn opvoeders bekritiseer). [...] Ik was als jongen een veel grotere bange sufferd.[9.]

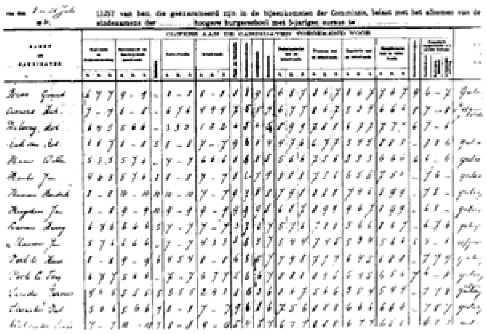
In Valkenburg, bij Villa Sole Mio, met grootouders van moederszijde (reproductie Aldert Walrecht jr.)

Als hij in het begin van de jaren veertig zijn pas na zijn dood in *Mijn benul* gepubliceerde 'gedachten in verband met "Oedipuscomplex"' schrijft, is daarin kritiek op zijn opvoeding te herkennen.[10.]

1930 De eerste drie gedichten die Hanlo in 1958 opneemt in zijn verzamelbundel dateren uit zijn H.B.S.-tijd, evenals de schoolopstellen die hij in 1966 in zijn eerste prozaboek plaatst met de volgende 'motivering':

> Toen ik op de vijfde klas van de H.B.S. de opstellen 'De zee' (de Noordzee, al staat er ergens 'oceaan') en wat later 'Zomeravond' maakte was ik achttien. Ik kreeg er respectievelijk een 8 en een 7 voor van wijlen pater Gerlachus Royen. Ik vind ze, eerlijk gezegd, verschrikkelijk mooi. Eigenlijk vind ik ze, wat mijn werk betreft, het einde. Dat is wellicht omdat ik hier met het oog van de jeugd door het geschrevene heen zie.[11]

In *Mijn benul* vinden we nog zes opstellen uit Hanlo's H.B.S.-jaren.


LIJST van hen, die geëxamineerd zijn in de bijeenkomsten der Commissie, belast met het afnemen van de eindexamens der ... hoogere burgerschool met 5-jarigen cursus te

1931 Hanlo behaalt het H.B.S.-B-diploma. Het eindcijfer voor Nederlands is 8. Hij gaat in Utrecht studeren: journalistiek. Als toehoorder volgt hij colleges kunstgeschiedenis en psychologie. (Om psychologie te kunnen studeren, dat vòòr 1940 onderdeel was van de studie filosofie, was een gymnasiumdiploma vereist). In 'De roeping van de kunstenaar' lezen we o.m.:

> Ik heb vroeger geprobeerd (op een responsie-college bij

> wijlen prof. Vogelsang, kunstprof in Utrecht) het schone te herleiden tot het *goede.*[12.]

Rond zijn 19e en 20e jaar schildert hij ook (figuratief).

1934 Op 26 januari vindt de oprichting plaats van de Valkenburgse afdeling van het ‘Katholiek Filmfront’. Hanlo wordt afdelingsvoorzitter en schrijft stukjes ter bevordering van ‘de goede film’. Ook is hij actief in de katholieke jongerenvereniging Jong Limburg. In een brief aan Kees Lekkerkerker schrijft hij:

> Ik heb als jonge man geageerd voor de goede film (kunstzinnig - filmisch - en moreel). Ook heb ik als jongen eens een stukje (2) in De Jazzwereld (weet je nog, dat blad?) gehad, en schreef ik in die tijd kranteverslagjes voor het plaatselijk Valkenburgse blaadje over de vergadering van onze jongerenvereniging ‘Jong Limburg’ (zeer katholiek - toen al!) Maar die dingen zijn echt niet belangrijk, men zou er helemaal geen aandacht aan moeten schenken.[13.]

Jan Hanlo in Valkenburg ±1934 (?)

Zijn grootvader, P.J.H. Crobach, sterft op 7 juni in de leeftijd van 83 jaar.

> [...] dan mijn grootvader [...] Het was zo'n goede man. Dokter. Ach, wat die 'n grote praktijk had (Deurne). Zo groot als de helft van Z. Limburg. Een praktijk met een middellijn van wel 25 km. En alles met het paard in z'n dokterskarretje. Ach, dat mooi paard, wat heeft dát gepresteerd. Daar denk ik zo dikwijls aan.[14.]

Hij maakt een reis naar Engeland (Finchley) en bezoekt o.a. de Londense jazzclub The Nest.

1935 In het maartnummer van De Jazzwereld verschijnt een artikel: ‘Harlem in London; een onverwachte ontmoeting’, ondertekend met J.H. Zeer waarschijnlijk vormt dit verhaal Hanlo's prozadebuut.

JAN HANLO

Harlem in London

Een onverwachte ontmoeting

TERHORST

MCMLXXXIII

Titelpagina 'Harlem in London'

Graf van Hanlo's grootouders te Valkenburg.
(foto Ser J.L. Prop 1983)

1936 Zijn grootmoeder, mevrouw L.A.M. Crobach-Fenseling overlijdt op 17 februari. Zij is 70 jaar oud geworden en wordt bij haar man op het kerkhof te Valkenburg begraven.

Hanlo behaalt de akte Engels M.O.-A. Hij gaat nog wel door voor B maar geeft die studie na enkele jaren op.

Over de periode 1931-1942 is tot nu toe niet veel bekend. Waarschijnlijk heeft Hanlo, met weinig succes, na het behalen van zijn akte, Engelse les gegeven op een aantal scholen in Zuid-Limburg.

Hij gaat Grieks en Latijn studeren bij een privé-leraar te Heerlen. Als hij na zes jaar het aanvullend examen in deze vakken behaalt, gaat hij in 1942 opnieuw psychologie studeren, nu te Amsterdam. In *Zonder geluk valt niemand van het dak* schrijft Hanlo dat hij zich jarenlang, vooral na zijn H.B.S.-tijd, maar ook nog de eerste tijd dat hij in Amsterdam psychologie studeerde, nogal ongelukkig voelde.

> Als ik dan 's avonds de sleutel in de deur stak, dan constateerde ik weleens zeer bewust: wat voel ik me toch eigenlijk dood-ongelukkig. (blz. 17).

Met betrekking tot zijn studie laat hij aan J. Bernlef o.a. weten:

> Als ik meer gestudeerd en bereikt had, zou ik misschien niet zo fel op foutjes in het tikken of tegen de grammatica zijn. Maar die studie voor engels is eigenlijk het enige (HBS en half afgemaakt Grieks en Latijn) dat ik ooit gepresteerd heb op studiegebied en ik heb waarschijnlijk het gevoel dat ik veel meer had moeten en kunnen bereiken.[15.]

terwijl hij aan Ronald Dietz schrijft:

> Ik ben niet zo erg knap. Ik schijn een behoorlijk goed verstand te hebben, maar mijn studies zijn niet veel geworden. Alleen Engels M.O.-A (en H.B.S. dan en dat aanvullend ex. Grieks en Latijn, waarvan ik niet weet wat het nu eigenlijk is: op het diploma staat noch α noch *β.* Nee, ik ben echt wel een beetje gestrand, te dicht bij de kust reeds. Maar wat geeft treuren. Door een soort van eigenzinnige impuls tot dichten waarbij ik mijn eigen voorliefde konsekwent liet gelden, en dus ook mijn afkeer jegens retoriek en opgeschroefde schijngevoelens, heb ik... tenminste een zekere literaire prestatie geleverd.[16.]

1943 Aan de studie psychologie bij professor Revesz en Dr. Maria Bos in Amsterdam komt, door de razia's die aan universiteiten plaatsvinden, aan het begin van dit jaar een einde en Hanlo keert terug naar Valkenburg. Hij wordt opgepakt door de Duitsers en arriveert op 12 mei in het doorgangskamp Rehbrücke (bij Berlijn), waar hij op 13 mei kennis maakt met Albert Jan Govers (zie diens artikel), die in Utrecht psychologie studeerde. Zij voeren gesprekken met elkaar en er ontstaat een vriendschap die zijn vervolg vindt in verdere ontmoetingen in

Berlijn als beiden daar werken, en in een correspondentie die na Hanlo's en later Govers' terugkeer in Nederland, wordt voortgezet. Op 8 september laat Hanlo aan Govers die dan nog in Berlijn verblijft weten:

> Ik ben in A'dam geweest en heb daar een baantje gevonden bij een bureau van dra. Bladergroen, psychologe. Zij geeft adviezen in verband met beroepskeuze en zo en heeft een internaatje voor moeilijke kinderen. Ik zal daar Engelse les gaan geven o.a. aan een jongen die woordblind is. Ik ben erg blij met het werk en hoop er veel te leren op kinderpsychologisch gebied. Salaris krijg ik ook, weet nog niet hoeveel; hoop dat ook dat meevalt. Morgen vertrek ik naar A'dam.

1944 In de herfst wordt Hanlo voor de tweede keer door de Duitsers opgepakt, maar hij weet via een w.c.-raampje uit de op de Handelskade gereedstaande trein te ontsnappen. Een verhaal over deze ontsnapping is gedeeltelijk verloren gegaan en het bewaarde fragment is nooit gepubliceerd. Hanlo duikt in Amsterdam onder en maakt er de hongerwinter mee. Hij begint gedichten te schrijven. Over het ontstaan van zijn eerste gedicht vertelt hij later aan Adriaan Morriën:

> Op een keer lag ik in bed met griep en toen dacht ik: laat ik ook eens een gedicht maken. Iedereen maakt gedichten. Bovendien was ik verliefd. Ik schreef toen: *Zo meen ik dat ook jij bent* en daarmee is het eigenlijk begonnen, in '43 of '44. Om de een of twee maanden kwam er toen wel iets.[17.]

Voor f 4, - per week woont Hanlo op een kamertje in de Eerste Helmersstraat nr. 15[11.]. In een brief aan zijn moeder schrijft hij:

> Ik heb nu een heel goed kamertje. Keurig netjes en een heel goedige hospita van wie ik altijd sneetjes koek met boter en kopjes koffie en soep krijg. Ik moet dan wel met haar praten, want ze heeft behoefte aangezelligheid. [...] Daarbij wordt mijn bed elke dag opgemaakt, wat ik erg prettig vind. Op de kamer geen wasgelegenheid. Dat is lastig. Wassen moet ik mij 2 trappen lager boven 't bad. Daarnaast is het toilet. Mijn kamertje heeft een groot balcon en er is tot half 4 zon.[18.]

1945 Op 23 mei laat Hanlo zowel aan zijn vader, die tijdens de winter 44/45 vanuit Arnhem naar Ermelo (Leuvenum) geëvacueerd was, als aan zijn moeder te Valkenburg weten: ‘Ik werk tegenwoordig bij Schoevers,...’ Hij wordt leraar in de Engelse handelscorrespondentie, een betrekking die hij tot oktober 1957 zal vervullen.

> Ik gaf aan het instituut bij de 3000 privé-lesuren (en had 17 cursussen). Tenslotte brachten mijn leerlingen ongeveer f23000 in het la-tje, (Bruto) tot nu toe.[19.]

1946 Ondertekend met J. Hanes verschijnt in het Schoeversblaadje De Koerier van 10 mei het gedicht ‘Illusions’. Het poëziedebuut van Hanlo. Hij stuurt gedichten aan Anthonie Donker. In november zendt hij A.A.M. Stols

mijn voorlopig getypte gedichtenbundel - de titel ontbreekt nog - in de hoop dat U deze bundel waardig zult keuren door U te worden uitgegeven.[20.]

ILLUSIONS

We know for sure there are illusions
(but that means saying that they don't exist)
and likewise there are little fairies
(but that means saying that they don't exist)
and goblins helping us forgetting
that they don't exist.

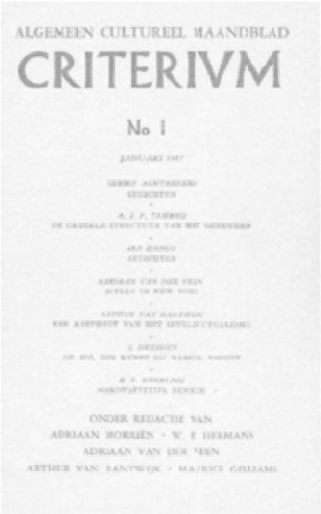
What is the nightly haze when elf-less
or - without thoughts of elves and fairies
(which don't exist)
which do exist: fantastic fancies
only imagined.

Why must this poor creative impulse
of ours amuse itself with fairies,
why don't we like the nightly hazes
just as they are and stripped of fancies.

J. HANES

De bundel die de datum '30 October 1946' draagt bevat 21 gedichten waarvan er 19 ook in de *Verzamelde gedichten* zijn opgenomen. 'schoon zijt gij' en 'Zo kwamen twee ogen' vielen af. Stols ziet blijkbaar onvoldoende in de verzen en Hanlo begint gedichten naar tijdschriften te sturen. Voor zijn poëzieproduktie zal dit jaar met 23 gedichten later blijken Hanlo's produktiefste jaar te zijn.

1947 In het januarinummer van Criterium worden 3 gedichten van Hanlo opgenomen: 'Wij komen ter wereld', 'graven' en 'Vogels'. Dit laatste gedicht staat 2 maanden later ook in het tijdschrift Zuidenwind, met de eerste zetfout.



Omslag Criterium No. 1, januari 1947.

Vogels

Wiekelwakke vlindervleugels
Grijs of terracottakleurig
Hemelsblauw of bleek als schelpen
Fladderen om bloesemkelken.
Naast een glad en zwart stuk marmer
Rusten door de zon verwarmde
Kopergroene hagedissen.
Soms ziet men een adder glippen
Fraai maar kwalijk om zijn beten
Zigzagzigzag gaan zijn strepen.
't Sieraad dat de bomen dragen
Zijn hun ambergele blaren
En te midden van dit lover
Zitten geelgeveerde vogels.
Laten hier hun klanken dwalen
Tureluren dromend samen.

JAN HANLO.

Zuidenwind, 2e jaargang 1947, nr.1-2.

Van Jan Hanlo:

De dichter, die in ons vorig nummer debuteerde met „Vogels" is een Limburger in Amsterdam. Lezers van het maandblad „Criterium", waarin hij tegelijkertijd debuteerde met o.a. het merkwaardig visionnaire gedicht „Wij komen ter wereld" zullen daarin ook „Vogels" aantreffen en zien dat de versie verschilt. In plaats van bloemenkelken (regel 4) stond bij ons „Bloesemkelken", dit is een drukfout van ons. De dichter vraagt ons dit te willen corrigeren. Waar een debuterend auteur zoveel eerbied heeft voor zelfs een woord-onderdeel, geloven wij dat men zijn naam onthouden moet en niet verrast moet zijn van hem verrassingen te zullen zien.

Zuidenwind, 2e jaargang 1947, nr. 3-4.

Eind april heeft Hanlo het, omdat hij lessen van een naar Amerika vertrokken collega overneemt, als leraar Engels bij Schoevers bijzonder druk voor zijn doen. Omdat zijn gedichten meestal 's nachts ontstaan slaapt hij weinig. Hij filosofeert en houdt zich bezig met het probleem van de Vrije Wil. Ook rookt en drinkt hij veel. Er ontstaat een (alcohol)psychose en Hanlo voelt zich in een baan gebracht waarbij een hogere geestelijke macht hem leidt. In *Zonder geluk valt niemand van het dak* heeft hij zelf het ontstaan van zijn psychose onnavolgbaar beschreven. Na de 'val' van zijn balkon (in zijn poging de wind op te zoeken) en bezoeken aan een psychiater en het politiebureau, wordt hij op vrijdag 2 mei opgenomen in de Valeriuskliniek, van waaruit hij enkele maanden later wordt overgeplaatst naar Heiloo. Wanneer hij eind 1947 in Heiloo ontslagen wordt herneemt hij zijn lessen bij Schoevers.

1948 Er verschijnen gedichten van Hanlo in Apollo en Roeping. Hij stuurt 5 gedichten naar Gerrit Borgers voor *Podium* en een artikel over de schilder Vordemberge-Gildewart naar de Kroniek van Kunst en Kuituur.

1949 Zijn stuk over Vordemberge-Gildewart verschijnt in het maart-nummer van de K.v.K. en K., Libertinage neemt in nr. 5 (september-october) 3 gedichten en het artikel 'De impasse waarin de schilderkunst zich bevindt' op. Op 3 september vindt te Maastricht de kennismaking met Pierre Kemp plaats. De eerste brief aan Kemp volgt dezelfde maand (20 september). Hanlo is in een drukke correspondentie geraakt met een aantal 'Vlaams-kundigen' over 'Ontboezeming in het Antwerps' en begint, volgens de datering in een van de handschriften, op 31 October met het vastleggen van zijn ervaringen uit 1947.

Aan het eind van dit jaar (1949) heeft hij 60 van de 82 in de eerste druk van de *Verzamelde gedichten* opgenomen verzen geschreven.

1950 Vanaf 10 februari vervolgt Hanlo het schrijven aan zijn autobiografisch verslag. Libertinage neemt proza ('Brief') en poëzie van hem op. Hij leert Braak, waarvan het eerste nummer in mei verschijnt, kennen door een affiche bij de Kriterionbioscoop dat zijn interesse wekt. Door veelvuldige bezoeken aan Eijlders en Reynders komt hij in contact met o.m. Remco Campert en Rudy Kousbroek.

> Campert woonde toen in de Tweede Helmersstraat en ik in de Eerste. Ik had op een dag, dat wil zeggen nacht, *Oote* geschreven. Ik vond het wel iets voor Braak. En ik, trots, naar zijn huis maar hij was er niet. Ik heb het onder de deur geschoven, maar ik heb daar boe noch ba op gehoord. Ik geloof wel dat ik het terug heb gekregen.[21.]

Op de vraag van Morriën: 'Hoe kwam je erbij om *Oote* te schrijven?', antwoordt hij in 1954:

> Het werd misschien geïnspireerd door het lezen van *Braak,* hoewel ik toen mijn meeste gedichten al geschreven had. Ik zou het misschien nooit gemaakt hebben wanneer ik Lucebert niet gelezen had, vooral zijn 'Hu We Wie'.[22.]

en aan Van Coevorden schrijft hij in 1968:

> De onmiddellijke voorganger van 'Oote' is het stukje 'Een brief', dat ook in het 'Rijtuig' staat. Dat is inderdaad een soort kleuter-brabbeltaal. Dan ligt er nog het u wel bekende 'Jossie' tussen. Maar die drie stukjes zijn aan elkaar verwant. Pas later heb ik gemerkt dat Kurt Schwitters dergelijke

klank- of syllaben-gedichten een heel stuk eerder reeds gemaakt had (bv. ‘Symfonie in Urlauten’). Zo bleek alweer: er is niets nieuws onder de zon.[23.]

In oktober verschijnt de eerste afzonderlijke publicatie met gedichten van Hanlo: *Zes Minnaars* bij uitgeverij Winants te Heerlen. Deze uitgave bevat gedichten van zes dichters.

De eerste brief aan Simon Vinkenoog die vanaf april Blurb uitgeeft, dateert van 14 november. Hanlo stuurt hem 3 gedichten, waarvan ‘Naar Archangel’ wordt opgenomen in Blurb 5. Het 5e nummer van Braak bevat ‘hou je van me altijd’.

1951 In Blurb 6 neemt Vinkenoog stelling tegen een enquête in Elseviers Weekblad van 25 november 1950, waarin negen auteurs hun zegje doen over de jonge Nederlandse poëzie. Hij houdt een pleidooi ‘ten gunste van de nieuwe nederlandse poëzie’. Hanlo's bijdrage aan dit S.O.S.-nummer van Blurb bestaat uit: ‘De kansen van de hedendaagse poëzie’ dat eindigt met de zin:

> Men kan echter geen modern dichter zijn zonder (tenminste maar) te *houden* van het Dada, dit onvergankelijk teken, die venerabele leid-ster van al wat zich waarlijk wil vernieuwen.

begin jaren vijftig; v.l.n.r. vriendin van Hanlo's moeder, Jan Hanlo, Engels meisje, Hanlo's moeder

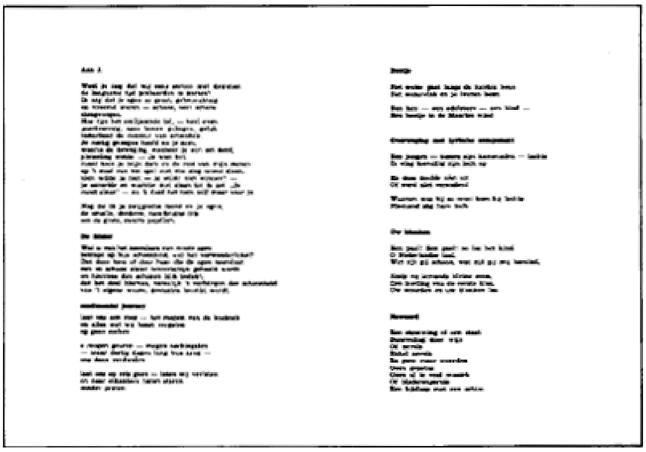
Op 25 februari sterft zijn vader te Amsterdam.

In juli/augustus maakt Hanlo met zijn moeder een reis naar Frankrijk en Italië. Met name de grotten met prehistorische afbeeldingen, in de Dordogne, interesseren hem.

In september verschijnt *Het vreemde land.* Kerkrade, Otto J.C. van Loo. Het vouwblad is nr. 13 in de reeks De Zilveren Scherf, bevat negen gedichten en kost 30 cent.

Jan Hanlo

HET VREEMDE LAND



Misschien dat de confrontatie Elsevier-Blurb o.m. tot gevolg heeft gehad dat A.A.M. Stols (hij was een van de negen in Elseviers Weekblad) Vinkenoog vraagt een bloemlezing uit de nieuwe Nederlandse poëzie samen te stellen. *Atonaal* verschijnt en Hanlo is een van de elf dichters die erin vertegenwoordigd zijn.

Hij ontvangt de Podiumprijs (een fles jenever) voor de meest miskende dichter van het jaar.

Hans van Straten schrijft in ht Utrechts Nieuwsblad van 26 oktober 1974:

> Ik herinner me nog zijn verschijning, in december 1951, op een Podium-weekend in het kasteel Oud-Poelgeest (hetzelfde kasteel dat Jan Wolkers later heeft beschreven in zijn verhaal 'Het Tillebeest'). Hij moet zijn binnengekomen tijdens de vertoning van Hans Richters film *Dreams that money can buy* en speelde het, zonder dat iemand het in de gaten had, klaar in ongeveer een uur tijd een buitgemaakte fles whisky tot op de bodem leeg te drinken. De gevolgen waren desastreus. Na afloop van de film werd hij wild-agressief, bedreigde de 'chatelaine' en moest door de politie worden afgevoerd. Niemand kende hem, men hield hem voor een indringer. Tot iemand ineens een licht opging: dat moest Jan Hanlo zijn!
>
> We stonden wat bedremmeld bij elkaar. Wat te doen? Willem Frederik Hermans heeft toen het verlossende woord gesproken, door op te merken dat het voor dichters alleen maar gunstig kan zijn als ze een tijdje in de gevangenis zitten.

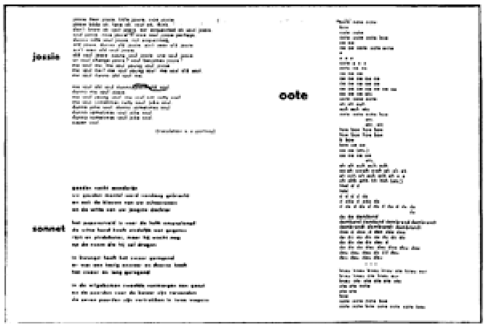
1952 'Oote' verschijnt voor het eerst in druk in het jan./febr. nummer van Roeping. Op 5 april wijdt Elseviers Weekblad er een volledige pagina aan met meningen van voor- en tegenstanders. In dezelfde maand haalt het vers de Eerste Kamer waar de heer Wendelaar (V.V.D.) zich erover opwindt. Met name ergert hij zich aart het feit dat het vers gepubliceerd werd in een door het rijk gesubsidieerd tijdschrift.

'Laat de staat er zich van onthouden, steun te verlenen aan dit infantiel gebazel' riep hij uit.

Bij U.M. Holland te Amsterdam verschijnt: *The Varnished - Het geverniste*. De bundel is deel XIX in De Windroos.

1954 Ter gelegenheid van de boekenweek verschijnen in de Margereeks van Galerie Zuid te Heerlen 5 poëziepamfletten, elk in een oplage van 125 exemplaren. Aflevering 5 is 'Oote', dat behalve het titelgedicht nog twee gedichten bevat nl: 'Jossie' in een Engelse vertaling van E.A. Portnoy en 'sonnet'. Adriaan Morriën heeft in mei een gesprek met Hanlo dat vier jaar later (!) in Tirade wordt gepubliceerd.

In augustus maakt Hanlo een reis naar Ierland.



jossie

oote

sonnet

De Mus

Tjielp tjielp - tjielp tjielp tjielp
tjielp tjielp tjielp - tjielp tjielp
tjielp tjielp tjielp tjielp tjielp tjielp
tjielp tjielp tjielp

Tjielp
etc.

Aan de raven

Over de meerzoom
Springen raven
Springen raven

Die hun gezang
Steeds voortzetten
Steeds voortzetten

Tot de avond
Onderbroken wordt
Door hun gezang

O raven raven
Waar wij dalen graven
En de zon met bleek gebaar
(De raven stralen)
Raven stralen tot elkaar

Niemand zal de raven zien
Die bij 't nederdalen vielen

Niemand zal de raven zijn

O raven raven
Wie zal door het bos
Uw waren zang verluiden

O nacht in graven
Verwandeld waar wij nacht
En duisternis begraven

JAN HANLO

Kouwetenendokter

Kouwetenendokter
Nee warme
Nee kouwetenendokter
Nee warme
Nee ja komme
Nee warmetenendokter

Galerie Zuid, 1e jaargang, 15 april 1954, nr. 8.

Spiegelfoto in het fonetisch laboratorium van de universiteit van Amsterdam (*foto gemaakt door P.P.J. van Caspel, 1955*)

1955 P.P.J. van Caspels *Experimenten op experimentelen* verschijnt (U.M. Holland, Amsterdam). Dit boek is het verslag van een door de auteur ingesteld onderzoek naar klankaspecten van de experimentele poëzie. Van Caspel gaat ervan uit dat de dichter zelf ons het beste de klankvorm van zijn gedicht kan presenteren en nodigt daarom zes dichters uit om aan zijn (laboratorium-)onderzoek deel te nemen: Remco Campert, Jan G. Elburg, Jan Hanlo, Gerrit Kouwenaar, Lucebert en Bert Schierbeek. Hanlo verklaart later:

> Ik vind het boek van v. Caspel ook wel aardig en leuk geschreven. Die 'test' van woorden opsommen (vrije associatietest; S.P.) wilde ik niet meedoen, omdat ik het gevoel had dat ik me daar te zeer mee bloot gaf. Voor 'n dergelijk exhibitionisme voor jan en alleman voel ik niets. Ik ben waarschijnlijk de enige die - zij het zeer kort - psychologie gestudeerd

heb, van alle geteste proefpersonen. Daarom ben ik meer op m'n qui vive. Ik geef me graag bloot, d.w.z. in m'n gedichten: willens en wetens. Maar niet op zo'n oncreatieve manier.[24.]

1957 De bundel *Niet ongelijk* verschijnt in maart als 3e cahier in de serie zuid-nederlandse cahiers, bij uitgeverij De Beuk te Amsterdam. Voor het titelgedicht uit deze bundel ontvangt Hanlo de ‘kleine’ poëzieprijs (f500,-) van de gemeente Amsterdam.

Vanaf april neemt hij scooterles. ‘Dat heb ik vroeger nooit goed gehad; ze hadden mij toen dat rijbewijs in M'tricht eigenlijk niet mogen geven.’, schrijft hij op 11-4 aan zijn moeder. Enkele maanden later wordt de scooterles omgezet in motorles.

In december verschijnt, eveneens bij De Beuk te Amsterdam, het opstel *Maar en toch*. De twee factoren die hem tot het schrijven van dit essay hebben gebracht zijn zijn grammaticaal-taalkundige interesse en zijn voorliefde voor het gebruik van modale woorden. F. Balk-Smit Duyzentkunst noemt dit essay 26 jaar later:

> ...een overpeinzing die weliswaar niet tot de gevestigde vakliteratuur wordt gerekend, maar die de zuiverste semantische oppositionele observatie bevat die ik ooit met betrekking tot Nederlandse implicatiewoorden ben tegen gekomen.[25.]

1958 Na een ziekbed van een half jaar overlijdt op 17 maart zijn moeder aan kanker. Voor haar dood is Hanlo nog, hopend wellicht op een wonder, met haar, een chauffeur en een verpleegster (Jo Leygraaff) in een ziekenauto naar Lourdes gereden.

Hanlo's moeder

In een brief van 23 maart schrijft Hanlo over haar:

> Het was een goed mens, en eigenlijk wel een bijzonder mens. Ik hield erg veel van haar en toch ‘was’ er dikwijls wat.[26.]

Paul Haimon laat zich als volgt over haar uit:

> Mevrouw Hanlo was een aristocrate van bijzondere klasse. Een Crobach van een doktersgeslacht. Ze was fors gebouwd, had schitterende bruine ogen en donker haar, en bewoog zich met een natuurlijke voornaamheid.

> Ze was geëmancipeerd en rookte sigaren, ze was tevens voorbeeldig vroom en had ongeveer alle toen bereikbare genadeoorden bezocht. Ze ontving en ging om met artiesten van allerlei slag, en had achter haar huis een kleine tuin als een paradijs.[27.]

Na de dood van zijn moeder neemt Hanlo zijn intrek in het portiershuisje van Volkshogeschool ‘Geerlingshof’, tegenover het huis waar zijn moeder woonde, aan de Houthemerweg te Valkenburg. Kort na Hanlo's dood is dit huisje afgebroken om plaats te maken voor uitbreidingen van ‘Geerlingshof’.

De *Verzamelde gedichten* verschijnen bij G.A. van Oorschot te Amsterdam.

> Ik heb lang het gevoel gehad, toen ik in 1958 die verzamelbundel bij Van Oorschot kreeg, dat ik iets afsloot. Er kan natuurlijk nog wel eens iets komen. Ik had het gevoel dat ik door het proberen van al die verschillende vormen nu wel voldoende mijn kans in de poëzie had gehad, om dat te zeggen wat ik te zeggen had. [...] Maar met het gebruiken van die verschillende vormen in mijn poëzie heb ik, achteraf bekeken, geloof ik steeds willen zeggen dat je in poëzie alles kunt doen. Dat het zó kan, maar zó ook. Dat heb ik dan als een taak beschouwd dat duidelijk te maken.[28.]

Het eerste nummer van Barbarber verschijnt.

Huis aan de Houthemerweg te Valkenburg waar (Hanlo en) zijn moeder tot 1958 woonde(n). (foto Ser J.L. Prop, 1983)

1959 De wethouder van kunstzaken van de gemeente Amsterdam laat Hanlo op 9 juni weten dat hem ‘de prijs van de stad Amsterdam’ is toegekend. Hanlo ontvangt deze prijs (waarvoor f 1.500,- was toegezegd en f 1.250,- is uitgekeerd) voor zijn *Verzamelde gedichten.* Samen met hem krijgt Jan G. Elburg dezelfde prijs voor de bundel *Hebben en Zijn.* Over Hanlo's gedichten zegt de jury o.m.:

> Deze poëzie vertoont een veelheid van motieven en vormen, die in onze dichtkunst uniek is. De natuurlijke ongedwongenheid is het kenmerk van Hanlo's meesterschap.

Vanaf nummer 8 is Hanlo medewerker van Barbarber. In de 83 nummers die tussen 1958 en 1970 zijn verschenen, zijn er maar weinig waarin de naam Jan Hanlo ontbreekt. Op het omslag van zijn exemplaar nr. 38 (november 1964) noteert hij:

> 'Ik heb mijn medewerking opgezegd - 28-1-65 - vanwege stuk van Holsbergen', terwijl op het omslag van nr. 40 (mei 1965) geschreven is: 'Weer meegedaan, - vergeven en (±) vergeten -'.

Als J. Bernlef en K. Schippers hem in januari 1964 interviewen zegt hij over Barbarber:

> Door Barbarber heb ik de kans gekregen ook kleine dingetjes te publiceren. Een schuchter stemmetje van humor zou je zeggen waar toch wel wat in zit. Dat ik de kans heb gekregen om dat te ontwikkelen, om zodoende wat vrijer te ademen, is voor mij erg belangrijk geweest. Barbarber was voor mij een blad dat met nieuwe gezichtspunten kwam.[29.]

De eerste brief aan J. Bernlef is van 10 oktober. Tot 1965 schrijft Hanlo hem 155 brieven. Dan strandt de omvangrijkste correspondentie die hij voerde.

Het nov./dec.-nummer van Podium bevat Hanlo's 'Verdediging van het iets'. Na drie jaar weer een gedicht. Aan A. Morriën schrijft hij:

> Las je mijn lang gedicht in Podium al? 4 pagina's. Sterk van inhoud, duidelijk van mededeling, kalm en overtuigend, maar onzeker van juistheid.[30.]

In december krijgt Hanlo telefoonaansluiting in zijn eenkamerwoning.

1960 Tirade nr. 39 (maart/april) bevat 'Publikatie van mijn ervaringen met wespen', ontleend aan de correspondentie met Geert van Oorschot. Het komt vaker voor dat brieven of brieffragmenten een nieuw bestaan gaan leiden in proza of poëzie. Het oudst bekende voorbeeld van een dergelijke ontlening betreft 'Ontboezeming in het Antwerps' dat terug te voeren is op een brief aan zijn moeder. Bernlef en Schippers noteren tijdens hun vraaggesprek:

> Later heb ik veel aan mijn correspondentie gehad en nu leef ik bijna alleen bij de gratie van de correspondentie wat mijn literaire werk betreft. Ik haal veel uit brieven. Ik draag dan zo'n vers of stukje op aan degene aan wie de

brief geschreven is, want het is toch een soort verraad aan de correspondent. De laatste tijd heb i k het steeds meer.[31.]

Liefdeselixir liet zure smaak achter

Van onze correspondent

ALMELO, vrijdag

Azijn verkopen als liefdeselixer is strafbaar, zo heeft een 47-jarige opkoper uit Almelo gisteren ervaren. En er een prijs voor te vragen van ƒ 15 is helemaal erg. Het gebeurde op 10 maart van dit jaar, toen de opkoper in een cafe kennis maakte met een jeugdige reparateur van radiatoren.

De broederschap werd met ettelijke borrels beklonken. Toen kwam bij de reparateur het hoge woord er uit. Hij wilde wel graag met een meisje uit, maar hij wist niet hoe dit aan te pakken. Of de opkoper er iets aan kon doen? Maar al te graag.

Vrouwenharten

Hij kende in Enschede een adres waar je druppeltjes kon kopen die vrouwenharten sneller deden kloppen. Hij betrad met ƒ 15 van zijn vriend een levensmiddelenwinkel en kwam weer terug met een grote fles.

Snel ging het daarop weer naar Almelo om het middeltje in praktijk te brengen. Zo ver is het echter niet gekomen. Toen de reparateur bij het zien van een aardig meisje de fles aan een nader onderzoek onderwierp, moest het bedrog wel uitkomen. Het bleek niet anders dan tafelazijn ...

Feestvieren

Het avondje werd door deze ontdekking overigens niet bedorven. Het duo ging vrolijk verder met feestvieren. De opkoper werd zelfs zo dronken, dat hij buiten als bewusteloos op de grond viel. Dat was voor de reparateur het moment om te trachten, iets van de geleden schade goed te maken. Hij boog zich over de laveloze opkoper en griste een rijksdaalder uit de binnenzak. Met het biljet nog in zijn hand werd hij door een agent aangetroffen.

Vandaar dat beiden gistermiddag voor de Almelose politierechter stonden. De opkoper wegens oplichting en de reparateur wegens diefstal. Ze kregen ieder een week voorwaardelijk.

Chris van Geel treedt toe tot de kring van correspondenten. Aan Pierre Kemp laat Hanlo op 19 juni weten: 'Ik heb een ballade klaar van 15 coupletten.' Voor deze ballade ('Het valse elixer') die een regeringsopdracht was, was f 500,- beschikbaar gesteld.

Op 25 november vindt in de aula van het Stedelijk Museum de uitreiking plaats van de oorkonden behorende bij de Amsterdamse kunstprijzen 1959.

1961 Nummer 19 van Barbarber (juni) bevat van Hanlo o.a. 'Correctie en aanvulling', 'Indrukken die de Zaandamse Korriewedstrijden op een Zuid-Nederlander maakten' en 'Nieuws uit de Zoo'. Het belang van juist dit nummer wordt 2 jaar later onderstreept als Hanlo in een brief aan Bernlef schrijft:

> Mijn stukje 'Een ander probleempje' vind ik zelf mijn beste stuk, vooral door de aanvulling in no. 19. [...] De *aanvulling* vind ik zeer belangrijk, ik beschouw het als een van de 2 of 3 nuggetkorreltjes die ik in dit leven heb kunnen oppikken. [...] Korrieverhaal. bon. (*Literair* mijn beste bijdrage: het gedicht). [...] Nieuws uit de Zoo [...] mijn 'leukste' stukje.

Vier dagen later vat hij nog eens samen:

> maar weet wel, [...] dat mijn 'Korrie-rijden' literair mijn beste stuk is, de 'Zoo' mijn leukste, en 'Een ander probleempje[4.] aanvulling' filosofisch mijn beste is.[32.]

In september schrijft Hanlo het eerste Kakokof-verhaal. Twijfel aan het nut van zijn bestaan komt sinds het begin van de jaren zestig op soms onverhulde wijze tot uiting in verschillende brieven.

> Mijn leven is anders een raar gehobbel - altijd min of meer geweest - nooit een vast doel gehad - een afschuwelijke verkwisting van een goed lichaam een sterk hart zeeën van tijd handen vol geld.[33.]

en:

> De meeste mensen zijn doodjaloers op me omdat ik zo weinig uitvoer. En ze weten niet dat ik hùn zo (angstig) benijd omdat ze zoveel meer in het sociale en familiale leven staan dan ik. Het is ook echt niet alles als een kluizenaarswesp (bestaan die?) een soort van leuningstoel-leven te lijden. 't Is nl. niet zonder zelfverwijt, niet zonder opgekropte zenuwen van: ik verklooi m'n leven.[34.]

Cafébezoek verloopt lang niet altijd zonder problemen.

> Ik heb m'n zoveelste (schandalig, miserabel dikwijls) kater en lig met snelle pols in bed. Ik moet weer eens minstens een maand absoluut ophouden. Ik stel me in de cafés ook zo gek aan, speel een gevaarlijk spelletje met woorden, zoiets als geestelijk stierenvechten. Ik weet mij nog altijd niet te ‘gedragen’. Toch ben ik niet ongezien, maak ik mij wijs. Ik heb nl. een enorme good-will bij de mensen hier. Maar ik speel daar te veel mee, en wie het gevaar bemint zal er door omkomen.[35.]

Een jaar eerder veneemt Chr.J. van Geel echter:

> De gezichten van de dorpelingen zijn mijn rechters en mijn gewetensboeken.[36.]

1962 Op uitnodiging van mejuffrouw C. Kloos vertaalt Hanlo een vijftal Griekse gedichten voor *Krekels in Olijventuinen* (Den Haag, Bert Bakker/Daamen, 1963). In totaal leveren 20 auteurs vertalingen voor deze uitgave.

Vanaf 19 juni brengt Hanlo een maand in het huis van bewaring te Haarlem door ‘wegens het eventjes strelen van een vijftienjarige jongen over z'n borst,’... De uitspraak in hoger beroep (7 januari 1963) bevestigt het Haarlemse vonnis: ‘2 maanden, waarvan 1 maand aftrek (de voorl. hechtenis die ik al gehad heb) en 1 maand voorwaardelijk.’[37.]

In Delta, summer 1962, verschijnt het gedicht ‘conclusion with data implicit’ in vertaling van James Holmes. De Bronk plaatst het vers in november.

> Toch ben ik niet ‘gelukkig’. Omdat ik eigenlijk geen taak heb. Ik kon net zo goed dood zijn. Geen mens die me missen zou (jij een beetje, eerst, maar dat zou ook wel wennen). Ik heb geen enkele flauwekul die ik tot ‘doel’ mag rekenen. Het woord ‘flauwekul’ duidt al op rancune, dat ik de anderen hun bezigheden benijd:...[38.]

schrijft Hanlo in een brief van 15/16 bovember en in een andere brief, tien dagen later:

> Ik zit hier in V'burg toch al helemaal plant, bijna humus - nou ja laat ik niet spotten, te worden.[39.]

1963 Onder het pseudoniem Wijnand van der Burcht verschijnt in Randstad 5 (lente 1963) ‘Verhalen van Kakohof’, afgewezen door o.m. Tirade en De Gids, maar door Lucebert het ‘mooiste verhaal dat de laatste tijd geschreven werd’ genoemd.[40.] Hanlo schrijft voor de tweede keer over Friedrich Vordemberge Gildewart, die op 19 december 1962 te Ulm is overleden. In dit artikel dat wordt opgenomen in het septembernummer van Jeugd en Cultuur en van Maasland, zegt Hanlo dat hij zelf, kunstzinnig gesproken, uit ‘De Stijl’-periode dateert.

1964 Op 7 januari schrijft hij aan J. Bernlef over ‘uit het etrurisch’[41.]:

Ergens een soort zelfportretje. Vooral de eerste regel is iets voor ‘ingewijden’. Het scheppen van een vaderideaal wordt nl. beweerd door sommige psychologen, van pederasten. Niet dat ik mij zulks wil noemen - er zijn te veel soorten in - maar de gedachte heeft mij wel getroffen: de man die zijn vader (en moeder, m.i.) ‘overspeelt’, maar dan zó als hij vindt dat het ‘leuk’ is (en zoals hij misschien zelf graag was behandeld). Snappez.

J. Bernlef en K. Schippers interviewen Hanlo in januari voor De Gids. Hun gesprek wordt gepubliceerd in het maartnummer. Een maand later brengt hetzelfde tijdschrift Hanlo's lange ‘Gedicht’.

Op 14 april opent Hanlo de door de Barbarberredactie opgezette ‘Wereldtentoonstelling’ in de Dromedaris te Enkhuizen. Deze tentoonstelling vindt plaats ter gelegenheid van de verschijning van het boekje *Barbarber; tijdschrift voor teksten; een keuze uit dertig nummers.* (Amsterdam, Querido). Eveneens in april maakt Hanlo een ongeveer tiendaagse reis naar Spanje. De redactie van BBB ontvangt drie reisbrieven die geplaatst worden in Barbarber 36 (september). Met het gedicht ‘Aan de hospita van mijn Beloetsj, welke ik zelf ben’ wordt de poëzieproduktie van dit jaar op 3 gedichten gebracht.

1965 Kako 2, geschreven in augustus vorig jaar, wordt gepubliceerd in het januarinummer van Tirade. Het derde Kakokof-verhaal wordt onder de titel ‘De boodschap’ geplaatst in Podium 3 (maart).

Op 10 oktober doet Hanlo op het circuit te Zandvoort mee aan de eerste in Nederland gehouden sprintwedstrijden voor motor: 400 meter met stilstaande start.

Ik werd 10e van de 50 deelnemers - de eerste wedstrijd,

op überhaupt welk gebied, van mijn leven. (ik had een tijd van 12.56 sec.).[42.]

Zandvoort, 10 oktober 1965; 47 Jan Hanlo, 48 J. Kamper

1966 Het eerste (en enige) nummer van Beet (Helden) bevat twee Engelstalige gedichten van Hanlo nl. 'illusions' en 'without a name'.

Op 28 februari vindt de manifestatie Poëzie in Carré plaats. Hanlo is een van de 25 deelnemers.

Bij Van Oorschot verschijnt *In een gewoon rijtuig.* Het boek bevat proza vanaf Hanlo's H.B.S.-tijd en poëzie ontstaan na 1956.

Weer enigszins verzoend met het eigen bestaan schrijft hij:

> Ik zou toch eigenlijk niet anders willen zijn als ik ben, ook al ben ik daardoor erg eenzaam. En zie eens wat Socrates, Anakreon en Sapho erdoor geworden zijn.[43.]

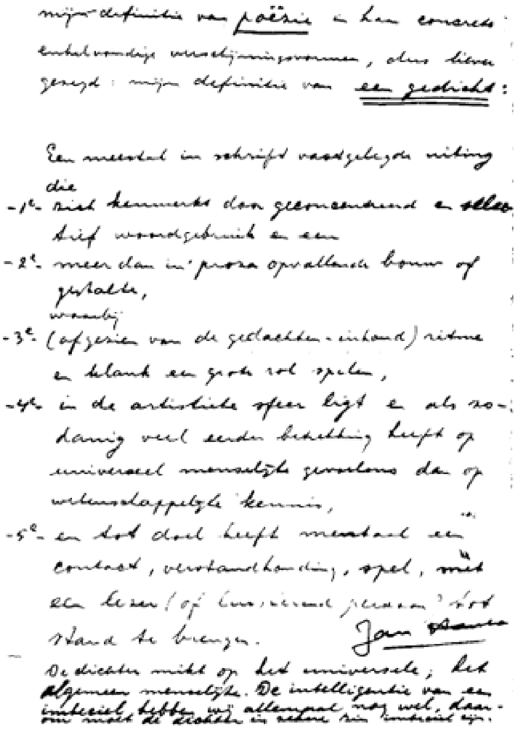
In oktober begint hij, op uitnodiging van R. Boltendal, stukjes te schrijven voor de Friese Koerier. Het feit dat er een 'afzetgebied' is blijkt stimulerend op de produktie te werken.

1967 Samen met de schilder Jos Caelen bouwt Hanlo aan zijn huisje een ruimte voor zijn motoren: drie Vincents 1000 cc.

Voor het hoofdgebouw van volkshogeschool Geerlingshof

In De Gids nr. 3 verschijnt het gedicht 'Zwijgen', in Podium 6 'Waar of niet waar', dat hij zelf 'een erg progressief-etisch stukje, voor mijn doen' noemt.

De stukjes die Hanlo voor o.m. de Friese Koerier en Barbarber schrijft worden gebundeld in *Moelmer.* (Amsterdam, Querido) Het is de laatste bundel die tijdens zijn leven verschijnt. **1968** Als Hanlo een opstel van Frits Haans over hem van kanttekeningen voorziet, vertelt hij over zijn toekomstplannen:



mijn definitie van <u>poëzie</u> in haar concrete tegenwoordige verschijningsvormen, dus liever gezegd: mijn definitie van <u>een gedicht</u>:

Een meestal in schrift vastgelegde uiting die
- 1e - zich kenmerkt door geconcentreerd en selectief woordgebruik en een
- 2e - meer dan in proza opvallende bouw of gestalte, waarbij
- 3e - (afgezien van de gedachten-inhoud) ritme en klank een grote rol spelen,
- 4e - in de artistieke sfeer ligt en als zodanig veel eerder betrekking heeft op universeel menselijke gevoelens dan op wetenschappelijke kennis,
- 5e - en tot doel heeft meestal een contact, verstandhouding, spel, met een lezer (of luisterend persoon) tot stand te brengen.

Jan Hanlo

De dichter mikt op het universele; het algemeen menselijke. De intelligentie van een imbeciel hebben wij allemaal nog wel, daarom moet de dichter in zekere zin imbeciel zijn.

Handschrift Jan Hanlo.

Een bundel gedichten komt niet meer, denk ik. Uitgeput.
Maar ik ben (kalmaan) aan 3 uitgaven bezig, d.w.z. ze

> moeten nog in schrift beëindigd worden: een oude zaak: 'Zonder geluk valt niemand van 't dak', een autobiografische aangelegenheid, een klein boekje met stukjes over motor-hobby, met goede tekeningen, hoop ik, van een tekenaar - weet nog niet wie, die het boekje daardoor voor de helft schraagt. Een andere oude geschiedenis: een lang essay over de wilsvrijheid (ook nog niet af - allicht niet!), waarvan het eerste stuk in Tirade zal verschijnen in September.[44.]

De artikelen over de vrije wil worden inderdaad voltooid en niet in Tirade maar in Barbarber opgenomen; deel I in nr. 64 (september) en deel II in nummer 67 (december).

Het boekje met vijf motorstukjes onder de titel *Ringetje inzetten,* is nooit verschenen. In een brief aan J. Bernlef schrijft hij over zijn motor-hobby:

> Waarom zou ik zo graag motor rijden? Omdat men er praktisch voortdurend overtredingen bij kan begaan...? (straffeloos): over de witte streep rijden, 115 km/u als er borden staan van 15 km/u. Altijd minstens 90 als er staat 50? Pueriel genoegen. Niet dat ik zo gráág de regels overtreed, maar het is zo voor de hand liggend... Enfin, het zal nog wel wat anders zijn. Misschien wil ik graag één ding, tenminste, 'kunnen'. - Zij het dan: rijden. Ik stop hierover, dergelijke talk ontaardt zeer snel in snobisme.[45.]

Aan de heer Bouman, een van degenen die hij schrijft over het motorboekje, legt hij uit:

> Harley-Davidson rijders zijn breed-stuur-rijders: gentleman-rijders. Mijn motors hebben een zeer klein stuur. Het stuur van de 'scheurders'. (hoewel ik zeer zeker gentlemanlike op de weg wens te zijn; maar sommige mensen vinden 'scheuren' met een vaartje van 160-170 km a priori al ungentlemanlike.[46.]

In september wordt Hanlo door de rechter te Maastricht verbannen, wegens pedofiele contacten. Hij mag enkele maanden niet meer ten zuiden van Roermond komen! Eerst vindt hij onderdak bij G. Stigter in Amsterdam, later bij Chr.J. van Geel in Groet.

In *Jong gedaan;* kinderwerk en beginnerswerk van 28 auteurs (Amsterdam, Querido) is van de 16 of 17-jarige Hanlo het verhaal 'Op excursie' opgenomen.

Op de boekenmarkt in de RAI drukt de auteur in de stand van Querido op 18 oktober zijn gedicht 'over kinderen', het laatste vers dat hij schreef.

Het decembernummer van Tirade (nr. 142) bevat 'herinneringen uit wicklow hills'. Ook Podium, Jeugd en Cultuur, Maasland en Delta brengen bijdragen van Hanlo.

1969 Eind februari gaat hij op reis, samen met de schilder Vic Savelkoul. Eerst naar Spanje en daarna van daaruit naar Marokko. Savelkoul keert naar Nederland terug en Hanlo verblijft enkele maanden in Marrakech, waar hij verliefd wordt op een 12-jarige negerjongen: Mohamed. In brieven aan familie en vrienden probeert hij hem als 'paying guest' onder te brengen, want hij wil hem meenemen naar Europa om hem te laten studeren.

Marokko, 21 april 1969

Op 22 mei is Hanlo, met Mohamed, terug in Valkenburg, maar zijn vaderschap is van korte duur. Na nauwelijks een week wordt Mohamed door de justitie op het vliegtuig gezet, terug naar Marrakech.

Op zaterdag 14 juni botst Hanlo ter hoogte van Berg en Terblijt bij een inhaalmanoeuvre met een van zijn motoren tegen een landbouwtrekker die zonder richting aan te geven plotseling linksaf buigt. Zondagavond bezoeken Ser Prop en verloofde hem in het Maastrichtse ziekenhuis en maandagmorgen is hij overleden. Als doodsoorzaak wordt embolie opgegeven. Hij wordt, tegen zijn wil, in Valkenburg begraven.

Volstrekt enige en algemene kennisgeving

✝ In de vrede van Christus is heden na een noodlottig ongeval, voorzien van het H. Sacrament der Zieken, in het ziekenhuis St.-Annadal te Maastricht van ons heengegaan, in de leeftijd van 57 jaren, onze dierbare neef

JAN HANLO

in leven letterkundige

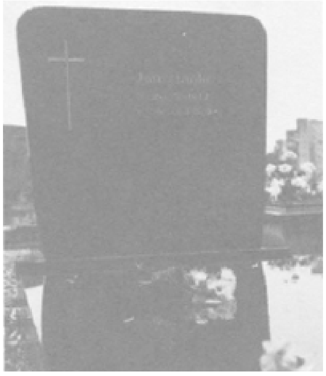
Familie Hanlo
Familie Crobach

VALKENBURG, 16 juni 1969.

Condoleance-adressen :
Mevrouw Wed. E. Crobach-Hermans,
Antoniusweg 5, Heerlen.
Mevrouw Wed. J. Hanlo-Hermans,
Flat Eeckerrhode C23, Aalst N.B.

De plechtige uitvaartdienst zal plaatshebben op zaterdag 21 juni a.s. om 11 uur in de parochiekerk van de H. Joseph te Broekhem-Valkenburg (L.), waarna begrafenis op de r.-k. begraafplaats aldaar.

Bijeenkomst in bovengenoemde kerk alwaar gelegenheid is tot condoleren.



Graf van Hanlo met de goede sterfdatum
(foto Ser J.L. Prop)

Graf van Hanlo met de verkeerde sterfdatum (foto Ser J.L. Prop)

Eindnoten:

1. Mededeling van Carel Swinkels, februari 1983.
2. *In een gewoon rijtuig.* Amsterdam, G.A. van Oorschot, 1969; blz. 11.
3. J. Bernlef en K. Schippers, Gesprek met Jan Hanlo. De Gids nr. 3, maart 1964. Opgenomen in *Wat zij bedoelen.* Amsterdam, Querido, 1965.
5. Brief aan Ser J.L. Prop d.d. 8 mei 1969.
6. Het gesprek dat Hans Krol op 13 april 1961 met Jan Hanlo had voor het schoolblad De Klaroen is opgenomen in *In een gewoon rijtuig* (blz. 253-259).
7. zie: Paul Haimon, 'Zo meen ik dat ook jij bent' in *Achterwaartse blik op een uniek solist.* 's-Gravenhage/Rotterdam, Nijgh &Van Ditmar, 1971.
8. Zie noot 3.
9. Brief aan Ronald Dietz d.d. 29 juli 1962.
10. *Mijn benul.* Amsterdam, G.A. van Oorschot, z.j. [1974].
12. *Mijn benul,* blz. 214.
13. Brief d.d. 30 september 1966.
14. Brief aan Tine en Reinold Kuipers d.d. 18 juli 1968.
15. Brief aan J. Bernlef d.d. 6 november 1961.
16. Brief aan Ronald Dietzd.d. 14 juni 1962.
17. Adriaan Morriën, Gesprek met Jan Hanlo in mei 1954. Tirade nummer 14, 15 februari 1958. Ook opgenomen in *Mijn benul.*
11. *In een gewoon rijtuig,* blz. 7.
18. Brief d.d. 3 september 1944.
19. Ongedateerde brief aan Ton van Reen.
20. Brief aan A.A.M. Stols d.d. 24 november 1946.
21. Zie noot 3.
22. Zie noot 17.
23. Brief d.d. 7 maart 1968.
24. Brief aan C. Kloos d.d. 8 december 1962.
25. in: Forum der letteren, jrg. 24, nr4, december 1983; blz. 289 noot 8.
26. Brief aan Fried Koch en Nico Lijsen d.d. 23 maart 1958.
27. Zie noot 7.
28. Zie noot 3.
29. idem.
30. Brief d.d. 30 december 1959.
31. Zie noot 3.
4. idem.
32. Brieven d.d. 27 en 31 augustus 1963.
33. Brief aan Chr. J. van Geel d.d. 6 juli 1960.
34. Brief aan J. Bernlef d.d. 14juni 1961.
35. idem. d.d. 6 november 1961.
36. Zie noot 33.
37. Brief aan C. Kloos d.d. 26 januari 1963.
38. Brief aan Ronald Dietz

39. Brief aan C. Kloos d.d. 26 november 1962.
40. Bibeb, Ik ben een kijkmens; in: Vrij Nederland 8 augustus 1964.
41. *In een gewoon rijtuig,* blz. 170.
42. Brief aan Tamis Weven d.d. 22 februari 1966.
43. Brief aan C. Kloos d.d. 18 maart 1966.
44. Zie: Frits Haans, Jan Hanlo: merel in de vroegte. In: *Achterwaartse blik...* etc.
45. Brief d.d. 20 september 1963.
46. Brief aan dhr. Bouman d.d. 5 september 1968.

Aldert Walrecht
Jan Hanlo als Jezus
Een verward stukje fotobiografie

opgedragen aan de studenten van de Bibliotheekakademie te Tilburg

In *Deurne in oude ansichten,* samengesteld door Frans Martens Th-zn (Zaltbommel, Europese Bibliotheek, 1971), staat de hierbij afgedrukte foto van ‘een groep deelnemers van de Heilige Kindsheid, met Jezus tussen de engelen’.

Wat de *Heilige Kindsheid* is, mag God weten (1), maar de figuur van Jezus is niemand anders dan Jan Hanlo. Met in de hand een staf als een kruis staat hij daar, sereen glimlachend tussen zijn dertien engelen, en wie er nog aan mocht twijfelen dat de hand van Jan een kruisstaf omsluit, verkrijgt zekerheid als hij de volgende foto van dezelfde serie bekijkt, een foto die al eerder werd gepubliceerd in het Kenteringnummer van hetzelfde jaar, ook in boekvorm uitgegeven onder de titel *Achterwaartse blik op een uniek solist* (Den Haag, Nijgh & Van Ditmar, 1971).

Praktisch alles op die tweede foto is ‘verschoven’, zowel het kruis als de engelen, alleen Jan Hanlo als Jezus staat er nog precies eender op, onaangetast door de verschuivingen van de wereld rondom hem.

Op de derde - een nooit eerder gepubliceerde foto die ik bij het voormalige vriendje van Jan, Piet van Dijk te Deurne, aantrof - is het helemaal wel duidelijk dat Jan-Jezus zich door niets en niemand van zijn stuk laat brengen: de heilige ernst die van hem afstraalt, geeft nog beter weer dan de Mona-Lisaglimlach op de beide andere foto's hoe Jan zich bewust is van zijn Messias-schap.

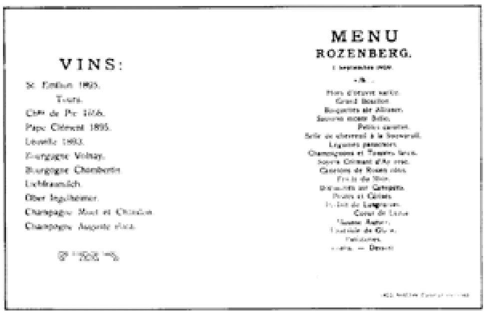
Hoe het een jongetje van elf jaar - de foto's zijn van 1923 - is gelukt om drie foto's lang - een eeuwigheid! - steeds even zuiver de rol van Jezus te blijven vervullen, terwijl de kruisstaf en al het andere rondom hem van plaats veranderden, is voor mij een even groot raadsel als het vreemde dat ik sinds de eerste kennismaking in zijn poëzie aantrof: het zuivere beeld ervan blijft door de tijd onaangetast vóórtbestaan. Nadat ik in de jaren vijftig in de bundel *Atonaal* (Den Haag, Stols, 1951) voor de eerste keer Jan Hanlo 'ontmoette', met zijn gedichten 'Jossie', ''s Morgens' en 'Zo meen ik dat ook jij bent' en nog enkele andere die in dit BZZLLETIN-nummer ongetwijfeld ter sprake zullen komen, is er van alles verschoven en aangetast, maar Jan Hanlo staat daar nog precies zoals de eerste keer dat ik hem zag: zijn 'beeld' is *even zuiver* gebleven.

À la recherche du temps perdu

Op 16 december 1983 werden de Jan Campert-prijzen te Den Haag uitgereikt, en die voor poëzie viel ten deel aan Robert Anker. Van alles wat deze tijdens zijn dankwoord naar voren bracht, herinner ik me het duidelijkst dat hij vond dat elk gedicht eigenlijk altijd een totaal *nieuw* gedicht zou moeten zijn: 'de dichter zou telkens opnieuw moeten beginnen, net zoals Jan Hanlo dat heeft gedaan...' Na afloop, tijdens de receptie, vroeg de redacteur Phil Muysson mij of ik voor een komend speciaal nummer misschien iets zou kunnen schrijven over... Jan Hanlo! Natúúrlijk kon ik dat: ik had immers de foto's uit 1923? Ik behoefde alleen maar *even* naar Deurne te

rijden, zo'n twintig kilometer van mijn woonplaats Eindhoven vandaan, en daar zouden ‘de engeltjes’ (die nog leefden) me wel *eventjes* vertellen wat voor Jezus-achtig jongetje Jan was geweest. Simple comme bonjour! Precies zoals Proust dat deed - en de velen die daarna Proust weer ‘na-reisden’ - zou ik bij de vroege jeugd beginnen, à la recherche du temps perdu, à *partir de* Deurne waar Jan zijn kinderjaren doorbracht in de villa Rozenberg, waar zijn grootvader als dorpsarts resideerde. Die villa staat er nog steeds, maar sedert het vertrek van Gropa dokter Crobach is er heel wat aan veranderd. De serre, rechts op de foto, heeft een verbouwing ondergaan, en ook het gedeelte van de prachtige tuin waarin het koetshuis zich bevond, heeft niet aan de tand des tijds kunnen ontkomen: het moderne verkeer heeft zelfs in Deurne z'n tol geëist. Een parkeerterreintje is voor een deel van de tuin in de plaats gekomen.

In Deurne werden op 1 september 1909 Mr. Bernardus Josephus Maria HANLO en Anna Lucretia Gerarda Maria CROBACH in de echt verbonden, en daarbij werd niet op een paar cent gekeken, getuige het MENU ROZENBERG dat speciaal voor deze gelegenheid werd samengesteld door de Helmond-se *cuisinier* Jos Martin.



VINS:

[illegible]
Pape Clément 1895.
[illegible]
Bourgogne Volnay.
Bourgogne Chambertin.
Liebfraumilch.
Ober Ingelheimer.
Champagne Moet et Chandon.
[illegible]

MENU
ROZENBERG.

[illegible]

Maar noch dit heerlijke diner, noch het daarop volgende uitgebreide feest, waarop zelfs *gedanst* werd, brachten het grote huwelijksgeluk dat verwacht mocht worden.

De 31-jarige bruidegom, die enkele weken later met zijn 23-jarige bruid op de boot naar Nederlands-Indië stapte om daar, in Bandoeng, als voorzitter van de Inlandse rechtbank te gaan optreden - geassisteerd door twee Inlandse Hoofden, een griffier, een pengoeloe en een djaksa - schijnt reeds tijdens die bootreis niet ongevoelig voor ander vrouwelijk schoon te zijn geweest. Zijn lieve bruid, die hij altijd Dolly noemde, moet zich al vanaf het begin ‘in de boot genomen’ gevoeld hebben, maar optimistisch, zoals de vrouwen in die tijd nog waren, zal ze gedacht hebben dat *een kindje* alle huwelijksproblemen wel zou oplossen. En dat kindje kwam al gauw, een meisje, in 1910, een kindje dat nooit een naam heeft gehad waarschijnlijk, en zelfs áls dat het geval is geweest, is die naam uitgewist, want de hele (Nederlandse) burgerlijke stand van Bandoeng is uitgewist getuige het schrijven van de Kepala Kantor Catatan Sipil (Hoofd van de Burgerlijke Stand) dat we hierbij aantreffen.

KANTOR CATATAN SIPIL
KOTAMADYA DAERAH TK. II BANDUNG

Bandung, 1 Februari 1984.

Perihal : Penjelasan.

Surat Saudara - tanpa bertanggal dan disusul untuk kedua kalinya oleh surat tanggal 16 Januari 1984 - telah kami terima dan kami mengerti maksudnya.

Sehubungan dengan permohonan penjelasan Saudara atas diri HANLO, Johannes Bernardus Maria Raphael beserta kedua orang tuanya, dengan sangat menyesal kami tidak dapat memenuhi permintaan Saudara berhubung kami tidak memiliki data mengenai diri yang bersangkutan.

Semoga Saudara maklum adanya.

Kepala Kantor Catatan Sipil
Kotamadya Daerah Tk.II Bandung,

Over Jan HANLO is niets terug te vinden en evenmin over zijn doodgeboren zusje; van het verblijf in Bandoeng resten ons slechts drie foto's, twee van Jan en zijn moeder, met achterop de breedste foto een briefje van de moeder.

Jan keek naar zuster Booy die hem de rammelaar liet zien. Beide door Mevr. Booy genomen. Leuk hè? Ik ben er alleen te mager op vanwege de malaria die ik gehad heb en op 't een heb ik een kromme rug door een houding in 't oude corset, gelukkig niet echt. Zul je ze goed bewaren, ik heb er maar een paar.

De derde foto, in *Achterwaartse blik op een uniek solist* gepubliceerd, heeft daar als bijschrift: ‘Bandoeng 3 augustus 1912. Jan Hanlo en baboe.’

Die baboe schijnt zelfs, in 1913, nog in Nederland geweest te

zijn. Verhalen uit de familie bevestigen JH's tweede zin uit 'Autobiografietje Anno 1950' (blz. 11-12 *In een gewoon rijtuig,* Amsterdam, Van Oorschot, 1966), in de derde persoon geschreven:

> Ruim 1 jaar oud, nam zijn moeder hem mee naar Holland, waar een stuk van het Oosten, zijn baboe, hem nog enige tijd bleef vergezellen.

Is de baboe *alleen* teruggekeerd? Of zijn Dolly met haar zoon Jan en de baboe tussen 1913 en 1916 opnieuw in Indië gaan wonen? In ieder geval staat Jan Hanlo pas vanaf 15 maart 1917 'komende van Ned. Indië' in de Burgerlijke stand van Deurne ingeschreven. Vergelijkingen met het 'Biografisch Overzicht' van Ser Prop, elders in dit nummer, zullen leren dat er over die vroege jeugd van Jan weinig met zekerheid te zeggen valt. Wie weet is zelfs de verklaring van de Gemeente Deurne alleen maar gebaseerd op een *formele* inschrijving, die jaren na de feitelijke aankomst in Deurne heeft plaatsgevonden.

gemeente deurne

Hanlo,Johannes Bernardus Maria Raphael, geboren 29 mei 1912 te Bandoeng d.d. 15 maart 1917 opgenomen in Deurne komende van Ned. Indië.
Op 10 maart 1927 vertrokken naar Houthem.

Deurne 1913-1917

Eigenlijk kunnen we wel met zekerheid stellen dat Jan al lang vóór 1917 (zijn vijfde jaar) in Deurne heeft gewoond, zonder daar wettelijk ingeschreven te zijn geweest. Ten eerste is daar als bewijs van: het verhaal van *het meisje van Proust,* zoals ik haar steeds weer noem. Iedereen kent de speurtocht die Ben van der Velden aan het begin van de jaren zeventig ondernam, in Frankrijk, samen met Martin Ros, naar een (dienst)meisje dat nog steeds in leven moest zijn, Céleste Albaret. Een prachtig verhaal, dat vastgelegd werd in het boekje *Céleste, het meisje van Proust* (Amsterdam, De Arbeiderspers 1971), en dat later nog een uitgebreid vervolg kreeg toen de Fransen dat tachtig jaar oude vrouwtje zélf gingen interviewen. Onder haar eigen naam verscheen toen - ondanks het feit dat ze geen letter op papier had gezet - *Monsieur Proust,* dat niet alleen een literaire prijs in Frankrijk verwierf, maar ook nog in het Nederlands werd vertaald en (ook weer) door de Arbeiderspers werd uitgegeven. (Céleste Albaret stierf in mei 1984).

Een dergelijk 'meisje' (van 88 jaar, in dit geval) bezocht ik in het bejaardenhuis te Lierop: Martina van Dijk. Haar vader was de barbier van Deurne en kwam iedere avond naar het huis van dokter Crobach om deze te scheren. En toen Mevrouw Crobach weer eens voor de zoveelste keer een nieuw dienstmeisje nodig had - 'want ze kon ze nooit lang houwen!' - kreeg Martina de keuken van het doktershuis als domein toegewezen.

> In de kamer mocht ik alleen komen om de tafel te dekken, het eten binnen te brengen en de tafel weer af te ruimen. Soms mocht ik met de dokter

mee, de Peel in, op een lorrie over de spoorrails, want met het rijtuig kon je daar niet komen...

Ondanks haar 88 jaren weet Martina, de huidige weduwe Berkers-Van Dijk, zich ook nog te herinneren dat ‘Mevrouw Dolly terugkwam uit Indië, samen met Jan, en meneer Hanlo was er óók bij, geloof ik’. Uit een ladenkastje in het kleine kamertje haalt ze de enige foto te voorschijn die ze nog uit die tijd bezit, een foto van ± 1915.

Helemaal links staat Martina, naast haar het ‘tweede meisje’, Tilly Linders, de dochter van de bakker, die iets jonger was en daarom ‘alleen maar mocht poetsen’. Is zij de M.L. (Mathilde Linders) waarover JH later schrijft in een brief aan Huub Niessen, gepubliceerd in Kentering, 11e jrg. no. 1, jan.-febr. 1970? Die brief, gedateerd 13 november 1964, bevat de passage: ‘Komt u wel eens in Veghel? In het ziekenhuis St. Jozef heb ik daar nog een goede oude kennis uit Deurne; M.L., nu zuster I.’ Uit familie-verhalen blijkt dat een van de dienstmeisjes van dokter Crobach later in een klooster is gegaan, en met dit vroegere dienstmeisje, zuster Ignatine, heeft JH nog héél lang contact onderhouden, ‘op een overdreven manier’ volgens één van de nichtjes Crobach.

Loekie en Emmy

Als er nog enige twijfel mocht bestaan over het feit of Jan Hanlo al vóór zijn vijfde jaar in Deurne is gaan wonen, dan kan die twijfel zonder meer worden weggenomen met behulp van de getuigenissen en de foto-albums van de dochters van Louis Crobach, broer van Jans moeder, de latere geneesheer-directeur van het ziekenhuis in Heerlen, maar tijdens de vroege jeugd van de - toen nog - twee dochters woonachtig in Amsterdam. Voor die beide meisjes, Loekie en Emmy, was het een feest om bij Gropa en Groma en Tante Mimi (dokter Crobachs zuster die de apotheek en de huishouding verzorgde) in Deurne te gaan logeren. En dát het *een feest* was blijkt niet alleen uit de verhalen van beide ‘meisjes’: de thans 72-jarige Mevrouw Renders te Waalre en de 70-jarige Mevrouw Mol te Valkenburg, maar óók uit de vele foto's uit die vroege jeugd van vóór de tijd dan Jan officieel in Deurne ingeschreven werd.

Jan, samen met zijn ongeveer even oude nichtje Loekie (1½ jaar?)

Jan op ongeveer tweejarige leeftijd, als 'matroosje, vlug en net'.

Jan, samen met Loekie, in de prachtige tuin van de Villa Zomerberg te Deurne

Een 'staatsie-foto' op ongeveer dezelfde leeftijd (drie jaar?)

Ook op deze foto zijn Jan en Loekie zeker niet ouder dan drie jaar.

De twee speelkameraadjes op vierjarige leeftijd met hun speelgoed waarop alle Deurnese kindertjes jaloers waren.

De drie kleinkinderen van dokter Crobach: Emmy, Jan en Loekie, omstreeks 1917 (Jan ± 5 jaar)

Jan, op ongeveer vierjarige leeftijd, samen met Tante Mimi.

Wie zou op zo'n (vierjarig) jongetje niet verliefd worden?

Terug naar AF

Ongemerkt ben ik in het voorafgaande al op allerlei zijwegen beland: mijn doel was toch om eventjes naar Deurne te rijden en daar de 'engeltjes' te gaan interviewen? En intussen hebben we - behalve op de foto's - nog geen enkel engeltje ontmoet. Toch is mijn onderzoek zó begonnen!

Tijdens de vrije dagen rond Kerstmis 1983 reed ik de *Saint Louis blues* fluitend naar Deurne en kreeg daar bij Frans Martens, de samensteller van *Deurne in oude ansichten,* de adressen van een aantal - nu zeventigjarige - engeltjes, plus nog wat foto's die met de Deurnese tijd niets te maken hebben. Drie ervan wil ik u echter niet graag onthouden. De eerste laat 'drie generaties' zien: Opa Crobach, Dolly Hanlo-Crobach en Jan Hanlo, voor de villa 'Sole mio' te Valkenburg, omstreeks 1930.

De andere foto's geven een afbeelding te zien van de bidprentjes die ter gelegenheid van de dood van Jan Hanlo's vader en moeder werden verspreid (zie mijn artikel 'Rondom de dood van Jan Hanlo').

Met deze foto's en die van Jan-en-de-engeltjes toog ik naar het adres van de eerste *engel* - Annie Goossens (derde van rechts, voorste rij, op de eerste engelenfoto) - die me alleen wist te vertellen dat ik me beter tot de *jongetjes* uit die tijd kon wen-

den, omdat meisjes, zelfs op de lagere school, geacht werden niet met jongens om te gaan. Er was een school voor jongens en er was een school voor meisjes, en alleen op een dag zoals die van de Heilige Kindsheid werd die Heilige Wet even overtreden. Trouwens, op die dag was Jan Hanlo geen jongen, maar Jézus...

Jezus † Maria † Jozef † Bernardus.

In Uw gebeden wordt aanbevolen
de Ziel van Zaliger

BERNARDUS JOSEPHUS MARIA HANLO
echtgenoot van
Anna Lucretia Gerarda Maria Crobach

geboren te Roermond 20 Juli 1878, gesterkt door de HH. Sacramenten der Stervenden, godvruchtig in de Heer overleden te Amsterdam 25 Febr. 1951 en begraven 1 Maart d.o.v. op het R.K. Kerkhof „Buitenveldert".

Ik ben de Verrijzenis en het Leven. Wie in Mij gelooft zal leven, ook al is hij gestorven en al wie leeft en in Mij gelooft, zal niet sterven in eeuwigheid.

O God, Heer van erbarming, geef aan de ziel van Uw dienaar Bernardus het verblijf van de verkwikking, de zaligheid der rust en de klaarheid van het licht. Door Christus onze Heer. Amen.

H. Maria, H. Jozef, H. Bernardus,
bidt voor hem.

Mijn Jezus, barmhartigheid.

In de vrede van Christus is ontslapen

Anna Lucretia Gerarda Maria
CROBACH
echtgenote van wijlen
Mr Bernardus Josephus Maria HANLO

geboren te Oss 23 februari 1886,
overleden te Broekhem-Valkenburg
17 maart 1958,
gesterkt door de Genademiddelen
van onze Moeder de H. Kerk,
begraven 20 maart op het R.K. Kerkhof
„Buitenveldert" te Amsterdam.

„Op U Heer heb ik vertrouwd, in eeuwigheid zal ik niet beschaamd worden."
uit: Te Deum

Haar kinderlijke eenvoud en aanvaarding van Gods wil waren een voorbeeld. Met een groot vertrouwen stond zij tegenover God, de mens en het leven.

O Maria, oorzaak van onze blijdschap
bid voor ons.

Onze Lieve Vrouw van Lourdes
tot U neem ik mijn toevlucht.

dcv

De volgende engel die i k bezocht was Cis Haldermans, (eerste van links, voorste rij) wier zusje dat naast haar op de foto staat inmiddels is overleden. Bij Cis kwam ik iets méér te weten, vooral over haar eigen gezin, maar toch ook over Jan Hanlo met wie ze in het rijtuig van dokter Cobrach had mogen zitten en die zij - als dochter van een limonadefabrikant - nog heel gelukkig had gemaakt tijdens een kort oponthoud in het café van haar vader, waar alle kinderen uit het rijtuig een versnapering kregen aangeboden. 'Jan was een zielige jongen', zegt Cis: 'hij had het niet gemakkelijk... Als kind al niet.'

Plotseling zegt óók haar man, de gepensioneerde onderwijzer Frans Coppus, iets:

> Nu ja, Jan mag dan wel zielig geweest zijn, maar toen hij samen met mij op de HBS in Helmond zat, heb ik op een keer toch behoorlijk om hem moeten lachen. Meneer Loevendie, onze wiskundeleraar, vroeg eens aan Jan waarom hij zijn sommen niet had gemaakt, en Jan antwoordde toen

op zijn gewone, lijzige toon: ‘De sommen die ik kén die hoef ik niet te maken, en de sommen die ik niet ken, die kan ik niet maken.’

Ha, dacht ik, dát leg ik voor de eeuwigheid vast, in BZZLLETIN, als *ready made* van Jan:

De sommen die ik kén
die hoef ik niet te maken
en de sommen die ik niet ken
die kán ik niet maken

Blij met dit eerste literaire resultaat ging ik naar het volgende ‘engeltje’, Erna van Beek (tweede van links, tweede rij), in de Stationsstraat, de dochter van de vroegere burgemeester van Deurne, en van Jan Hanlo het voormalige buurmeisje. Tot mijn grote spijt was de zeventigjarige Erna net de kaarten aan het schudden om te gaan bridgen, maar in de korte tijd dat zij mij in een klein zijkamertje te woord stond, kreeg ik heel wat meer informatie dan van de andere engeltjes. Van haar leende ik onder meer de afgedrukte foto's van *Jan en Tante Mimi,* van haar hoorde ik iets meer over het huwelijk van Jans ouders, en dank zij Erna kwam ik ook op het spoor van anderen die in de jeugd van Jan Hanlo een rol hadden gespeeld.

Het verhaal over *Dolly* - de moeder van Jan - en het ongelukkige huwelijk, vanaf het begin, de bootreis naar Indië, komt van háár, en bovendien vernam ik van Erna hoe er later allerlei pogingen waren geweest om het huwelijk te ‘lijmen’. Er schijnt een ‘reisje langs de Rijn’ geweest te zijn van Dolly en Bernard, ter verzoening; Erna's vader, de burgemeester van Deurne, had op een gegeven moment al twee woningen gereserveerd in zijn Gemeente zodat het echtpaar toch weer vreedzaam te zamen zou kunnen leven, na de terugkeer van Bernard uit Indië, maar de uiteindelijke hereniging vond toch pas plaats in 1958, toen Jan zijn moeder bij zijn vader liet begraven, zeven jaar na diens dood (zie de bidprentjes).

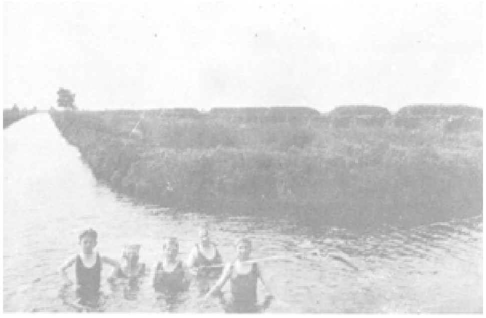
Maar op het moment dat ik Erna van Beek bezocht, wist ik nog absoluut niets over die hele situatie. Ik wist niet eens of er ooit een gerechtelijke scheidingsuitspraak was geweest. Wie zou dat trouwens wél weten? Alle engeltjes die ik sprak, en ook de latere vriendjes, nichtjes en anderen die ik over dat onderwerp ondervroeg, waren van Jans leeftijd of iets jonger - kinderen dus - en zeker in die tijd was alles op dat terrein taboe. Erna had ook pas veel later, toen ze al volwassen was, toevallig wel eens iets horen fluisteren, maar of het echtpaar nu wel of niet gescheiden was, volledig of van tafel en bed, wist ze evenmin als de meest naaste familieleden.

Ik liet Erna dus maar aan haar bridge-partners over na haar verteld te hebben dat ik zélf altijd ‘Systeem Heijermans’ speelde (Op *hoop van zegen*) en reed daarna naar Helmond om het jongetje-op-de-schaats te bezoeken, dat samen met Jan op een reeds eerder gepubliceerde foto voorkomt, in het bekende Kentering-nummer. Het onderschrift daarbij luidde: ‘1923. Jan Hanlo (links) met vriendje op het ijs.’

Wie mij naam en adres van dat jongetje gaf, herinner ik me niet meer, waarschijnlijk Cis Haldermans of was het het zusje van mijn Eindhovense overbuurvrouw? Ja, die overbuurvrouw (Sefa Hendriks) en haar zus Leonie mogen hier best even genoemd worden, want de eerste stelde me in het bezit van *Deurne in oude ansichten* en de tweede, die nog steeds in Deurne woont, leverde me alle engel-adressen en begeleidde me in sommige gevallen zelfs persoonlijk om mij te introduceren. Samen met Leonie was ik in ieder geval bij Cis Haldermans en echtgenoot Frans Coppus en dank zij haar kwam ik op het spoor van het 'vriendje op het ijs' - Frans Ketelaars - en van vele anderen.

Frans Ketelaars blijkt zich nog precies te herinneren hoe hij zo'n zestig jaar geleden met Jan en zijn moeder, en later zelfs met de twee nichtjes Loekie en Emmy Crobach erbij, in een vennetje ging *zwemmen,* iets wat in die tijd, in het katholieke Brabant, zeer ongebruikelijk was, en met meisjes erbij bijna een *doodzonde!* Ook een tocht in een roeibootje op de plassen bij Griendsveen herinnert Frans Ketelaars zich nog goed. Toen ze diep in de natuur waren doorgedrongen, legden ze

het bootje van de familie Kortooms vast, klemden een groot stuk turf onder hun oksels, en konden ze zich net lang genoeg voortbewegen om de overkant van een vaart te bereiken, vóórdat het water zich zodanig in de turf binnengedrongen had dat die niet meer als drijver kon fungeren. Van Jans moeder mocht Frans het badpak gebruiken dat hem veel te groot was, maar dat door haar met veiligheidspelden op maat werd gemaakt, wat niet verhinderde dat Frans, na het zwemmen, altijd een badpakvol turfmolm en modder verzameld bleek te hebben. Niet alleen deze herinnering doet Frans weer glimlachen.



Jan met zijn moeder, nichtjes en 'Juf' op een plek waarover hij later, in een ANWB-blaadje, in handschrift zal schrijven: 'De Peel is (was?) het mooiste, was de mooiste natuur.'

Frans Ketelaars herinnert zich nog meer mooie dingen: Hij ziet zich opnieuw bij de piano staan, genietend van de muziek die Mevrouw Hanlo liet opklinken, Jan aanmoedigend om de resultaten van zijn vioollessen te laten horen, maar Jan had weer eens geen zin. Bijna nooit had Jan zin om te doen wat zijn moeder wilde en dikwijls, ten einde raad, stuurde Moeder Hanlo haar zoontje dan maar met wat geld naar 'Teut Goossens', de banketbakker, om samen met Frans wat taartjes te gaan eten. Het kind moest toch gelukkig zijn?! In die taartjeswinkel werd dan een schaal gebakjes aangedragen en wanneer die op tafel stond, koos Jan de taartjes met zilverpuntjes erop uit om die puntjes met room en al tegen de ramen te schieten, met duim en wijsvinger, en de kinderen van de banketbakker stonden dan al klaar om die puntjes van de ramen af te likken. 'Ja, het was een totaal verwende jongen, die Jan', zegt Frans met een zucht,

> in weelde grootgebracht, met het mooiste speelgoed: meccano, bouwdozen, stoommachines, en toch verveelde hij zich voortdurend. Kasten vol met speelgoed, waar ik jaloers op was - zijn moeder heeft eens zo'n kast opengetrokken, toen hij samen met mij op een regenachtige middag op zijn kamer was, en zich erover beklaagde dat hij niet wist wat hij moest doen... Ik keek mijn ogen uit!

Frans Ketelaars wist ook nog te vertellen dat Jan altijd een vrijkaart kreeg voor de 'mallemolen' en dat een bezoek aan de film *Rin-tin-tin de Speurder* voor Jan vooral zo boeiend was omdat hij dan in de talrijke pauzes als er een filmrol gewisseld werd, zich om kon draaien naar de boerenjongens en -meiden achter in de zaal met de kreet: 'Opnieuw een nieuwe akte!' Betrapt lieten de jongens de meiden dan los, met rode koppen: voor Jan een héérlijk moment.

Het struif van kluten-eieren die Jan kapotgooide tegen de gevel van het koetshuis, was - volgens Frans - jaren na dato nog zichtbaar. Frans was al getrouwd toen hij het zijn echtgenote - die dit bevestigt - heeft aangewezen. En dan de hooizolder in het koetshuis dat nu verdwenen is! Wat hebben ze daar vaak gespeeld. Op een

keer hebben ze zelfs een badkuip van die zolder naar beneden gehaald en in de vijver als bootje te water gelaten.

> Maar daar stak Oma Crobach al gauw een stokje voor. Aldensee, de koetsier heeft die badkuip nog terug naar de zolder moeten brengen, diezelfde koetsier van dokter Crobach bij wie we eens geprobeerd hebben de geit in het schuurtje te melken.

Wanneer ik het gesprek breng op Jan Hanlo's latere liefde voor jongetjes, zegt Frans Ketelaars:

> Slechts één keer - en ik heb dat nooit eerder aan iemand verteld - heb ik iets vreemds bij Jan gemerkt, iets wreeds zelfs. Jan bezat een bolderwagen, ook weer iets heel aparts voor een kind van die tijd, en toen ik daar op een middag languit in lag, begon hij me opeens onder allerlei voorwerpen te bedelven. 't Was net alsof hij me wilde begraven... En hij ging maar door... hoe duidelijk ik ook liet merken dat ik het helemaal niet leuk meer vond. Ik probeerde los te komen, ja, dat herinner ik me nog heel goed, en ook hoe hij met een buks met pijltjes op katten schoot die rond de krielkippen van dokter Crobrach slopen, en krijsend een halve meter de lucht in sprong als hij dacht dat hij zo'n kat had geraakt...

Als ik naar voren breng dat zoiets toch heel normaal is voor een dorpsjongen - een soort jagersinstinct - zegt Frans:

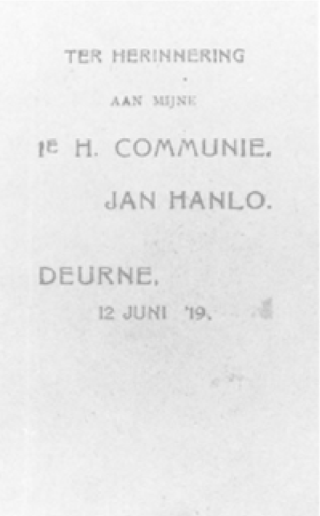
> Misschien wel, maar toch was er iets vreemds met hem, soms. Ik begrijp nog steeds niet hoe hij het op de een of andere manier gered heeft. Ik dacht dat er nooit iets van hem terecht zou komen. Vanaf het begin is hij een bedorven jongetje geweest...

Van Frans Ketelaars heb ik ook de prachtfoto in handen gekregen, waarvan hij zei: ‘Het is natuurlijk gemakkelijk daar vandaag de dag van alles achter te zoeken: Jan als *meisje,* samen met zijn nichtje (Loekie of Emmy Crobach) als jongen...’, en inderdaad zou die foto als *voer voor psychologen* kunnen dienen, maar beter kunnen we hem alleen maar zien als tijdsdocument.

Ik moet uitdrukkelijk beloven ‘niets met deze foto te doen zonder toestemming van Jans “wederhelft” op de foto’ en ik neem me voor die leuke meid in jongenskleren zo snel mogelijk met een bezoek te gaan vereren. Volgens Frans Ketelaars leeft deze Loekie Crobach nog steeds en woont ze als Mevrouw Renders, echtgenote van een gepensioneerd huidarts, in Waalre, bij Eindhoven.

Maar ik ben nog zo maar niet van Frans Ketelaars af. Hij wijst zichzelf zonder enige aarzeling aan op een communiefoto die ik tijdens een kort bezoek aan Piet van Dijkte Deurne kreeg, te zamen met de foto van 'Jezus-met-de-twee-engeltjes-in-aan-bidding'. Die Piet van Dijk mocht vroeger bij dokter Crobrach altijd zijn schoen komen zetten als er Sinterklaas werd gevierd, hij was Jans opvolger als Jezus, hij speelde met Jan de gekste toneelspelen, reed met hem op een driewieler en in een bolderwagen, en herinnert zich de volle kast met stoommachines, baggerwerktuigen... 'Een keer is Jan z'n vader overgekomen, dat weet ik nog goed'. Frans Ketelaars is daar nooit bij geweest - hij woonde slechts tijdelijk in Deurne - maar op de communiefoto is hij even nadrukkelijk aanwezig als Jan Hanlo, die precies in het midden staat, toevallig (?).

Het jongetje met de grote strik, links van de centrale figuur Jan Hanlo, is Frans Ketelaars die mij vertelt dat deze foto die van de *plechtige communie* is, en dat is beslist niet hetzelfde als de *eerste communie,* waarvan ook nog een herinnering bestaat in de vorm van een plaatje met voor- en achterzijde, hier gereproduceerd:


TER HERINNERING

AAN MIJNE

1E H. COMMUNIE.

JAN HANLO.

DEURNE.

12 JUNI '19.

'De *eerste communie'*, vertelt Frans, 'doe je op je zesde of zevende jaar, maar de *Heilige* of *Plechtige Communie* komt pas op "latere leeftijd", op je tiende of zo.'

Jan en Frans hebben in ieder geval allebei de 'communies' gedaan, en Piet van Dijk ook; alleen is diens beeld door de uitvergroting van het geheel verdwenen. Wie er echter wél op staat, maar ik zeg niet waar, is die vervloekte Casje Peerbooms die alles van Jan zou moeten weten, maar die zich niet eens herinnert dat hij samen met Jan in de tweede klas van de HBS heeft gezeten.

Ik neem afscheid van Frans Ketelaars en begeef me - enkele dagen later - weer naar de plaats van Jans jeugd. Ik heb alle paperassen bij me die Hans Renders (dank!) door de geschiedenisleraar van het Carolus Borromeuslyceum te Helmond, de heer Janssen (dank!), heeft laten fotokopiëren, en als ik daarna bij Caspar Peerbooms al die feitelijkheden laat zien (bewijzen!), herinnert deze voormalige drogist van Deurne, aan wie Jan, in elke brief die hij aan een Deurnenaar schrijft, de groeten laat doen, zich opnieuw niets, nada, geen fluit. Alle medeleerlingen komen voor zijn geest als ik de lijst van namen, hierbij gereproduceerd, laat zien, maar dat hij ooit met Jan Hanlo in één klas gezeten zou hebben op de Helmondse HBS, nee...

Naamlijst der leerlingen en Voorletters van den Vader benevens dag en jaar van geboorte der leerlingen R.K. H.B.S. Schooljaar 1926-1927

II H.B.S.
1. J.J. [illegible] 11 Aug. 1912. J.J. [illegible] Helmond.
2. J.D.W.H.Hanlo 29 Mei 1912. Mevr. [illegible] A 19 [illegible]
3. J.A.T.J. [illegible] 18 Maart 1912. [illegible]
4. F.H.M. v.d. Kerkhof. 11 Juni 1912. Jos. [illegible] B 207 [illegible]
5. H.J.M. Kerff. 21 October 1911. Wed. H.J. [illegible] 90 Helmond.
6. H.J.E. [illegible] 28 Januari 1913. J.E. [illegible] Helmond.
7. F.A.Th.[illegible]Muller. 30 Juli 1912 F.Th. J. [illegible] 13. Helmond.
8. C. Peerbooms 7 Nov. 1911 J.A. Marktplein A 237. Deurne.
9. J.T. v. Poll. 20 Mei 1911. Max. Kerkstraat 90 Helmond.
10. H.A. de Vries. 1 Januari 1912. Ger. [illegible] 15 Helmond.
11. F.T.T. v.d. Berg. 7 Oct. 1912. A.J. v.d. [illegible] 24 Helmond.

Dat hij zich niet herinnert dat Jan niet meedeed aan het vak gymnastiek, kan ik me nog voorstellen, maar ik kan tegelijkertijd het bewijs leveren dat dat zo wás, kijk maar:

St Joseph-Ziekenhuis
Heerlen
Telefoon Nos. 24 en 336

Heerlen, 9 Jan 1926

L.S.

De ondergeteekende, L. Croban, arts verklaart dat de Jongeheer Jan Hanlo om gezondheidsredenen geen lessen van gymnastiek mag medemaken.

[illegible]

L. Croban

Met dergelijke stukken voor ogen *moest* je jezelf toch wel iets herinneren? Louw Renders, de man van Loekie - waarover straks - kan me precies vertellen dat Jan die verklaring kreeg ‘wegens *statische albuminerie,* een te geringe hoeveelheid eiwit in de urine; dat geeft een gevoel van zwakte; Jan groeide in die tijd ook nogal snel en was veel te mager’. Maar Casje Peerbooms weet niks meer, alleen dat hij samen met Jan een jaar naar de school van Meester Hoefnagels is gegaan om zich op de middelbare school voor te bereiden. Na dat jaar ging Jan naar Helmond en Cas naar Eindhoven, naar het bekende Gymnasium Augustinianum. Als ik Caspar een paar weken later wéér bezoek, nu met de foto van Meester Hoefnagels (midden), herkent hij - net zoals wij - Jan direct.

Caspar Peerbooms herinnert zich niets van dat schoolreisje en dat kan ook wel kloppen want op de foto komt hij niet voor. Weer een reis voor niks gemaakt; het enige dat ik nog te weten kom is dat de meisjes Crobach *stevige meiden* waren en dat hij ze in Heerlen, later, eens wilde opzoeken, maar toen door de vader aan de deur werd afgescheept met een rijksdaalder. O, ja, hij heeft ook nog als klein jongetje heerlijke peertjes op sap mogen meeëten in het huis van Jans grootouders, samen met Jan en zijn moeder. *Peer*booms en *peer*tjes... ik zal ze me altijd blijven herinneren.

Van de HBS-tijd te Helmond bestaat nóg een levende

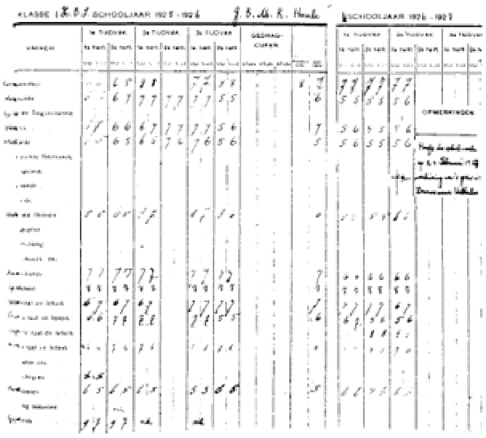
getuige: de 86-jarige Dr. W.H. Beuken (* 1898 te *Valkenburg* of all places!), die in 1928 promoveerde op *Vanden Levene ons Heeren,* en waarvan Jan zelf zegt in het interview met Hans Krol, overgenomen op p. 253-259 in *In een gewoon rijtuig,* als het over zijn eerste leraar Nederlands gaat:

De school van Meester Hoefnagels tijdens een reisje naar de grotten van Valkenburg. Iets rechts van het midden is duidelijk Jan Hanlo te herkennen (met Schiller-kraag).

> Hij heeft me van een plotselinge neiging om te gaan stotteren genezen, door me gewoon een tijdlang geen beurt te geven bij het lezen. Op het laatst vond ik het vervelend, dat ik nooit meer een beurt kreeg. En toen was het stotteren over. Eerst gaf dr. Beuken mij weer korte beurten, te kort naar mijn zin. Ik ben hem voor die 'behandeling' heel dankbaar. Ik vond het heel erg dat ik ging stotteren. Wel vond ik dr. Beuken een strenge en wat 'snijdende' man. Zo heeft ieder wat. Dhr. Loevendie was veel zachter.

Dr. W.H. Beuken, de latere rector van de Scholengemeenschap, die nu weer al vele jaren van zijn pensioen geniet, te Geldrop, heeft nog wel eens een ansichtkaart van Jan gehad, uit een ver land, maar die is hij kwijtgeraakt. Van het werk van Jan bezit hij niets, nee. Ik mag nog wel eens komen praten...

Laten we ons voorlopig maar tevreden stellen met Jans rapport van de eerste en (begin) tweede klas, dan hebben we in ieder geval *iets* voor ons 'schrijversprentenboek'. Na de gesprekken met Caspar Peerbooms had ik er voorlopig genoeg van.



Loekie

In een brief aan Ser Prop, vanuit Marrakech, 8 mei [1968], gepubliceerd in Tirade 158, juni 1970, feliciteert Jan Hanlo de geadresseerde met het huwelijk van zijn broer Loek en voegt daar tussen haakjes aan toe: ‘mijn nichtje heet Loek [...], was verliefd op dat nichtje, op al mijn nichtjes trouwens.’

Met deze Loek en haar man, de heer Renders, heb ik verschillende gesprekken gehad, in hun huis te Waalre, zowel over het kind als over de volwassen Jan Hanlo. *De statische albuminerie* waaraan Jan als kind leed, kwam al ter sprake. Jan mocht niet meer aan de gym-lessen deelnemen, hoewel zijn cijfers (zie het schoolrapport) bewijzen dat hij beslist geen doetje was.

> Hij kon klimmen als een kat, was zo rap als een aap, en al maakte hij misschien soms een slome indruk, Jan was echt een sportieve vent, wat trouwens later ook wel bewezen werd door zijn deelname aan de motorraces te Zand-voort.

Na een heel gesprek over Jans latere *schizofrenie* (Lees: *Zonder geluk valt niemand van het dak,* dat drie jaar na de dood van Jan Hanlo bij Van Oorschot verscheen), haalt Loekie na enig zoeken een foto-album te voorschijn waaruit ik bijna alle foto's van Jan als jongetje van twee tot vijf jaar heb overgenomen. Maar ook uit de tijd dat zij samen met Jan en met haar zusje Emmy verkleedpartijen hield, zijn enkele mooie foto's bewaard gebleven, foto's die evenmin eerder werden gepubliceerd.

Links Loekie, rechts Emmy, die deze foto later zal toelichten: ‘We hadden rouwkleding aan en belden bij de zijdeur...’ (*Zie het gedeelte* Emmy).

‘Ja, dat verkleden hoorde er altijd bij’, zegt Loekie glimlachend. En als ik haar de foto van het ‘omgekeerde paar’ laat zien die ik van Frans Ketelaars kreeg, blijkt niet zij de jongen te zijn, maar haar zusje Emmy. Van alle vriendjes van Jan uit die tijd herinnert ze zich trouwens alleen Piet van Dijk nog.

> Dat was het zoontje van de slager in Deurne. Af en toe mocht hij wel eens blijven eten en als Tante Dol hem dan vroeg wat hij op z'n boterham wilde, was het altijd *witte basterdsuiker.* Ja, dat jongetje was natuurlijk zo met vleeswaren volgestopt, dat hij wel eens wat anders lustte!

Op een andere foto die ik in Deurne gevonden heb, herkent zij zich wél, tussen Jan en het ‘negertje’ rechts. ‘Hoe oud zouden we toen geweest zijn? Vijf, zes jaar?’

(Later blijkt de grootste jongen, met witte hoed, de latere vader geweest te zijn van de vrouw van Huub Niessen die een hele correspondentie met Jan voerde - zie bibliografie -; alles komt ten slotte bij elkaar, want óók een broer van mijn Eindhovense buurvrouw komt op die foto voor!).

Met deze verkleedpartij won het drietal een prijs op de dag van 'Onnozele kinderen' (1921?). Jans moeder kleurde de foto in en zond hem met tekst achterop aan L. & E.

1918? In de tuin van dokter Crobach? Heilige Kindsheid? Allemaal vraagtekens...

Het 'negertje' voert ons naar Mohamed (Lees: Go *to the mosk,* Amsterdam, Van Oorschot, 1971) voor wie Jan bij het gezin Renders onderdak gevraagd heeft in een brief vanuit Noord-Afrika, met als P.S.: 'Als het niet kan, stuur deze brief dan door naar Mevrouw de B.'. Maar ik moet me hier tot Jan Hanlo's jeugd beperken en laat dus alle trieste en leuke verhalen over de 'volwassen' Jan maar weg.

Loekie vertelt dat haar moeder pas vorig jaar overleden is op 92-jarige leeftijd.

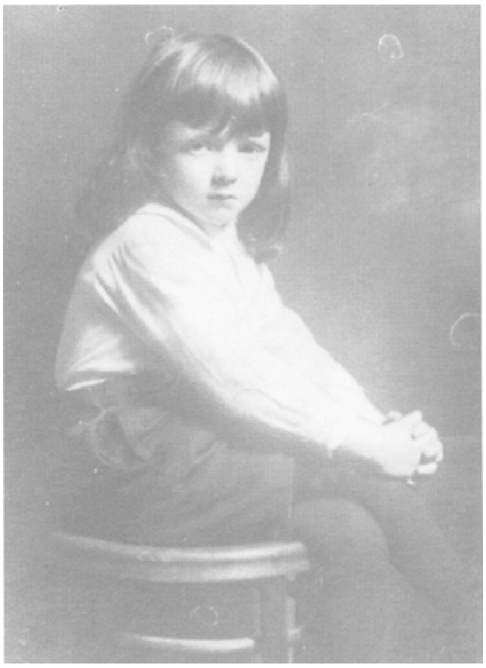
> *Die* had u al deze vragen moeten stellen! Tot het einde toe wist zij zich nog alles te herinneren en zij had beslist het antwoord geweten op de vragen over de baboe, over de scheiding en over alles rondom de vader Bernard Hanlo.

Dat die baboe in Nederland is geweest, weet Loeki alleen maar uit de verhalen van haar moeder.

> Ze hebben bij ons in Amsterdam gelogeerd, met of zonder Bernard Hanlo. En die 'scheiding' of hoe je het noemen wilt, is waarschijnlijk door een familielid van de Crobachs geregeld, op het advocatenkantoor van Van der Biezen in Amsterdam. Of Tante Dol nog met Jan teruggegaan is naar

Indië, na haar eerste terugkeer, met Jan als baby, weet ik ook absoluut niet meer. Ik was toen zélf een baby...'

Tja, daar valt weinig tegen in te brengen. Als ik over het doodgeboren zusje begin, zegt Loek (en ik vraag haar hierbij vergeving voor het feit dat ik haar steeds zo noem, maar ze is voor mij zó dat *meisje* gebleven, net als al die andere kinderen *kinderen* gebleven zijn, al zijn ze nu al zeventig en ouder): 'Ja, over dat doodgeboren zusje dat aan Jan voorafging, heb ik ook wel eens iets van mijn moeder gehoord.' Ik vertel haar dat in *Zonder geluk valt niemand van het dak* een passage voorkomt (op blz. 57-58) waarin Jan dat dode zusje oproept, en we bekijken opnieuw de foto's van Jan als kind. Zou er dan tóch verband bestaan tussen het feit dat Tante Dol heel lang niet over de dood van haar eerste kind heen kon komen en de tedere opvoeding van Jan, bijna als die van een meisje? Jan moest zijn haar laten groeien, zijn mooie rode haar, hetgeen hem op een dorp als Deurne alleen maar extra tot 'vuurtoren' maakte, hij werd *bemoederd,* tot vervelens toe, kreeg fluwelen pakjes aan zoals een *kleine lord,* en mocht alleen met de middenstandsjongetjes spelen die zijn moeder goed genoeg voor hem achtte, en met zijn nichtjes die in alle vakanties aanwezig waren. Op een andere afdruk van een reeds eerder getoonde foto zien we Jan precies zoals hij ook als meisje had kunnen zijn: alleen het rokje ontbreekt.



De kleine Lord Fauntleroy...

Ook de afwezigheid van een vader komt nog ter sprake. Loekie herinnert zich dat Jan later wel eens bij zijn vader op bezoek ging, in Arnhem. Bernard Hanlo woonde daar na zijn terugkeer uit Indië bij een zekere 'tante Louise', maar of hij daar nu mee samenwoonde en vanaf welk jaar? Later is hij in ieder geval naar Amsterdam verhuisd en ook daar had Jan regelmatig contact met zijn vader, tot 1951, het jaar waarin Bernard is gestorven. Maar ook dat heeft weer weinig met de Deurnese kindertijd te maken.

Misschien dat Emmy - in Valkenburg - nog andere herinneringen heeft; in ieder geval zal die meer spulletjes van Jan in bezit hebben, want Emmy is altijd erg 'bewaarderig' geweest. Wij hebben alleen maar een paar schilderijtjes,

en o ja, de eerste steen van het koetshuis in Deurne als herinnering aan die tijd. U zou trouwens ook eens bij dokter Eugène Hanlo op bezoek moeten gaan. Die woont ook in Eindhoven...

Emmy

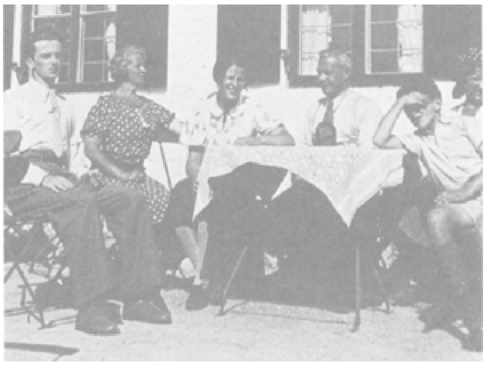
Samen met Hans Renders, die de bibliografie samenstelde, rijd ik kort daarop naar Zuid-Limburg, waar we in Valkenburg door Mevrouw Mol, de weduwe van óók alweer een arts, met koffie en Limburgse vlaai ontvangen worden. Voor de geschiedenis dient hier even vastgelegd te worden dat de toekomstige Professor Hans Renders op die dag mijn tas mocht dragen en als mijn particuliere secretaris werd voorgesteld.

Emmy woont (toevallig?) op de Emmaberg en vanuit haar woonkamer kijken we uit op een van de mooiste panorama's van Nederland. Maar ook in de kamer valt heel wat te zien zodra Emmy haar oude foto's voor de dag haalt. Dank zij de eerste foto die zij ons laat zien, wordt al direct een groot probleem opgelost: Wanneer kwam Jan nu eigenlijk naar Nederland; toen hij twee maanden was of ruim een jaar? (Zie de onzekerheid daarover in de biografie van Ser Prop.)

Jan lijkt op die foto zelf wel een engeltje-in-het-wit, maar dat engeltje is zeker niet ouder dan twee maanden wanneer het samen met Gropa en Groma Crobach in de tuin te Deurne vereeuwigd wordt. Emmy is ook in het bezit van de foto, gereproduceerd bij het verhaal van Frans Ketelaars - de zwempartij in de Peel - en ze heeft nog veel meer foto's gehad: allemaal toegezonden aan de executeur-testamentair die de brieven van de familie en andere bescheiden heeft verzameld voor het boek *Nagelaten brieven van JH* dat vijftien jaar geleden al werd aangekondigd door Van Oorschot en dat misschien dit jaar eindelijk verschijnt. Emmy heeft Jonkheer Van Nispen tot Pannerden daar nog wel eens over benaderd, maar die heeft al het materiaal doorgezonden naar Amsterdam en er nadien ook nooit meer iets van gehoord. Het wachten is dus op Van Oorschot.

De foto van het ‘omgekeerde paar’ waar zij als jongen op staat, is ze op die manier ook kwijtgeraakt, maar inmiddels heb ik haar een mooie reproductie ervan kunnen

bezorgen te zamen met nog wat andere afdrukken. De enige foto die ze nog bezit, behalve de reeds genoemde, is er een van een vakantie te Garmisch-Partenkirchen, rond 1930.



> Al die verhalen, dat de familie nooit iets voor Jan heeft gedaan, daar klopt niets van. Tijdens al onze vakanties gingen Jan en zijn moeder met ons mee.

En daarna hoor ik - wat ik ook al van Loekie en haar man vernam - dat de vader van Jan in het begin misschien wel eens iets aan het onderhoud van zijn gezin heeft bijgedragen, maar al gauw weinig of niets meer van zich liet horen. Toen Jan in 1931 zijn HBS-diploma behaalde, kreeg hij van zijn vader een gouden vijfje (!), maar zijn oom Louis, broer van Jans moeder en vader van Loekie en Emmy, en van nog drie kinderen, heeft de studie van Jan betaald (over die studie: zie biografie).

Nadat we bij Emmy ook nog het prachtige menu hebben bekeken, waarvan de reproduktie aan het begin van dit artikel slechts een vaag beeld geeft - het origineel bevat een rand van papieren ‘kantwerk’ - proberen we tevergeefs de ansichtkaart terug te vinden die ook in Emmy's bezit moet zijn, met de tekst van 18 december 1916: ‘Dol en Jan blijven voorlopig hier’, door Bernard geschreven.

Maar ach, je moet niet *alles* willen vinden - of misschien toch wel? Bij Emmy zijn we in ieder geval weer heel wat wijzer geworden, ook over die heerlijke Deurnese tijd:

> O, wat werden we verwend, daar! Er werd ons 's morgens thee op bed gebracht door Tante Mimi of een van de dienstmeisjes; we kropen bij Jan in bed - later werd dat verboden toen Jan en Loekie een jaar of twaalf waren; *ik* snapte daar niks van, wist-ik-veel als meisje-van-tien-, en toen al maakte Jan gedichten, ik weet het nog goed.

Emmy begint helemaal te stralen als ze die verhalen vertelt: over

> Groma Crobach die nooit één kopje heeft afgewassen - Tante Dol trouwens óók niet-; bloemenschikken met de tuinman, daar was Tante Dol goed in, en Groma liet kleren komen van Hirsch. Eén keer droeg ze ze om de vrouw van de notaris vanachter de gordijnen jaloers te laten wezen, en dan gingen ze de kast in. En dat allemaal terwijl Gropa z'n patiënten een kwartje per visite vroeg. Als er een ernstige zieke in De Peel was werd het treinverkeer stilgelegd en reed de dokter per lorrie over de spoorlijn naar Helenaveen. We zijn wel eens meegeweest, Jan, Loekie en ik.

(En als ze de foto van ‘Onnozele Kinderen’ ziet, waarmee ze een prijs wonnen):

Gô, ja, we droegen toen van die zwarte rouwkleding, en we belden aan de zijdeur aan, en Tante Mimi deed open en die schrok zich een hoedje toen Jan met een begrafenisstem zei: We komen hier om het lijk op te halen, en dat lijk heet Mimi Crobach. Dat arme mens was tóch al zo bang voor de dood... En later heb ik ook kennisgemaakt met al die Deurnese artiesten, ja ik hield wel van avontuur. Voor die arme Tante Dol was het heerlijk om ook nog wat andere mensen te leren kennen, de Wiegerma's, de familie (Otto) Van Rees, en later, in Valkenburg kwam ze ook in contact met het kunstenaarswereldje in die plaats, schilders en dichters, waar ze ook Jan mee in contact bracht. Weet u dat Jan op het einde van haar leven nog met zijn moeder naar Lourdes is gereisd?

Wanneer Emmy met 'mijn secretaris' naar de kelder verdwijnt

om het boekenbezit te inventariseren voor zijn bibliografie, maak ik driftig aantekeningen en merk dan opnieuw dat ik vér over de schreef ben gegaan. Ik moet me tot Deurne beperken: alleen tot de *jeugd* van Jan, en bij de dood van zijn moeder is hij al 45 jaar. Wéér terug naar AF dus, ditmaal zonder secretaris.

Eugène Hanlo

‘Wat je ver zoekt, is nabij’, zei mijn moeder vroeger vaak, en dat blijkt ook het geval te zijn wanneer ik na al mijn omzwervingen langs Deurne, Helmond, Waalre, Geldrop en Valkenburg eindelijk in mijn woonplaats Eindhoven bij dokter Eugène Hanlo en zijn vrouw terechtkom. Toen Loekie mij hun adres gaf, vertelde zij me dat ze die dag eigenlijk naar de uitvaart van Eugène's moeder had dienen te gaan, en diezelfde avond lees ik in het Eindhovense Dagblad de volgende overlijdensadvertentie:

Enige en algemene kennisgeving

†

Met dankbaarheid voor haar mooi, gezond en lang leven en met droefheid omdat wij haar moeten missen, geven wij kennis van het overlijden, op bijna 90-jarige leeftijd, van onze geliefde moeder en schoonmoeder, groot- en overgrootmoeder

Mevrouw
JOSEPHINE HUBERTINE MARIE HANLO-HERMANS

sinds 1964 weduwe van

Ir. Alphonse Eugène Maria Joseph Hanlo

Eindhoven, 19 januari 1984

M.H. Niemeijer-Hanlo
Utrecht, 3572 NP
Karel Doormanlaan 140

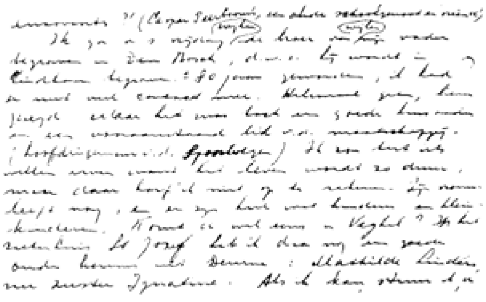
E.A.M. Hanlo
A.L. Hanlo-Berger
Eindhoven, 5624 KN Fontanalaan 1

J.H. Wreesmann-Hanlo
C.R.W. Wreesmann
Breda, 4818 SP Helenastraat 3

Klein- en achterkleinkinderen

De uitvaart en crematie hebben in familiekring plaatsgevonden.

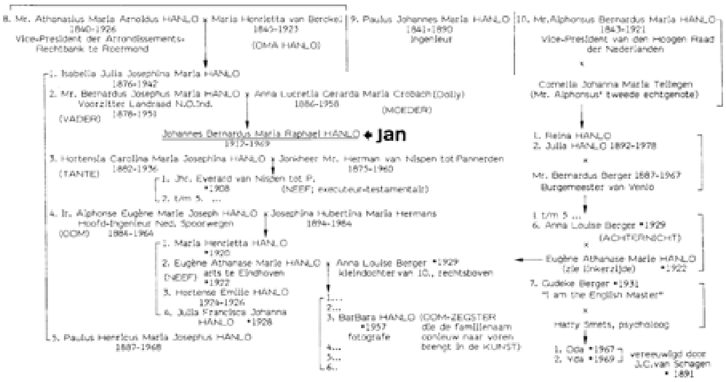
Ongeveer een maand later kom ik voor het eerst in contact met een *echte* Hanlo, de zoon van de oom die Jan reeds beschreef in de brief aan Huub Niessen, eerder gepubliceerd in Kentering, 11e jrg., nr. 1, jan-febr. 1970. Die brief, inmiddels in mijn bezit, gedateerd ‘Valkenburg, 13-11-64,’ bevat het volgende fragment dat ik hier in facsimile van hs. kan reproduceren:



Voor de curiositeit heb ik het tussen haakjes geplaatste dat aan de passage voorafgaat laten staan: ‘Caspar Peerbooms, een oude schoolgenoot en vriend...’

Maar we moeten het over de Hanlo-familie gaan hebben en in het huis van Eugène zijn daar heel wat sporen van aanwezig, veel meer dan ik ooit vermoed had. De

familie blijkt over een respectabele stamboom te beschikken, waarvan ik hier een gedeelte overneem:



STAMBOOM-gedeelte van de HANLO-familie, vanaf 1840, met aanduidingen van bepaalde familiebetrekkingen van Jan Hanlo uit gezien.

Méér persoonlijke gegevens over de Hanlo's treft men aan in *Het Nederlands Patriciaat* op blz. 64-70, bijgewerkt tot 1949, jaar waarin dit boek verscheen. Op blz. 68 en 69 is een aantal van de personen uit het afgedrukte stamboomgedeelte nader belicht:

Mr. Athanasius Maria Arnoldus Hanlo, geb. Amsterdam 9 April 1840, vice-pres. Arrond.-Rechtb. te Roermond, † Nijmegen 27 Nov. 1926, tr. Delft 26 Mei 1874 Maria Henrietta van Berckel, geb. ald. 7 Mei 1845, † Nijmegen 5 Aug. 1923, dr. van Mr. Bartholomeus en Maria Petronella van Wayenburg.

Uit dit huwelijk:

1. Isabella Julia Maria Josephina Hanlo, geb. Nijmegen 7 Dec. 1876, † Limmel. h. Marienwaard, 4 Nov. 1942.
2. Bernardus Josephus Maria, volgt VIIIc.
3. Hortensia Carolina Maria Josephina Hanlo, geb. Roermond 31 Mei 1882, † Arnhem 16 Maart 1936, tr. Roermond 24 Mei 1904 Jhr. Mr. Herman Carel Marie van Nispen tot Pannerden, geb. Zevenaar 20 Dec. 1875, adv. en proc., oud-lid Gedeput. St. van Gelderland, ridder N.L., commandeur O.-N., zn. van Jhr. Otto Carel Jan Christiaan Lodewijk Marie en Jonkvr. Louise Josephine Johanna Maria van Grotenhuis van Onstein. [Arnhem].
4. Alphonse Eugène Marie Joseph, volgt VIIId.
5. Paulus Henricus Maria Joseph Hanlo, geb. Roermond 19 April 1887. [Achterveld].

VIIIc. Mr. Bernardus Josephus Maria Hanlo, geb. Roermond 20 Juli 1878, adv. en proc., oud-lid Raad van Just. te Medan. tr. Deurne 1 Sept. 1909 Anna Lucretia Gerarda Maria Crobach [Valkenburg, L.], geb. Oss 23 Febr. 1886, dr. van Pieter Jan Hubert en Lucretia Anna Maria Fenseling. [Amsterdam].

Uit dit huwelijk:

Johannes Bernardus Maria Rafael Hanlo, geb. Bandoeng 29 Mei 1912, leraar Eng. Taal- en Letterk. Instituut Schoevers. [Amsterdam].

VIIId. Ir. Alphonse Eugène Maria Joseph Hanlo, geb. Roermond 17 Oct. 1884, werktuigk. ing., hoofding. Ned. Spoorw., tr. Amsterdam 1 Juli 1919 Josephine Hubertine Marie Hermans, geb. ald. 28 Maart 1894, dr. van Dr. Jan Theodoor Hubert en Hillegonda Francisca van Herpen. [Utrecht].

Uit dit huwelijk:

1. Maria Henrietta Hanlo, geb. Nijmegen 8 Juli 1920. tr. Utrecht 4 April 1946 Gerrit Feith, geb. ald. 3 Nov. 1917, luit. ter zee 1e kl., zn. van Gerrit en Catharina Johanna van Barneveld. [Curaçao].
2. Eugène Athanase Marie Hanlo, geb. Nijmegen 3 Mei 1922, med. cand. [Utrecht].
3. Hortense Emilie Hanlo, geb. Maastricht 30 Sept. 1924, † Utrecht 22 Dec. 1926.
4. Julia Francisca Johanna Hanlo, geb. Utrecht 1 Nov. 1928.

Wat zowel in *de stamboom* als in *Het Nederlands Patriciaat* opvalt is de afwezigheid van het doodgeboren zusje, dat in het leven van Jan en z'n moeder zo'n belangrijke rol heeft gespeeld.

Het familie-overzicht wordt nog heel wat interessanter, wanneer Eugène uit een grote doos allerlei foto's te voorschijn haalt. ‘Kijk, hier heb ik Jan’, zegt de dokter.

‘Jan, in 1919, kijk maar, de datum staat erop’.
‘Ja,’ zeg ik, ‘maar dat zijn helemaal geen Hanlo-foto's. Zulke foto's heb ik plenty, van Jan met de nichtjes Crobach. Ik kom hier juist om de Hanlo-kant te zien. Vooral naar de vader van Jan ben ik ontzettend nieuwsgierig...’
Eugène gaat verder zoeken in de doos en diept al spoedig een andere foto op:

‘Ha, hier hebben we Jan met Oma Hanlo. Hoe oud zou hij toen

geweest zijn? Ik schat hem op anderhalf jaar.' Mevrouw Hanlo, Eugène's wederhelft, buigt zich over de foto en zegt: 'Zie je dat ie toen ook al lang haar had? En kijk eens naar die sokjes!'

Die Oma staat in de stamboom bovenaan, als vrouw van het achtste kind van een vorige Hanlo. Het voortbestaan van de familie heeft toen nog aan een zijden draadje gehangen: van alle tien kinderen die uit dat voorafgaande huwelijk geboren werden, heeft alleen de tak van dat achtste kind zich in de manlijke lijn voortgezet. Kijk, hier heb je een foto van de vijf kinderen uit dat huwelijk; zet de namen enzo er maar even bij:

Alphonse Isabella Bernardus Paulus Hortensia (1884-1964) (1876-1942) 1878-1951 (1887-1968) (1882-1936)

Links staat mijn vader; de vader van Jan Hanlo, Bernard, zal toen een jaar of veertien zijn geweest, misschien vijftien. Hier is nóg een foto waar Bernard op staat:

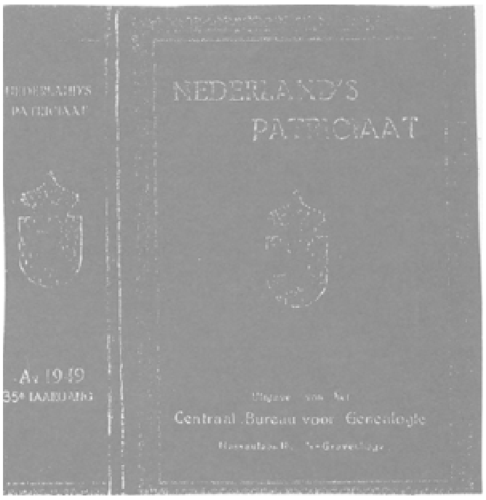
Die zal van begin 1900 zijn. Links staat Bernard, daarnaast zijn zus Hortense die met Jonkheer Mr. Herman van Nispen tot Pannerden is getrouwd (rechts op de foto), en liggend op de voorgrond mijn vader, met schuin daarboven Oma en Opa Hanlo, zowel die van mij als van Jan. De zoon van Van Nispen tot Pannerden, Everard, is later exe-cuteur-testamentair van Jan geworden. Die moet je ook nog maar eens gaan opzoeken.

'En vergeet dan niet een bezoek te brengen aan mijn zusje in Valkenburg', zegt Mevrouw Hanlo, 'want haar man en Gudeke hebben Jan Hanlo ook nog gekend, en die weten *alles* van wat hij geschreven heeft...'

Nadat ik nog allerlei fotokopieën gemaakt heb van bidprentjes, rouwadvertenties enz., vinden we nog één foto die misschien ook nog van belang kan zijn voor het onderzoek: de huwelijksfoto van Oom Louis en Tante Emma, vader en moeder van de nichtjes Crobach: Loekie, Emmy en hoe ze verder mogen heten. Voor alle zekerheid maak ik er toch maar een afdrukje van.

Huwelijk van Louis en Emma Crobach, Deurne, 1911.
Dolly, die toen al 'in Indië zat' is desondanks aanwezig (zie pijl).

Aan de hand van al die bidprentjes e.d. doen we nog een poging om uit te vinden wanneer Bernard nu precies in Nederland teruggkeerd is, maar we komen er niet helemaal uit. Tenslotte is Eugène tien jaar jonger dan Jan, en eigenlijk is hij zich pas écht voor de familie gaan interesseren, toen hij met de stamboom begon met het doel om de volgende druk van het hier afgedrukte *Patriciaat* zo volledig mogelijk te maken.



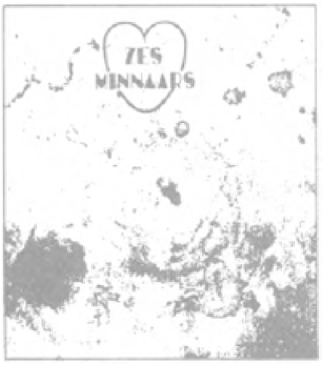
Gudeke en Harry

Hoewel ik niet goed weet wat ik er doen moet, besluit ik tijdens mijn volgende tocht naar Zuid-Limburg toch maar even bij het zusje van Mevrouw Hanlo langs te gaan. Ik moet toch aan de Emmabergweg zijn om de geleende foto's aan Emmy terug te brengen en aangezien zus Gudeke, die lerares Engels is, daar toevallig óók woont - in dezelfde straat, zonder dat ze van elkaar weten dat ze in de verte nog familie van elkaar zijn, als nicht en achternicht van Jan Hanlo! - behoef ik geen omweg te maken. En het is vreemd, maar voor de eerste keer tijdens mijn hele onderzoek ontmoet ik twee mensen uit de familie die in *het werk* van Jan Hanlo geïnteresseerd zijn, al vanaf hun studententijd, voordat ze zelfs maar wisten dat er een verre familieverwantschap bestond. Harry (SMETS), psycholoog, had op zijn nachtkastje, in zijn studententijd, het eerste item van de bibliografie liggen en kende alle gedichten van Jan Hanlo daarin uit zijn hoofd! Voor het eerst van mijn leven krijg ik dat gezochte

Zes Minnaars in handen; het zit onder de koffievlekken, want af en toe gebruikte Harry het als onderzetter, maar dat mag de pret niet drukken. Als ik het niet erg vind om zo'n

vies boekje cadeau te krijgen, mag ik het meenemen, want Harry kan er toch weinig meer mee doen.

Vanaf die dag staan ze bij mij op een ereplaats, die *Zes* (bevlekte) *Minnaars.*



Omslag en titelpagina van Zes Minnaars *(verkleind)*

Maar hun liefde voor literatuur en beeldende kunst komt ook naar voren uit de contacten die ze met kunstenaars zelf gehad hebben. Zo heeft J.C. van Schagen op hun verzoek een prachtig beeldgedicht gemaakt, geheel gewijd aan de dochters Yda en Oda, met hond. Daar is een hele correspondentie aan voorafgegaan, en met alles wat Harry en Gudeke verzameld hebben in de loop der tijden, zou een aardig beeld ontstaan van wat er vanaf de jaren vijftig tot en met vandaag op het gebied van literatuur en beeldende kunst van belang is geweest. Als een van de laatste aanwinsten hangt er een adembenemend schilderstuk van Charlotte Mutsaers aan de wand, de kunstenares die ook een rol in de literatuur speelt, sinds kort, o.a. met haar *Het circus van de geest* (Amsterdam, Meulenhoff, 1983) en met haar houtsneden in *Hoe de dieren in de hemel kwamen* van Maarten Biesheuvel (1982). Haar boekomslagen zoals dat van Adriaan van Dis' *Nathan Sid* (1984) en van de nieuwe vertaling van *Le grand Meaulnes* zijn al voldoende om die boeken aan te schaffen. Als je die motorrijder op het omslag van *Nathan Sid* ziet, denk je als vanzelf aan Jan Hanlo op zijn *Vincent 1000.*

Op die motor kwam Jan indertijd ook naar Eerbeek om een lezing te houden voor Duitsers die in de Nederlandse taal waren ‘interessiert’.

Omslag van Charlotte Mutsaers. Vergelijk foto's van JH als motorduivel.

Gudeke en Harry vertellen hoe ze daarna 'doorzakten' en tot diep in de nacht over *kinderen* spraken en over de waanzin van 'de ouderlijke macht'. Jan vroeg zich af waarom het alleen aan ouders was voorbehouden om hun kinderen te knuffelen...

Dat brengt me weer op het kind-zijn van Jan Hanlo zelf terug. Ik ben weer veel te ver afgedwaald: ik moet naar Deurne terug, naar Jan Hanlo-als-Jezus. Geduld, geduld, lieve lezers. Eerst moeten we nog naar Heerlen, want dáár liggen lijnen die veel verder teruggaan dan de lijn die Harry Smets zo treffend tekende met de woorden! 'Ik kende Jan Hanlo al lang vóór ik Gudeke, mijn vrouw, leerde kennen...'

Everard

Jonkheer Everard van Nispen tot Pannerden heeft mij zijn huis aan het Bekkerveld aangeduid als 'het enige met een vlaggemast'. Van dokter Renders, de man van Loekie, had ik al gehoord dat Everard tot executeur-testamentair werd benoemd omdat niemand anders in de familie er iets voor voelde: 'Everard was de meest geschikte figuur. Als gepensioneerd burgemeester had hij veel minder om handen dan wij, artsen die nog in vol bedrijf waren, en bovendien was hij administratief ook veel beter onderlegd.' Wat mij betreft mag men gerust 'de vlag hijsen' over deze keuze van Everard als executeur-testamentair, want ik heb nog nooit een 75-jarige man ontmoet die zijn zaken zo goed onder controle had. Everard paart een geheugen als een ijzeren pot aan een volledig overzicht van de familie, en wanneer ik later mensen sprak die bepaalde uitspraken van Everard betwistten, dan bleken die laatsten altijd ongelijk te hebben. Ik zal een voorbeeld noemen. Niemand in de familie herinnerde zich wanneer Bernard Hanlo, Jans vader, uit Indië was teruggekeerd. Volgens Everard was dat al voordat hij zelf twintig jaar was (Everard is van 1908; AW),

> maar iemand die dat nog veel beter zou kunnen weten is Dick Hanlo, die óók nog leeft, en ook van 1908 is, want Dick is de zoon van 'Tante Louise', en dáár kwam Bernard Hanlo wonen, in Arnhem.

Wanneer ik naar Dick Hanlo ga, die in Amsterdam precies tegenover Bert Schierbeek woont, wordt dat verhaal van Everard als onzin bestempeld. 'In die tijd', zegt Dick, 'woonde ik nog thuis, want ik was nogal laat met mijn HBS-examen - ik slaagde pas in 1930 - dus als Bernard toen al bij ons thuis woonde zou ik het toch weten!' Ja, dat had Dick gedácht. Eerst komt het oudere zusje van Eugène, Marijke, (= Maria Louise) mij vertellen, dat Bernard in 1928 op haar eerste-communie-feest is geweest, daarna komt er een Bewijs van Nederlanderschap van Bernard uit 1927 boven water (zie reproductie) en tenslotte bevestigt ook de Gemeente Arnhem nog à raison van f 1,45 dat Bernard op 6 sept. '27 in Arnhem kwam wonen.

BEWIJS VAN NEDERLANDERSCHAP.

Afgegeven voor: BELGIË.

De Burgemeester der gemeente ARNHEM,

verklaart dat Mr. Bernardus Josephus Maria Hanlo

geboren te Roermond, den 20 Juli 1878 NEDERLANDER is.

Afgegeven te Arnhem den 15 DEC. 1927.

De Burgemeester voornoemd.

Handteekening van den houder (de houdster).

B Hanlo

De Burgemeester der gemeente ARNHEM verklaart dat bovenstaande handteekening en portret die van Mr. B. J. M. Hanlo

15 DEC. 1927

De Burgemeester voornoemd.

gemeente arnhem

afdeling bevolking, burgerlijke stand, militaire zaken en verkiezingen

Arnhem, 23 maart 1984
tel.: (085)- 45 71 11
toestel 2136

Mijnheer,

Naar aanleiding van uw brief van 11 maart j.l. kan ik u het volgende mededelen:

HANLO, Bernardus Maria Josephus geboren op 20 juli 1878 te Roermond is op 6sep27, komende vanuit Indië, in Arnhem komen wonen. Op 2apr46 werd hij afgevoerd naar Amsterdam,

Overtoom 164/1. Zijn beroep was rechterlijk ambtenaar in Nederlands Indië.
Betrokkene was, ten tijde van afvoering, gehuwd met Crobach, Anna Lucretia Gerarda Maria, geboren 23 februari 1886 te Oss. Zij huwden op 1 september 1909 te Deurne. Uit dit huwelijk is, volgens onze gegevens, één kind geboren, t.w. Hanlo, Johannes Bernardus Maria Rafael (geb. datum onbekend). Deze zoon woont vermoedelijk in Valkenburg.
De heer B.M.J. Hanlo was een zoon van Athanasius Maria Arnoldus Hanlo en Maria Henrietta van Berckel (beide geb. datum onbekend).

Hoogachtend
afd. bevolking c.a.

Ik vind het heerlijk om zulke brieven te ontvangen, ‘vréselijk héérlijk’, zou Eugène Hanlo zeggen. Want niet alleen blijkt het gelijk van Everard er nogmaals - en nu *officieel* - uit, maar het is nog veel mooier om te lezen dat Hanlo, Johannes Bernardus Maria *Rafael* (sic!) een *onbekende geboortedaum heeft en vermoedelijk in Valkenburg woont,* in 1984! Everard weet wel beter en dank zij hem *wij* ook. Ik laat hem nog even langer aan het woord, want Everard, daar kom je niet zo maar van af. Ik was al door de familie gewaarschuwd...

> Bernard en Dol kwamen met baby en baboe uit Indië terug vóór de oorlog 1914-1918, dat weet ik nog goed, want ze hebben toen eerst bij ons in de Kastanjelaan in Arnhem gelogeerd; daarna zijn ze met z'n vieren naar Deurne gegaan. Ik zal toen een jaar of vier, vijf geweest zijn.

Als ik opmerk dat ik me praktisch niets meer van mijn vierde en vijfde jaar herinner, zegt de Jonkheer: ‘Ja, dat is heel vreemd, maar hoe ouder ik word, hoe meer de herinneringen aan mijn vroege jeugd terugkomen’. (Als ik daar later met mijn tachtigjarige moeder over praat, bevestigt deze dat verschijnsel).

> Dingen van enkele jaren geleden weet ik soms absoluut niet meer. Ben ik wel of niet op de begrafenis van Jan geweest? Ik zou het niet meer weten.

(Ik weet het wél, inmiddels).

> Maar die baby en baboe, ja hoor.

Of ze daarna nog teruggegaan zijn, met het gezin?

> Ik geloof het wel. Want ik herinner me een verhaal over een enorme omweg rond de Kaap die ze in 1916 moesten maken omdat het Suez-kanaal gesloten was wegens de oorlog, toen ze weer met verlof uit Indië kwamen. Of was Bernard vanaf 1912/1913 tot 1916 alleen teruggeweest? In ieder geval wilde hij Dolly daarna (weer?) mee terugnemen, dat weet ik nog goed. Ze waren in 1916 dus beslist nog niet gescheiden. Maar Dol wilde niet mee. Daar is nog een hoop gedoe over geweest in de familie.

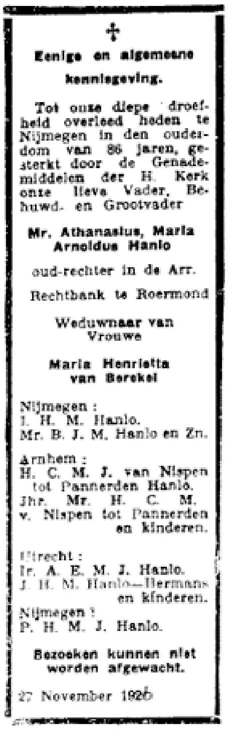
‘Dat kan kloppen’, zeg ik,

> want Emmy Crobach (Mevrouw Mol) moet nog een ansichtkaart in bezit hebben van 1916 met de tekst erop ‘Dol en Jan blijven voorlopig hier.’

Maar zijn Bernard en Dol nu wel of niet gescheiden? Op hun bidprentjes die ik in Deurne vond staat dat ze echtgenoten van elkaar zijn en in de rouwadvertenties van Opa Hanlo (Mr. Athanasius Maria Arnoldus, 1840-1926; zie stamboom) staat Bernard erbij als man zonder vrouw, kijk maar.

(Terwijl ik deze advertentie overneem, ontdek ik ineens dat Mr. B.J.M. Hanlo al in 1926 in Nederland terug was en in Nijmegen woonde, bij I.H.M. Hanlo, die niet in de stamboom voorkomt. Wéér een raadsel erbij, dat ook nog wel opgelost zal worden, maar niet meer in dit artikel, want dat moet morgen ingeleverd worden en het is nu al te laat om Eugène of Everard nog op te bellen.)

De in de advertentie genoemde *Zn* van Mr. B.J.M. Hanlo woonde in ieder geval niet bij zijn vader (zie schoolrapporten HBS-Helmond), en Dolly, de 'echtgenote', schittert door afwezigheid.



†

Eenige en algemeene kennisgeving.

Tot onze diepe droefheid overleed heden te Nijmegen in den ouderdom van 86 jaren, gesterkt door de Genademiddelen der H. Kerk onze lieve Vader, Behuwd- en Grootvader

Mr. Athanasius, Maria Arnoldus Hanlo

oud-rechter in de Arr. Rechtbank te Roermond

Weduwnaar van Vrouwe

Maria Henrietta van Berckel

Nijmegen:
I. H. M. Hanlo.
Mr. B. J. M. Hanlo en Zn.

Arnhem:
H. C. M. J. van Nispen tot Pannerden Hanlo.
Jhr. Mr. H. C. M. v. Nispen tot Pannerden en kinderen.

Utrecht:
Ir. A. E. M. J. Hanlo.
J. H. M. Hanlo—Hermans en kinderen.

Nijmegen:
P. H. M. J. Hanlo.

Bezoeken kunnen niet worden afgewacht.

27 November 1926

Ja, dat huwelijk liep fout; ze zullen wel van tafel en bed gescheiden zijn. Maar om op Bernard terug te komen, weet je dat die *vervloekt* is geweest? Op een keer had Bernard, in Indië, als Landraad, iemand ter dood veroordeeld die tijdens een aanval van acute waanzin (mataglap) twee moorden had gepleegd. Als Bernard de *adat* goed gekend had, zou hij geweten hebben dat niet die man de moorden pleegde, maar de boze geest die bezit van zijn lichaam genomen had. Driemaal sprak die veroordeelde toen de vloek over Bernard uit en vanaf dat moment is alles fout met hem gegaan. Hij ging als een soort Multatuli tegen de compagnie schrijven, werd verbannen naar Pontianak waar 's nachts soms ineens stukken uit het plafond vielen - dat noemen de Inlanders *de stenenregen* -en op den duur ging hij zich zo bedreigd voelen dat hij 's nachts de marechaussee rondom zijn huis posteerde, maar dat hielp ook niets: die *goenagoena* ging gewoon door. Bernard werd ten slotte min of meer zenuwziek, een Nurks die totaal vereenzaamde, een centenpik.

Dick Hanlo, de zoon van Tante Louise' waar Bernard in kwam wonen, herinnert zich niets van die gierigheid. 'Bernard kon echt heel royaal zijn; hij was ook erg muzikaal,

speelde piano en waldhoorn, las veel en maakte allerlei aantekeningen' (Later vind ik ergens een zakboekje met - behalve allerlei definities - enkele *citaten* door Bernard in handschrift genoteerd, waarvan één me bijzonder treft omdat hij er tussen haakjes ook nog een waar woord aan toegevoegd heeft: 'On n'est jamais trahi que par les siens', hetgeen 'vrij overgezet zijnde' betekent: 'Van je familie moet je 't maar hebben.')

Switchend van Heerlen naar Amsterdam en vandaar weer naar Eindhoven, waar ik ook familie vanuit Utrecht ontmoet, krijg ik steeds duidelijker een beeld van de vader van Jan Hanlo: een *zielige* man die na zijn 'vervloeking' een vervloekt eenzaam bestaan heeft gekend; een totaal ander iemand dan de verhalen uit Deurne en omgeving deden vermoeden. De 'bambocheur' en 'versierder' heeft waarschijnlijk nooit bestaan; wél de 'pauvre Bernard' die nooit het geluk kon vinden, ook niet met Dolly die hij zelfs heeft bedreigd, met het gevolg dat op 3 mei 1923 een gerechtelijke uitspraak plaatsvond: scheiding van tafel en bed werd een officieel feit, en Bernard werd veroordeeld tot het betalen van f300,- alimentatie. Per maand, per jaar? Laten we er ons maar niet meer druk over maken, want Bernard maakte zich er evenmin druk over, zoals we al weten. Wat niet verhinderde dat Jan hem regelmatig, tot zijn dood toe, heeft opgezocht. In een agenda van Jan, aanwe-

zig in het Letterkundig Museum, lezen we bij de datum 20 juli 1950 de woorden ‘Pappie jarig’. Jan was toen 38 jaar en zijn vader was nog steeds ‘Pappie’. In de agenda van 1952 staat bij 25 februari ‘Sterfdag Pappie.’ Ik krijg het er warm en koud van. Laat ik maar gauw - tussendoor - het verhaal vertellen dat ik van Corrie Hafkamp hoorde, Jans vroegere buurvrouw in Valkenburg, dan kunnen we weer tranen lachen in plaats van huilen.

> Jan heeft ook eens een brief aan de bisschop van Roermond geschreven en hij was nog diep verontwaardigd ook omdat hij daar nooit antwoord op heeft gekregen. In die brief stelde hij de bisschop voor om in het vervolg de hostie tijdens de Heilige Mis *verpakt* te laten aanbieden door de kapelaan van Valkenburg, want die smerige kapelaansduim op zijn (Jans) tong drukte alle gewijdheid van die hostie weg!

Legio verhalen zijn er over Jan, maar nogmaals, we moeten naar Deurne. Everard was daar ook, al in 1916-'17 toen hij acht à negen en Jan zo'n jaar of vijf was:

> Op de zolder was een grote kast met kleren - daar heb ik er later nog van teruggevonden in het portiershuisje, nee dat waren niet alleen de kleren van Jans moeder zoals dat ergens beschreven staat, sommige ervan waren totaal vergaan! - een grote kast met kleren, dus, en ik herinner me hoe we ons toen verkleedden...’

‘Hebt u eigenlijk geen foto's meer uit die tijd?’, vraag ik.
‘Ik heb niet eens meer een foto van mijn moeder’, zegt de Jonkheer triest.
‘Maar ik wel’, zeg ik triomfantelijk en haal de foto van de vijf Hanlo-tjes te voorschijn, die ik bij Eugène ontdekt heb.

> Kijk, hier rechts staat uw moeder. We zullen er een speciale uitvergroting van laten maken. Met de foto's die ik van Bernard heb, doe ik dat ook. Mijn oudste zoon weet van de meest eenvoudige kiekjes nog iets aparts te maken’.

Hortense, de moeder van Jonkheer Everard van Nispen tot Pannerden.

Als ik later de foto's kom brengen, de foto's van zijn moederen van Bernard, blijken er toch nog ‘documents humains’ in het bezit van Everard te zijn, *voorzien van foto's* zelfs. Het Bewijs van Nederlanderschap dat als *bewijs* dienst deed inzake Bernards verblijf vanaf 1927 te Arnhem, en een Paspoort waarop staat dat zijn ‘kleur der haren’ reeds *grijzend* is. Vandaag haalde ik mijn eigen verlengde paspoort af en moest daarvoor f 55,75 betalen; toen kostte een paspoort f 6,-.

SIGNALEMENT — DESCRIPTION.

‘Pappie’, denk ik, terwijl ik die foto op het paspoort bekijk. ‘Geen bijzondere kenteekenen’. We schrijven 1938 en zes jaar later zal Bernard tijdens de hongerwinter in Amsterdam (volgens Dick Hanlo) een uitgebreide beschrijving geven van een Indische rijsttafel, Bernard die vóór de oorlog, die Tweede Wereldoorlog, vaak maar één keer per dag een maaltijd gebruikte, en daarmee een voorloper was van Jan, die soms een hele maand alleen maar op yoghurt en Liga leefde. ‘Liga’, zei Corrie Hafkamp in die tijd tegen Jan, ‘dat is hét vervangingsmiddel voor borstvoeding’, en daarop wist Jan dan weer uren voort te borduren. Maar we moeten naar Deurne, ons uigangspunt.

Deurne

In een brief aan Hans Krol (één van de 35 brieven die Jan aan Hans schreef; deze gedateerd 21-11-1961) schrijft Jan Hanlo:

> Antoon Coolen heeft de natuur van Deurne (mijn jeugdplaats) bijzonder mooi beschreven. Zó dat je meent: dat is de mooiste natuur ter wereld (vooral zoals het toen ca. 40 jaar geleden was).

En in het Weekblad van Deurne van 20-6-1969 treffen we de volgende passage aan:

> Jan Hanlo bracht een gedeelte van zijn jeugd in Deurne door, bij zijn moeder en zijn grootvader, dr. Crobach, op huize 'Rozenberg' aan de Stationsstraat. Hij bezocht hier de Fraterschool. Heel zijn verdere leven zou hij aan deze jeugdjaren in Peelland blijven terugdenken. Later, toen hij bij Valkenburg en in Amsterdam woonde, placht hij iedere zomer met zijn bejaarde moeder de mooie plekjes van zijn kinderjaren in Deurne nog eens op te zoeken. [...] De titel van een van zijn geschriften, 'In een gewoon rijtuig', zal wel door een herinnering aan zijn jeugd in Deurne zijn ingegeven: menige keer reed hij, een roodharig jongetje, met dr. Crobach mee in diens rijtuig.

Uit die titelverklaring van *In een gewoon rijtuig* blijkt natuurlijk al direct dat de betreffende weekblad-journalist vergat het motto uit Homo Ludens, voorin het boek, te lezen, maar dat doet er weinig toe. Dat rijtuig uit Deurne rijdt nog steeds. Jan is er in zijn jeugd mee 'op reis' gegaan, Jan ging steeds 'op reis'.

De Deurnenaar W.A.M. van Heugten heeft er tegen Hans Krol het volgende over gezegd:

> In de herfst van het vorig jaar schreef Jan Hanlo mij, dat hij een 'grote reis' ging maken. Ik antwoordde hem toen: 'We wensen je veel goeds op je grote reis. Maar het is toch - hopen wij - niet zo'n "lange reis" als Frans Babyion bedoelde toen hij, betrekkelijk kort vóór zijn dood, hier in Deurne met Peter Vink (een zoon van toneelman Piet Vink) sprak'. Toen ik maandagavond het nieuws van zijn dood over de televisie vernam moest ik meteen aan die woorden denken...

Ja, Jan Hanlo ging voor eeuwig op reis, maar niet in een *gewoon* rijtuig, o nee! Dat *motto* staat toch niet voor niets voorin het boek? Léés wat er stáát:

> Een patiënt zegt tot de psychiater:
> Dokter, ik word zo meteen afgehaald, in een rijtuig.
> Dr: Zeker geen gewoon rijtuig?
> P: Een gouden rijtuig.
> Dr: En hoe is het bespannen?
> P: Met veertig miljoen diamanten herten.
> (*Een fragment uit* Homo Ludens *van J. Huizinga*)

De reis van Frans Babylon, ook door Jeroen Brouwers nog onlangs bechreven in *De laatste deur* Amsterdam, De Arbeiderspers, 1983), heeft niets met die van Jan Hanlo te maken, en evenmin met Deurne. Aan het eind van *mijn* reis door Han-lo-land durf ik dat te beweren, met de laatste foto als bewijs daarvan. Daar staat Jan Hanlo, als *kind-Jezus* met zijn kruis, aan het hoofd van een schare engelen, op het allergewoonste rijtuig dat je je maar kunt voorstellen: een boerenwagen. Jan Hanlo als Jezus.

Toevallig is die foto in Deurne gemaakt, maar hij (of zij) had evengoed in Bethlehem genomen kunnen zijn. En het vervolg had zich dan, in plaats van in Valkenburg, te Jeruzalem kunnen afspelen:

'Op een dag', schrijft Paul Haimon over Jan Hanlo in *Achterwaartse blik op een uniek solist,*

> zagen we, uit ons raam kijkend aan de Nieuweweg te Valkenburg, hem tussen twee agenten in worden opgebracht; met zijn baard en zijn boeien leek hij Christus tussen de beulen.

En toen ik later Arnold Spauwen sprak, die in Maasland, december 1967, het volgende gedicht liet afdrukken

Voor Jan Hanlo

zijn woorden uitgeleend
aan de burgemeester
vroeg ik ten antwoord
voor de dichter

hij is een beetje gek
hij houdt van jongetjes
sprak de burgemeester

en dat was alles

ja, toen ik die ‘gekke’ Arnold Spauwen sprak en hem vertelde dat ik een artikel zou gaan schrijven over Jan-Hanlo-als-Je-zus, sprak deze Arnold Spauwen (ere zijn naam)

toen ik bij van oorschot
die foto
je weet wel
zag
dacht ik
Jan-Jezus
Jezus! Jan!

Naschrift

De heiden die dit schreef is niet-katholiek, niet-pedofiel, niet-homoseksueel, noch op enigerlei andere wijze bij een geheim literair genootschap betrokken, maar hij houdt van Jan Hanlo en diens werk, en hij heeft geen enkel bezwaar om aan de Heilig-Verklaring daarvan mee te werken.

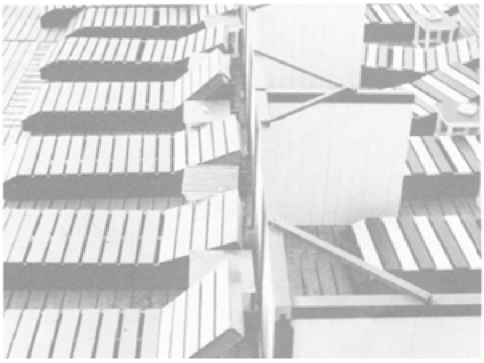
Tijdens het voorafgaande onderzoek kwam hij nogal wat mensen tegen die genoemd zijn en die hij grote dank verschuldigd is, maar er zijn ook vele ongenoemden die hij graag in alfabetische volgorde had willen opsommen, vanaf Hans Berghuis t/m Z. Maar het is 's nachts half zes en het artikel moet af zijn, morgen, nee, vandaag. Vandaar dat hij alle ongenoemden die hem in de afgelopen drie maanden op enigerlei wijze van dienst waren, in de schaduw laat. Maar zijn *dank* is er niet minder om.

1 Bij het na-lezen van het artikel ontdekte ik dat ik aan het begin een *noot* had aangebracht, ter verklaring van het begrip *Heilige Kindsheid.* Hoewel het in Deurne een soort feest is ter versterking van de kas der Katholieke Missie (of iets dergelijks), stel ik voor dit begrip in het vervolg, voor eens en voor altijd, aan Jan Hanlo te koppelen. Want van *die* Heilige Kindsheid krijg ik voorlopig nog niet genoeg. Correcties en aanvulling gaarne aan het volgende adres:

Aldert Walrecht
H. Casimirstraat 26
5616 BK Eindhoven

De laatste foto van de serie Jan-Hanlo-als-Jezus, deze keer in de buitenlucht genomen (vgl. foto 1 en 2). Een kind heeft op deze foto gekrast, een kind heeft op die foto sporen nagelaten. O, Heilige Kindsheid!

Eindhoven, 30 maart 1984



De naam Hanlo blijft ook op andere wijze in de kunst voortbestaan - fotografische impressie door Barbera Hanlo -
Reproduktie der foto's: Aldert Walrecht Jr.

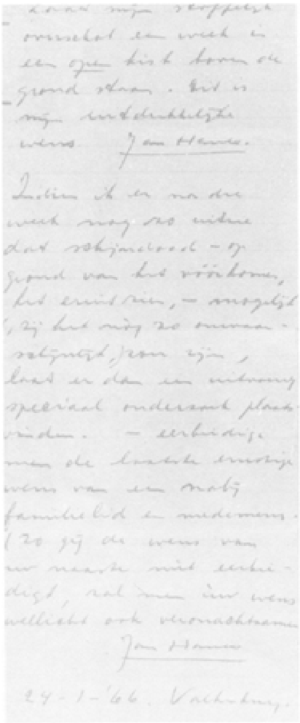
Aldert Walrecht
Rondom de dood van Jan Hanlo

Tijdens een bezoek aan Jonkheer Everard van Nispen tot Pannerden, beëdigd executeur-testamentair van Jan Hanlo's nalatenschap, te Heerlen, kwam er uit een kistje met een geheim slot erop een aantal kladbriefjes te voorschijn waaruit blijkt dat Jan enorm bang was om levend begraven te worden.

Briefje 1, dat hierbij gereproduceerd wordt, is zo slecht te lezen dat ik de tekst ook in gedrukte vorm weergeef:

> Laat mijn stoffelijk overschot een week in een *open* kist boven de grond staan. Dit is mijn uitdrukkelijke wens. Jan Hanlo. Indien ik er na die week nog zo uitzie dat schijndood - op grond van het vóórkomen, het eruit zien, - mogelijk (zij het nog zo onwaarschijnlijk,) zou zijn, laat er dan een uitvoerig speciaal onderzoek plaatsvinden.- eerbiedige men de laatste ernstige wens van een nabij familielid en medemens - (zo gij de wens van uw naaste niet eerbiedigt, zal men úw wens wellicht ook veronachtzamen. Jan Hanlo. 24-1-'66. Valkenburg.

Briefjes 2 en 3, het ene van 1968 en het andere zonder datum, zijn ook als reproduktie duidelijk genoeg. Op een even beklemmende manier geven ze een beeld van de obsessie die Jan Hanlo de laatste jaren van zijn leven heeft beheerst.


Laat mijn stoffelijk
overschot een week in
een open kist boven de
grond staan. Dit is
mijn uitdrukkelijke
wens. Jan Hanlo.
Indien ik er na die
week nog zo uitzie
dat schijndood - op
grond van het vóórkomen,
het eruit zien, - mogelijk
(zij het nog zo onwaar-
schijnlijk,) zou zijn,
laat er dan een uitvoerig
speciaal onderzoek plaats-
vinden. - eerbiedige
men de laatste ernstige
wens van een nabij
familielid en medemens -
(zo gij de wens van
uw naaste niet eerbie-
digt, zal men úw wens
wellicht ook veronachtzamen.
Jan Hanlo
24-1-'66. Valkenburg.

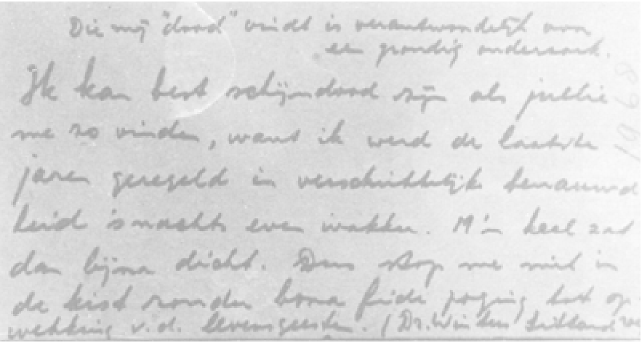
De beklemmende stilte wordt door de Jonkheer doorbroken:

> Tja, die laatste uitdrukkelijke wens, behoefde in dit geval niet geëerbiedigd te worden, want Dr. Zeldenrust, die in aanwezigheid van dokter Eugène Hanlo uit Eindhoven - Jan z'n neef - *obductie* (= gerechtelijke lijkschouwing; AW) heeft gepleegd, constateerde reeds de volgende dag dat er geen enkele twijfel aan Jans dood bestond, waarschijnlijk tengevolge van een plotselinge *embolie.*

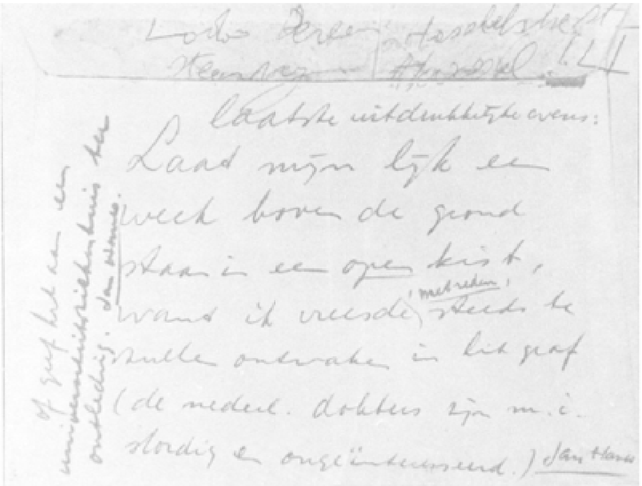
‘Maar waarom moest *er obductie* plaatsvinden?’, vraag ik, ‘en waarom moest dokter Hanlo helemaal vanuit Eindhoven overkomen, terwijl het in de omgeving van Valkenburg wemelde van de artsen die familie van Jan waren?’

‘De *obductie* moest plaatshebben’, zegt de Jonkheer - en dokter Eugène Hanlo bevestigt dat later -

> omdat er van *dood door schuld* sprake was, mogelijkerwijs. In zo'n geval moet de dode niet alleen geïdentificeerd worden door het meestnabijzijnde familielid - en dat was Eugène in dit geval; de Limburgse familieledenartsen waren met nichten van Jan getrouwd, terwijl Eugène een volle neef was - bovendien moest vastgesteld worden (i.v.m. verzekeringen e.d.) of de tractorbestuurder wel of niet *directe schuld* aan het overlijden van Jan



Die mij "dood" vindt is verantwoordelijk voor een grondig onderzoek.
Ik kan best schijndood zijn als jullie me zo vinden, want ik werd de laatste jaren geregeld in verschillende benauwdheid ...



laatste uitdrukkelijke wens:
Laat mijn lijk een week boven de grond staan in een open kist, want ik vreesde (met reden!) steeds te zullen ontwaken in het graf (de nederl. dokters zijn m.i. slordig en ongeïnteresseerd.) Jan Hanlo

JAN HANLO

letterkundige

1912 - 1969

Door een ongeluk met zijn motor getroffen op 14 juni te Berg en Terblijt overleed hij twee dagen later in het ziekenhuis St. Annadal te Maastricht. Hij werd op 29 mei 1912 geboren in Bandoeng, bracht zijn jeugd door in Deurne (N.Br.) en woonde daarna beurtelings in Amsterdam en Valkenburg-Houthem, alwaar hij op het R.K. Kerkhof werd ter aarde besteld.

Denken aan Jan Hanlo, nu hij is gestorven, betekent het leven anders zien, met een nieuwe dimensie erbij. Veel gedachte grenzen worden opzij geschoven, wat onzeker scheen wordt natuurlijk, verwarringen worden menselijker. Het leven werd een werkelijkheid die niet liegt. Hij had zijn gebreken maar werd meer mens door de manier waarop hij ermee leefde. Als hij onverwachts of aangekondigd bij vriend of kennis op bezoek kwam was hij een gelukkig makende verschijning. Zijn leven is zo vol vrienden gegroeid. Welke vreemde wendingen het lot hem ook deed nemen, hij verloor geen van hen. Zijn innemendheid heeft hem zelf verbaasd, hij vond niet dat hij het ernaar maakte om te worden bemind. En toch is het de eerste waarheid die men over zijn persoon moet zeggen: hij was een fascinerende mens, van wie men steeds meer ging houden.
Jan Hanlo heeft zich op unieke wijze in poëzie en proza zelf gerealiseerd. In zijn werk was hij geheel persoonlijk tegenwoordig. Wijs, genietend van eenvoudige dingen, maar ook kritisch doordringend in gecompliceerde zaken. Koel observerend en humoristisch interpreterend, was hij uiterst helder in zijn verwoording. Hij had genoegen aan grappige invallen, aan speelsigheid, aan een spitse formule. Altijd anders bleef hij zichzelf steeds gelijk. Hij droeg iets onzegbaars bij aan de nederlandse literatuur door de taal te hanteren als het fijnste instrument. Hij bezat een afgond-diep geloof dat hem hemels kon kwellen zonder dat hij er iets van prijsgaf. Dag Jan.

HET GEVERNISTE — Jan Hanlo

Eens hing er een medaille om mijn hals
en eens een kind
Het zilver werd zwart
mijn herinneringen zijn gevernist
Geverniste ogen geverniste adem
ik verzamel het geverniste tot aan mijn dood

Hanlo verweten kon worden. Allemaal erg ingewikkeld. Bij Mevrouw Van der Ploeg in Valkenburg, de vroegere Josje Crobach, jonger zusje van Loekie en Emmy (zie mijn artikel ‘Jan Hanlo als Jezus’), krijg ik het hele (trieste) verhaal van de dagen 14 t/m 16 juni 1969 te horen, en ook nog iets over de 21ste juni, de dag van Jans begrafenis:

> Jan, die bij ons kind aan huis was, vaak kind met onze kinderen, is ‘szaterdags verongelukt (14 juni 1969; AW), maar we hoorden het pas’ szondags, dat hij in Maastricht, in het ziekenhuis Sint-Annadal, was

> opgenomen. Die dag was het vaderdag, en, o, ik verwijt het me nog steeds, dat ik toen niet naar Jan gegaan ben. Ik wildealleszo gezellig mogelijk voor ‘Vader’ en de kinderen maken, en het bericht dat we kregen over Jan was nu ook weer niet zó verontrustend dat er reden was om te denken aan *levensgevaar. Maar* de volgende morgen, 's maandags, ben ik direct gegaan. In het ziekenhuis, waar ik als echtgenote van Dokter Van der Ploeg ook buiten de bezoekuren kon binnenlopen, hoorde ik dat Jan de avond tevoren op een aparte kamer was gelegd, omdat hij nogal last had van het gesnurk van mede-patiënten, en onderweg naar die kamer kwam ik iemand tegen met wie Jan indertijd nog naar Marokko was geweest - een heel verhaal! - en samen kwamen we op Jans kamer. Hij lag doodstil in bed, *dood*stil, ja, ik zag het direct... in paniek riep ik dezuster, en die zei: ‘Ja, maar dat kan toch niet, een uurtje geleden was ik nog bij hem, en toen was er niets aan de hand.’ Maar het wás zo: Jan was *dood.* En jarenlang heb ik mezelf nog verwijten gemaakt omdat ik op die zondag in de eerste plaats aan Vaderdag dacht...

Ik laat haar de foto's zien die ik door Frans Martens van voor- en achterzijde van Jans bidprentje liet maken. De tekst ervan werd opgesteld door de Limburgse dichter Paul Haimon.

‘Och, ja’, zegt Mevrouw Van der Ploeg, ‘dat hebben we zelf ook nog.’ Ze leest een ogenblik en vervolgt dan:

> Ja, hij is hier wat keertjes op bezoek geweest, vooral de laatste jaren van zijn leven. Eigenlijk was hij zo zielig... En toch ook vaak heel leuk en ontspannen met de kinderen. Met Sint-Nicolaas kwam hij altijd met een hele doos met cadeautjes, allemaal van die kleine waardeloze dingetjes, die hij zélf gemaakt had maar zo dat de kinderen er wég van waren. Jan wilde ook zo graag dat Mohamed in ons gezin werd opgenomen, maar, nee, dat kon toch echt niet. Die jongen was een halve wilde. Hij is hier wel eens komen spelen, maar hij gooide in de kortste tijd alles kapot. En het was ook wel een heel vreemde relatie. Op onze zoon Hans was Jan ook al zo gek...

Mevrouw Van der Ploeg praat nog wat met me over de tijd dat Jan een poosje niet in Limburg mocht komen en dan stiekem toch bij hen kwam; over een brief die zij van Jan heeft bewaard en waarvan ze niet wil dat die in de *Verzamelde Brieven* wordt opgenomen; opnieuw over Mohamed, wanneer ik haar de foto laat zien die ook uit het geheime kistje van Jonkeer van Nispen tot Pannerden kwam. Jan moet dat fotootje tot het laatst toe in zijn zak gehad hebben: het was helemaal verkreukeld.

Op allerlei manieren had Jan geprobeerd om Mohamed bij een gezin onder te brengen, maar nergens kon hij ermee terecht. Uiteindelijk besloot hij het jongetje toen maar op een Belgische kostschool onder te brengen, à raison van f4000,-per jaar; in het weekend zou Mohamed door Jan op de motor opgehaald worden. Maar vóór het zo ver kwam werd Mohamed als ongewenste vreemdeling het land uitgezet (zie hierover het art. van Ser J.L. Prop in *Achterwaartse blik op een uniek solist*). Daarna werd Jan steeds depressiever, zodanig zelfs dat sommige van zijn kennissen wel eens over *zelfmoord* hebben gefluisterd toen Jan op 14 juni 1969 bij Berg en Terblijt verongelukte met zijn motor, maar het kranteberichtmet foto uit het Limburgs Dagblad van 16 juni - de dag waarop Jan stierf - geeft geen enkele grond tot die veronderstelling.

De persfotograaf van het Limburgs Dagblad, Karel Gerrits uit Mheer, heeft achterop de foto de aantekening gemaakt:

> Dit gebeurde zaterdagmiddag 13.45 u. op de weg Berg Terblijt - Maastricht met een uitzicht van nog geen 20m door de enorme regen- en hagelbui.

Nee, hoe depressief Jan ook geweest is na de uitwijzing van 'zijn kind' (een depressiviteit die zich volgens Mevrouw Van der Ploeg onder andere uitte in zielig getob over dood en religie, bij het godsdienstwaanzinnige af), van zelfmoord is geen sprake geweest.

In verschillende kranten verscheen op 17 juni 1969 de advertentie die hierbij is afgedrukt en die Ser J.L. Prop in zijn *biografie* (zie aldaar) doet opmerken: 'Hij wordt, tegen zijn wil, in Valkenburg begraven'.

Ja, eigenlijk had Jan bij zijn ouders op het R.K. kerkhof Buiten-veldert te Amsterdam begraven willen worden, bij zijn ouders, die hijzelf na hun dood weer in één graf bij elkaar heeft gebracht, ondanks hun scheiding van tafel en bed. In mijn artikel 'Jan Hanlo als Jezus' ziet u op de twee bidprentjes hoe Jan die twee in de dood heeft verenigd, als echtgenoot en echtgenote, en bij dokter Eugène Hanlo te Eindhoven berust nog het dokument waarop staat aangegeven dat dit 'eeuwigdurende' graf er een voor vier personen was. Jan had dus toen al een plaatsje voor zichzelf - bij zijn ouders- gekocht en de mogelijkheid opengehouden dat er ooit nog eens iemand in zijn leven zou komen...

BERG EN TERBLIJT. - De dichter Jan H. uit Valkenburg raakte zaterdagmiddag omstreeks twee uur ernstig gewond toen hij met zijn motor bij Berg en Terblijt achter op een tractor inreed. Het ongeluk gebeurde in de stromende regen. Op de Rasberg wilde Jan H. de tractor, bestuurd door B. uit Berg, inhalen, maar bemerkte - mede door het slechte zicht - te laat dat deze linksaf een zijweg wilde inslaan. Hij kon de inhaalmanoeuvre niet meer corrigeren en

reed achter op de tractor in. Een hulpvaardige automobilist schermde met zijn auto (de witte sportwagen rechts) de rijweg af voor het tegemoetkomend verkeer om verdere ongelukken te voorkomen. Het slachtoffer lag 20 minuten in de regen voor er een ambulance arriveerde, die Jan H. naar het ziekenhuis in Maastricht overbracht.

Volstrekt enige en algemene kennisgeving

†

In de vrede van Christus is heden na een noodlottig ongeval, voorzien van het H. Sacrament der Zieken, in het ziekenhuis St. Annadal te Maastricht van ons heengegaan, in de leeftijd van 57 jaren, onze dierbare neef

JAN HANLO

in leven letterkundige.

Familie Hanlo
Familie Crobach

VALKENBURG, 16 juni 1969.
Condoleance-adressen:

Mevrouw Wed. E. Crobach-Hermans,
St. Antoniusweg 5, Heerlen.
Mevrouw Wed. J. Hanlo-Hermans,
Flat Eeckenrhode C 23, Aalst N.-Br.

De plechtige uitvaartdienst zal plaatshebben op zaterdag 21 juni a.s. om 11 uur in de parochiekerk van de H. Joseph te Broekhem-Valkenburg (L.), waarna begrafenis op de R.K. begraafplaats aldaar.

Bijeenkomst in bovengenoemde kerk alwaar vanaf 10.30 uur gelegenheid is tot condoleren.

Maar het heeft niet zo mogen zijn. Zonder iets van die wens te weten, waarschijnlijk, besloot de familie Jan te Valkenburg te begraven. En het is maar goed dat Jan nooit geweten heeft dat er zelfs op de grafsteen die de familie later liet aanbrengen, nog een ‘drukfout’ stond. In het boekje van Jan M.G. Schurgers *Jan Hanlo,* Valkenburg, [1971] is die onbegrijpelijke fout voorgoed vastgelegd.

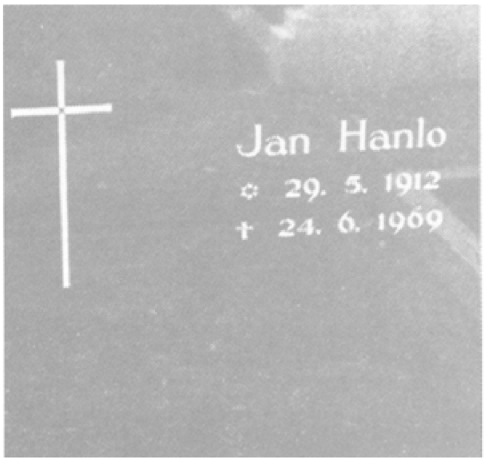
Samen bekijken we de foto die het Limburgs Dagblad mij ter beschikking stelde, de foto van Jan Hanlo's begrafenis, met het onderschrift:

VALKENBURG, 23 juni. - Na een uitermate stijlvolle plechtigheid in de St. Josephkerk in Broekhem-Valkenburg is zaterdag de dichter Jan Hanlo begraven op het kerkhof te Broekhem. De letterkundige, die de afgelopen maandag op 57-jarige leeftijd overleed aan de verwondingen, die hij opliep bij een motorongeval, werd uitgeleide gedaan door tal van prominenten uit de literaire wereld. Aanwezig waren onder anderen de schrijvers Bernlef, K. Schippers, Bert Voeten, Bertus Aatjes, Harry Prick, Paul Haimon, Ton van Reen, Remco Campert, Leo Herberghs, Willem K. Coumans en de uitgever Geert van Oorschot. Op het kerkhof werd een kort dankwoord gesproken door een neef van de overleden dichter.

'Ja, dat is weer al bijna 15 jaar geleden', zegt Mevrouw Van der Ploeg. 'Ik sta zelf ook op die foto, links, met mijn zwarte tasje en hoed'.

Van de genoemde schrijvers is alleen Willem K. Coumans herkenbaar, schuin links achter haar, samen met zijn vrouw Harjo. Allebei werkten zij mee aan het In Memoriam-nummer van Kentering *Achterwaartse blik op een uniek solist,* Willem K. Coumans zelfs als gastredacteur. De neef die het dankwoord sprak, dokter Luid Crobrach, is een broer van Mevrouw Van der Ploeg. Samen met zijn vrouw staat hij rechts van haar. Maar iemand die niet genoemd wordt, en die ook op de foto staat, wil ik hier graag een eresaluut brengen, want wat Harry Prick voor Lodewijk van Deijssel was, is deze figuur voor Jan Hanlo aan het worden, zo langzamerhand. Veel van de gegevens die ik in de afgelopen maanden verzameld heb, kwamen bij hem vandaan, en praktisch iedereen die aan dit Bzzlle-tin-nummer heeft meegewerkt, heeft iets met deze 'verzorger van de literaire nalatenschap van Jan Hanlo' te maken gehad.

Deze man, Ser J.L. Prop, op de foto de man met het fototoestel, links naast de dame met de witte hoed, breng ik op deze plaats, bij het graf van Jan Hanlo, graag dank, als daad van eenvoudige rechtvaardigheid. Zijn vele verdiensten in verband met het Hanlo-onderzoek mogen best eens apart vermeld worden.



De inmiddels gewijzigde grafsteen van Jan Hanlo werd in dezelfde stijl gehouden als de mens Jan Hanlo was; eenvoudig. Opvallend en enigszins onbegrijpelijk was wel dat als sterfdatum vermeld stond: 24 juni 1969, terwijl Jan Hanlo overleed op 16 juni.

Foto-reprodukties: Aldert Walrecht Jr.
Foto van het ongeluk: Karel Gerrits.
Foto begrafenis Jan: Limburgs Dagblad.

Jan G.M. Notten
Mijn buurman Hanlo

Het is voorjaar 1958, als Jan Hanlo Amsterdam verlaat en bij zijn moeder in Valkenburg gaat wonen. Die is dan ongeneeslijk ziek en ze overlijdt vrij kort na de aankomst van haar zoon, in maart van dat jaar. In de Bronk, een Limburgs tijdschrift voor kunst en kultuur uit die dagen, schrijft Willem K. Coumans een gevoelig 'In Memoriam'; hij schildert haar als een intens levende vrouw, die vele Limburgse schilders en dichters te vriend had en hartstochtelijk meeleefde met de dichterlijke loopbaan van haar zoon. Ik herinner me haar als een heel bijzondere vrouw, die veelzijdige interesses had en een milde vorm van humor. Ik herinner me vooral, dat ze een rokershoest had en in haar voortuintje het onkruid wiedde met een sigaar in haar mond. Haar huis stond - en staat nu nog - tegenover de Volkshogeschool Geerlingshof. Ik woonde naast die school en woon daar nog steeds.

In dat jaar is Jan Hanlo reeds een vrij bekend dichter en bij sommigen zeer geliefd en vereerd. Hij heeft enkele bundels poëzie op zijn naam staan, 'Oote' is een jaar of zeven oud en hij heeft de Poëzieprijs van de stad Amsterdam verworven. Maar wie leest er in Valkenburg gedichten? Hooguit een handjevol mensen. Voor de mensen in zijn omgeving is Hanlo een behoorlijk vreemde vogel, slonzig gekleed, slecht geknipt, soms niet gewassen, met een rode baard, op afgetrapte schoenen en met een licht wiegende gang. Bovendien is hij in aanraking met de politie geweest: er was iets met kleine jongetjes. Dat alles maakt je nu niet bepaald tot een man, die snel geaccepteerd zal worden in een kleine, Limburgse gemeenschap.

Wanneer zijn moeder dood is, is het duidelijk, dat Jan Hanlo niet alleen in dat grote huis kan blijven wonen. Bij zijn overbuurman, de direkteur van Geerlingshof, klopt hij aan, omdat hij weet, dat er in het park van dat instituut een portiershuisje leeg staat. Hanlo houdt van de natuur, wandelt veel, ook in dat park en in de tuin van de Volkshogeschool. En, ofschoon met enige tegenzin, geeft die direkteur, Fons Erens, een groot vriend van de moeder van Hanlo, de eenzame Jan toestemming het kleine gebouwtje te betrekken. Ik krijg Jan Hanlo als buurman.

> In december 1958 betrok hij het huisje. Van toen af rookte bijna onafgebroken de schoorsteen van het potkacheltje en brandde er licht tot zeer diep in de nacht. Meestal sliep hij in de voormiddag.
> (Brief van Fons Erens, 8 september 1970)

En zo wordt Jan Hanlo de man, die in mijn herinnering, en in die van vele anderen uiteraard, zal voortleven: een zonderling, zeer beminnelijk man, die met niemand echt bevriend is, maar met iedereen best een oppervlakkig gesprek wil aanknopen. Die heel eenzaam als een waar kluizenaar in een piepklein huisje woont, dat uit slechts één vertrek bestaat. Die de halve dag slaapt en 's nachts wandelt en 'boeken schrijft', zoals de man in de straat dat noemt.

Heeft het zin om herinneringen op te halen over persoon en leven van een vijftien jaar geleden gestorven dichter? Is Merlyn echt dood? Ik weet met grote zekerheid, dat Hanlo zelf van dit soort zaken gruwelde. Voor hem was de persoon van een dichter of schrijver, was de persoon Hanlo, niet erg belangrijk. Hij was de overtuiging toegedaan, dat hij bekend diende te zijn en zou voortleven door zijn werk en door zijn werk alleen. Ik herinner me, dat hij me dat vaker heeft gezegd, maar ik weet niet of dat een echt literaire opvatting was, een bepaalde vorm van bescheidenheid

of een theorie, die voortsproot uit de vrees, dat zijn diepste roerselen voor de dag zouden komen, wanneer men zich met zijn levenswandel zou gaan bemoeien. Hanlo praatte ongaarne over zijn persoon, over zijn leven. Ik herinner me, dat ik naar aanleiding van het verschijnen van *Moelmer* - dat was in 1967 - een korte aankondiging schreef in een Limburgse krant en dat ik daarin het woord 'Hanlo-fans' liet vallen. Dat was aanleiding voor hem om rond twaalf uur in de nacht bij me aan te bellen en me licht geïrriteerd uit te dagen nu eens tien Hanlo-fans bij naam te noemen. 'Ik heb geen fans', zei hij,

> ik ben geen man voor fans, ik schrijf voor mezelf en voor de centen en ook wel om sommige mensen te plezieren, maar ik ben geen voetballer en ook geen pop-ster. Ik heb geen fans en ik wil er ook geen hebben. Laat dat soort onzin achterwege, als U nog eens iets schrijft.

Als hij al jaren in het portiershuisje woont, is dat nog niet ingericht. Koffers staan er op een rij, kleren hangen achter stukken plastic tegen de wand, een kast is er niet. Het is een afgrijselijke en toch in zekere zin geordende puinhoop, bestaande uit boeken, stapels kranten, kledingstukken, etenswaren en een paar hoogst noodzakelijke meubelstukken. Er is een wasbak en een gasstelletje. In een hoek van het vertrek staat een indrukwekkend groot motorrijwiel, of beter gezegd het zijn twee halve, want Hanlo sleutelt doorlopend aan die dingen. Bij mijn weten heeft hij er drie, althans wanneer alle schroefjes en bouten op hun plaats zitten. In de meeste gevallen is er slechts één rijvaardig en de andere twee liggen verspreid over de vloer en het is geen uitzondering als er buiten in het gras ook stukken liggen. 'Met gemak 200', zegt hij achteloos, als ik hem vraag hoe snel zo iets nu wel rijdt. Wie hem heeft zien voorbijsnellen, gelooft dat nog ook. Hij praat graag over zijn motoren, ook tegen een overduidelijke leek, zoals ik er een ben. Het is kennelijk een hartstocht van hem. Hij vertelt me, dat hij al aan wedstrijden heeft deelgenomen en dat er nog vele zullen volgen. Dat hij in zijn jonge jaren in Valkenburg op zijn motor een dodelijk ongeval heeft veroorzaakt, daar praten we niet over, maar ik weet, dat hij weet, dat ik dat weet. Ook als hij samen met een vriend, de schilder Jos Caelen, een soort garage naast het huisje heeft gebouwd, staat er bijna voortdurend een (halve) motor naast zijn bed.

Wie met Hanlo in gesprek kwam, besefte meteen met een bijzonder mens te doen te hebben. Hij had de dromerige blik van de filosoof, de aarzelende woordkeus van de taalkunstenaar en de humor van iemand die veel Engelse boeken gelezen heeft. In het gesprek sprong hij zonder aankondiging over van de Japanse poëzie naar het nut van fluor in drinkwater - een veelbesproken onderwerp in die dagen - en van liturgievernieuwingen in de Roomse kerk naar de slecht sluitende deuren in de treincoupés, die hem als fervent niet-roker onvoldoende beschermden tegen de kwalijke dampen die andere mensen - in het gedeelte voor rokers - produceerden. Praten mét Hanlo eiste een bijzondere techniek: heel vaak hoefde je niet meer te doen dan zijn verhalen te beamen. Veelal keek hij je niet aan, maar langs je heen, alsof hij meer tegen zichzelf sprak dan tegen de toehoorder. En zonder enige aanduiding vooraf staakte hij het gesprek dan en wandelde verder, de toehoorder een beetje onthutst achterlatend.

Is het voor het onbevooroordeeld 'proeven' van gedichten beter, dat je de maker ervan niet persoonlijk kent? Steeds als ik een gedicht van Hanlo (her)lees, zie ik hem voor me, zie ik hem wandelen door de nacht. Dat staat een ongeremd doordringen in het gedicht soms in de weg. Over dat onderwerp zou ik wel eens iets willen lezen van de hand van mensen die bijvoorbeeld Achterberg hebben gekend of Hans Lodeizen of voor mijn part Slauerhoff. Is het feit, dat een gedicht

voor de lezer niet ‘los’ kan komen van de persoon van de maker, een extra dimensie, die vaak nadelig kan werken? Wanneer ik

Hanlo lees, denk ik: voor wie zou hij dat gemaakt hebben? Hoe zou hij hiertoe gekomen zijn? En dat soort gedachten verdringt de gewone lees-akt.

Als ik na vijftien jaar terugdenk aan mijn buurman Hanlo, dan meen ik met zekerheid te kunnen stellen, dat hij - althans in zijn ‘Valkenburgse’ tijd - een ontzettend eenzaam mens is geweest. Kennissen had hij wel degelijk en nog veel ook, maar vrienden? Na zijn dood verschijnt Kentering met een 120 pagina's tellend, speciaal aan Hanlo gewijd nummer, dat de goed gevonden titel *Achterwaartse blik op een uniek solist* draagt. Daarin vertellen enkele mensen iets zinnigs over het werk van Hanlo en velen wijden uit over hun vriendschap met hem. Wie niet beter weet, zou denken, dat Hanlo een gevierd kunstenaar was, omringd door vele trouwe vrienden en bewonderaars. Maar ik heb gezien hoe eenzaam hij was, hoe hij zijn verjaardagen in alle stilte vierde, hoe hij de nieuwjaarsnacht volstrekt alleen in zijn huisje doorbracht, hoe hij gedurende de kerstdagen zijn huisje niet uitkwam, behalve voor een wandeling door het park. En ook hoe hij 's nachts rondzwierf, in zichzelf pratend en zachtjes zingend of gebaren makend tegen een onzichtbare medewandelaar. En ik heb ook gezien hoe de fatsoenlijke mensen uit de buurt hem een beetje meden en er zeker niet trots op waren, dat ze met hem hadden gepraat of hem op bezoek hadden gehad. Echte vrienden? Ser Prop, denk ik, Paul Haimon misschien, Jos Caelen misschien en nog een paar. Ik zou liegen, als ik nu ging beweren, dat ik vriend van Hanlo ben geweest. Buurman, jawel, maar dat is iets heel anders. Hanlo was geen man om vriend mee te worden, hoe beminnelijk hij ook met iemand praten kon. Wij hebben elkaar nooit getutoyeerd, ik noemde hem steeds ‘Meneer Hanlo’. En dat was goed zo, je zegt toch niet ‘Jan’ tegen een man, die zich heel duidelijk afschermt tegen al te persoonlijke verhoudingen?

Iedere keer als ik mijn buurman Hanlo bezoek en een zitplaats heb gevonden, praten wij bijna uitsluitend over literaire aangelegenheden. Over pas verschenen boeken, over het gedrag van andere schrijvers, over de opbrengst van een voor Podium geschreven artikel of over de brutale wijze, waarop weer een bloemlezer een gedicht van Hanlo ongevraagd en onbetaald heeft opgenomen in zijn bundel. Wij wisselen tijdschriften uit (Hanlo las Podium, ik Maatstaf) en soms verkoopt hij mij een boek voor een prikje. Het is opvallend hoe weinig hij geeft om boeken, hoe gemakkelijk hij er afstand van doet. Het is een vreemd soort van zuinigheid, want ik weet, dat Hanlo geen financiële zorgen heeft. Het is opmerkelijk hoe weinig hij van literatuur in het algemeen of van afzonderlijke auteurs afweet. Het interesseert hem nauwelijks. In bed leest hij de krant en stripboeken, bijna niets anders. Iedere keer, als ik over zijn gedichten wil beginnen, zegt hij, dat de periode van zijn dichterschap is afgelopen, dat hij niets meer te zeggen heeft, dat hij nu proza schrijft en niets anders. Een heuse roman, dat zou het einde zijn, maar, weet hij van zichzelf, daartoe is hij niet in staat.

En steeds blijven de verhalen over die jonge jongens hem achtervolgen. Nu eens is er iets met de jongen die de krant bezorgt, dan fluistert men over een zaak elders. Bovendien heeft Hanlo de gewoonte om van tijd tot tijd in zwaar beschonken toestand door de straten in de buurt te wandelen, liefst ver na het middernachtelijk uur. Dat gebeurt slechts eens in de paar maanden, maar toch. Daarover praat ik natuurlijk nooit met hem. Wij zetten hele bomen op over aangelegenheden, die hem niet persoonlijk raken, maar waarover hij wel een mening heeft. Ik herinner me een relaas van meer dan een uur lang over de voor hem knellende vraag of het nu wel of niet geoorloofd is om bij de uitreiking van de communie de hostie (‘ten slotte het

lichaam van Jezus, meneer') op de hand te ontvangen. Of moet dit op de tong? En heel uitvoerig legt hij me uit, dat de priesters hun eerbied voor die hostie zouden moeten bewijzen door vóór het uitreiken van de communie zeer uitvoerig hun handen te wassen. Ik vertel niets nieuws wanneer ik zeg, dat Hanlo op een vreemdsoortige wijze diep religieus was en over religieuze problemen ook publiceerde, maar dan op volstrekt eigen wijze.

En dan is er - we zijn in het voorjaar van 1969 - weer eens iets gebeurd, weet men. Hanlo is weg. 'Zit vast', vertelt de man in de straat, 'Je hoeft niet te vragen waarvoor'. Het verrast me, als hij me per telefoon vraagt of ik hem in Maastricht wil komen opzoeken. Ik ontmoet hem daar in Hotel Derion. Ik zal de zielige, intens bezorgde Jan Hanlo van die middag niet licht vergeten. Van achter een kop thee vertelt hij flardsgewijs het trieste verhaal van een of andere jongen, dat er niets 'gebeurd' is, of althans weinig, of althans niet zo bedoeld of weet ik veel. De Officier van Justitie heeft een soort van gentleman's agreement met Hanlo gesloten: hij zal niet tot vervolgig overgaan, mits Hanlo zich een paar maanden niet in het arondisse-ment Maastricht- zeg maar het zuiden van Limburg - zal laten zien. En dat brengt grote problemen met zich mee. De motoren staan nog op Geerlingshof, hij mag ze niet gaan halen, maar geen tweede mens ter wereld kan die dingen hanteren, laat staan erop rijden. Hij denkt eraan een tijdje in Amsterdam te gaan wonen. Het is mij duidelijk, dat hij, vóór hij mij belde, verschillende andere mensen heeft getracht te bereiken, maar dat dit niet gelukt is. Ik ben kennelijk als invaller hier aanwezig en het is de eerste keer, dat we over zijn problemen met justitie praten. Ik herinner me niet meer hoe we afscheid genomen hebben, wel dat het een buitengewoon triest gesprek is geweest. Ik regel enkele kleine zaken voor hem en dan is hij, zoals justitie dat heeft bevolen, van de aardbodem verdwenen. Ser Prop heeft een sleutel van het huisje van Hanlo en regelt de lopende zaken.

Wanneer Hanlo na verloop van enige maanden weer terug in Valkenburg is, maakt hij het in de ogen van de mensen in de buurt wel heel erg bont: hij heeft een klein, donker jongetje bij zich, dat bij hem in het huisje woont en slaapt. De brieven, die Hanlo vanuit Marokko naar Avenue heeft gezonden, moeten nog in druk verschijnen en dus heeft nog niemand van Mohamed gehoord. En trouwens, in Valkenburg zullen ook later slechts weinigen die brieven lezen; in Valkenburg leest men Hanlo niet, in Valkenburg praat men over Hanlo. Als ik hem op straat ontmoet, begroeten wij elkaar na lange tijd. Op enkele meters achter hem staat het jongetje verlegen wat rond te draaien. Hanlo is ook duidelijk verlegen met de situatie en alsof wij beiden de jongen niet zien, praten wij over allerlei andere zaken.

Maar het duurt niet lang met Mohamed. Binnen een paar dagen is hij weer terug naar zijn zonnige vaderland. Aan de andere kant van Geerlingshof woont in die dagen Corrie Hafkamp-Versteegen, die in later jaren enige naam zal verwerven als auteur van kinderboeken. In een brief van 22 augustus 1970 schrijft ze onder meer:

> Natuurlijk kon die knaap niet in het poorthuisje blijven. Dat was alleen geschikt voor Jan, die het op zijn volstrekt eigen manier bewoonde. De jongen paste er niet. Maar de manier waarop, via de politie, het kind bij hem werd weggehaald, was onmenselijk en onnodig. Ik voel me daar nog steeds schuldig aan. Want ik stond erbij, toen hij werd meegenomen en ik dacht, dat het verstandig was me erbuiten te houden. Dat was het niet. Het was eigenbelang.

Hanlo heeft me nadien het verhaal over Mohamed verteld, op zijn eigen manier natuurlijk. Ik vraag me af, wat dat had moeten worden, als Hanlo tijd van leven had gehad. Ik herinner me, dat hij erover sprak de jongen te adopteren, hem te gaan

behandelen als zijn zoon, al zijn bezittingen aan Mohamed te gaan vermaken enzovoorts. Waar zou Mohamed nu, in 1984, zijn? Hij moet thans rond de 27 jaar oud zijn. Herinnert hij zich Hanlo nog?

Heeft die ene hartstocht hem dus veel problemen opgeleverd, de andere, de motor, wordt hem die zomer fataal. Het is zaterdag 14 juni 1969, als Jan Hanlo tijdens een hevige stortbui achterop een landbouwvoertuig rijdt en in het ziekenhuis in Maastricht belandt. En voordat men in Valkenburg weet, wat er gebeurd is, sterft hij op maandag 16 juni. Natuurlijk, ik zou hem onmiddellijk hebben opgezocht, als hij was blijven leven, maar hij zou verbaasd gekeken hebben en gezegd hebben: ‘Dag meneer, dat had ik niet verwacht’, want hij wilde immers niet weten, dat hij wel degelijk fans had?[1.]

vervolg op 87

Eindnoten:

1. De in dit artikel aangehaalde brieffragmenten zijn overgenomen uit: *Jan Hanlo*, door Jan Schurgers, Valkenburg, 1971.

Albert Jan Govers
Ontmoetingen met Jan Hanlo 1943-1953

Ik had allang over Jan Hanlo willen schrijven.

Jan Hanlo overleed op 57-jarige leeftijd in Maastricht - mijn geboorteplaats - na een noodlottig ongeval.

Hij was oorspronkelijk leraar Engels bij Schoevers, die zijn eerste dertig levensjaren geen gedichten schreef (en maar sporadisch een stukje proza); die in 1940 - voor de tweede keer, maar nu serieus - psychologie ging studeren; die erg geremd was en daarom veel dronk; die in 1947 opgenomen is geweest in twee psychiatrische inrichtingen; die vlak voor de opkomst van de Vijftigers eindelijk zijn eerste gedichten geplaatst zag; die bekend werd toen ‘Oote’ in 1952 in de Eerste Kamer der Staten-Generaal werd geciteerd en ten slotte zo beroemd is geworden, dat elke door hem geschreven zin nu bij voorbaat publicabel wordt geacht. En - last but not least - hij was pedofiel, dat wil zeggen hij hield zoveel van kinderen, dat Politie en Justitie bezwaren maakte.

In verband met zijn affiniteit voor kinderen wordt meestal geciteerd ‘Jossie’ of ‘Over kinderen’, maar ik houd, denk ik, nog meer van:

> Ik zag een jongetje met haren wit als linnen
> En met een huid als thee met heel veel melk
> Zijn mannen eigenlijk nog jongetjes van binnen
> Of is een jongen oud, zijn jeugd een kelk?

Schrijven over Jan Hanlo betekent schrijven over iemand die zich een niet meer weg te denken plaats in de Nederlandse letterkunde verworven heeft. Dat was mij zeer wel bekend in 1976. Ik bezat de zes - tot dan toe fraai uitgegeven en hoogst intrigerende - boeken van Hanlo. Maar toen gebeurde er iets. Geert van Oorschot, uitgever te Amsterdam, ging mij (en nog honderd andere mensen) brieven schrijven. Of ik wel wist, dat Jan Hanlo, ‘naast onder meer Multatuli en Du Perron, tot de grootste epistolaire talenten in de Nederlandse letteren behoort’? Dat wist ik *niet.*

Een volgende steek was het Aprilnummer van Tirade 1976. Jonge Christuskop van Jan Hanlo op de omslag, stuk van bijna twintig pagina's: ‘De brieven van Jan Hanlo.’ K. Schippers in de inleiding: ‘Deze brieven zijn heel bijzonder. ...In zijn brieven is hij een amuseur, die een vergelijking met Engelse schrijvers als Lewis Carroll en Edward Lear kan doorstaan.’ Gevolgd door een oproep aan elke lezer, die over brieven van Jan Hanlo beschikt, ze af te staan aan een redactie van vijf: Borgers, Morriën, Van Oorschot, Prop en Schippers, in verband met Hanlo veelzeggende namen.

Ik had met Hanlo gecorrespondeerd, dat kon ik mij herinneren. Ik heb het huis driemaal op zijn kop gezet, maar vond niets terug dat wees op een handschrift van Jan Hanlo. Er bleef iets knagen, ik voelde me echter geblokkeerd.

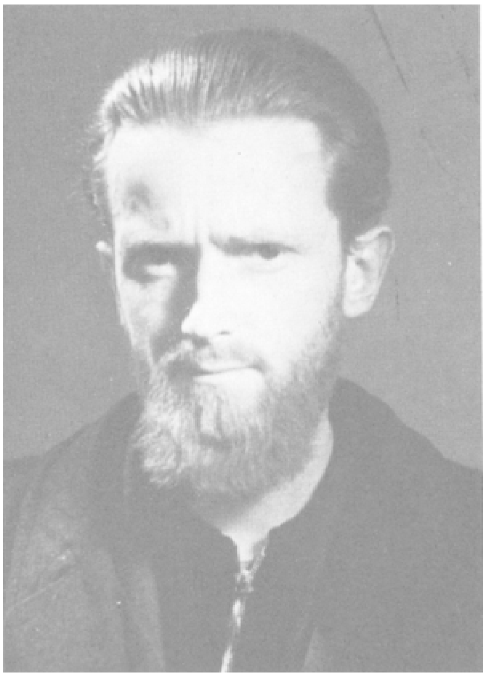
En Van Oorschot schreef door (febr. 1978):

> Zoals u wellicht bekend is... Reeds meer dan honderd correspondenten hebben hun brieven van Hanlo afgestaan... Aangezien de redactie streeft naar een zo groot mogelijke volledigheid van de brieveneditie... Mogen wij *ommegaand* iets van u vernemen?

Ommegaand! Als er alleen een droevige leegte bestaat! Ik was inmiddels tot ontroerens toe overtuigd van het epistolaire talent J.H. door het indringend proza

van de veelzeggende namen. Ik heb mij toen geschaamd. Uit schaamte begon ik in april 1978 een brief aan Oorschot: ‘In plaats van de gezochte brieven...’ Dit groeide uit tot zestien pagina's. Van Oorschot schreef mij hierover: ‘Het hinkt op twee gedachten, het is zowel essay als mémoires.’ Dat was waar. Ik kon het niet ontkennen. ‘In deze vorm niet geschikt voorTirade’. Dat betekent zoveel als: Doe het nog maar eens over.

Ik weet het niet, of ik daartoe in staat ben; een beschouwing over Jan Hanlo, in een voor genreliefhebbers geijkte vorm.



J. Hanlo, Berlijn, juli 1943.

Er is sindsdien het een en ander voorgevallen. Door het stuk maakte ik kennis met Wiel Kusters en Ser Prop. Wiel Kusters maakte een interview, dat in 1980 werd uitgezonden door de Regionale Omroep Zuid: ‘Jan Hanlo en de jazz’. Ser Prop keerde mij binnenstebuiten.

Voor de goede orde - en die is hier chronologisch - moet ik eerst vermelden, dat ‘de gezochte brieven’ in 1981 verrassenderwijs terugkeerden. Jan Hanlo had vele correspondenten, zo is gebleken, maar tijdens de oorlog waren het er nog weinigen. Ik was één van hen. In een tijd zonder fotocopieerapparatuur waren er slechts twee manieren om een briefcopie te bewaren, de gewone doorslag (als je een schrijfmachine had) en de oeroude handcopie. Hanlo moet dit vertrouwde handwerk beoefend hebben, want zijn (oorlogs-)brieven aan mij die ik niet meer had, kwamen - ongetwijfeld uit de nalatenschap - via het onvolprezen Letterkundig Museum, opeen goededag weer in mijn brievenbus. Een fotocopie van een handcopie van Jan Hanlo!

Wat ik bij het lezen van deze brieven beleefde? Het is of je een tot dusver onbekende film ziet, met een flink brok van je eigen leven, veertig jaar terug. Maar die beleving kun je ook hebben als je een brief van een oudtante ontdekt in een kist op zolder. De extra dimensie zit hierin, dat Jan Hanlo natuurlijk niet te vergelijken is met een willekeurig familielid.

Het werk aan de brieven-editie van Hanlo (sorteren, annoteren, etc.) is in 1983 voltooid. Ser Prop was daarbij (naast Erica Stigter, de vrouw van K. Schippers) een centrale figuur. Ik kan dit stukje voorgeschiedenis niet beter afsluiten dan door een klein voorval te memoreren uit de zomer van '83. De onvermoeibare speurder Prop logeerde al dagen bij ons, op zoek naar

onbekende Hanloiana. Tevreden over de laatste vondst, Hanlo's vermoedelijke prozadebuut in november 1932 (twintig jaar oud dus), zaten wij met koffie op het terras. Ser moest over een paar uur weer terug naar het verre zuiden. Hij pakte zijn kaartenbakken, met de chronologisch geordende notities over alle brieven van Hanlo, keek in de eerste bak en zei: ‘En toch ben ik van mening, dat er meer brieven van Hanlo aan jou moeten zijn. Er is een gat tussen dat eerste briefkaartje in Berlijn van mei 1943 en de eerste lange brief van maart 1944. In die tussenliggende maanden, zat jij deels nog in Berlijn, maar Jan Hanlo was allang weer in Nederland terug. Ook biografisch is dat een gat: er is bijna niets over hem bekend uit die periode. Zou je niet nóg eens willen kijken...’

Ik kwam terug met een onooglijke kartonnen doos (oorlogskwaliteit), vol brieven van mijn ouders, vrienden en bekenden, geschreven aan de student ‘in Arbeitseinsatz’ in 1943. Ik antwoordde Prop, dat ik deze doos al nauwkeurig doorgenomen had, zonder resultaat, maar we konden het voor alle zekerheid nog eens samen bekijken. Verreweg de meeste brieven hadden een envelop met afzender. Daar was Hanlo inderdaad niet bij. Er was voorts nog een klein pakje brieven zonder envelop (brieven, die langs een illegale weg de grens overgingen om de censuur te ontlopen, maar ook omdat dit soms veel sneller ging, werden van enveloppen ontdaan om het pakje lichter te maken en met andere samengevoegd). Omdat ik sommige van deze brieven - zonder duidelijke afzender - nietgoed meer konthuisbrengen, had ik dit pakje niet goed gecontroleerd. Ser nam het door en zijn kreet van verrassing zal ik niet gauw vergeten. ‘En dit dan? Is dit soms niet het handschrift van Jan Hanlo?’ Hij vond de brief van 1+8 september 1943, vol met gegevens over die periode: Jan Hanlo had werk gevonden op het Instituut van Dra. W.J. Bladergroen en moest Engelse les geven, onder andere aan een dyslectische jongen. Het toeval lijkt haast te groot: mijn eerste baan, na mijn afstuderen in februari 1949, was psycholoog aan het Instituut van dezelfde Mej. Bladergroen. Ik heb daar gewerkt van 1949-1954. Het toeval wordt minder groot, als men bedenkt, dat het aantal voorzieningen voor kinderen met leermoeilijkheden in die tijd nog miniem was. Maar niettemin, met dit rouwmoedig verslag van de late ontdekking van een ‘verloren’ brief, doe ik boete tegenover Geert van Oorschot.

Jan Hanlo was volgens bevoegde literaire beoordelaars een uniek solist. Volgens Buddingh' is hij een soort Nescio van de poëzie. Gerrit Komrij besluit een van zijn artikelen over Jan Hanlo met:

> Hanlo is zo'n eigenwijs schrijver, dat je je steeds weer verbaast hoe hij erin slaagt nooit pedant te zijn. En hij is zo serieus dat je geregeld in de lach schiet en niet weet hoe of het komt. De kenmerken van een fenomeen, het kan niet missen.

J. Bernlef schreef ook verscheidene stukken over Hanlo, bijvoorbeeld ‘Het niets, aangenaam gevuld met weinig’ uit 1966, dat eindigt met:

> Jan Hanlo is een schrijver die door zijn gedempte *toon* in de hedendaagse litteratuur misschien niet direct opvalt, maar die even dwingend en vooral noodzakelijk aanwezig is als...

En nog instructiever in ‘Over de toon’ (1969), waarin Bernlef, aan de hand van een uitleg die Hanlo hem gaf, uiteenzet waarom een bepaald prozagedicht van Hanlo

(over de Zaanse korriewedstrijden) ondanks alles toch lyriek zou zijn. Hanlo's ‘aan de spreektaal grenzende toon’ nader preciserend, zegt Bernlef:

> ik bedoel hiermee een ritmiek en woordkeus, die dát mengsel van souplesse en bewuste onhandigheid overbrengt... die het authentieke, onbewerkte karakter van de concrete werkelijkheid in tact houdt, zonder in de banaliteit van realisme te vervallen.

Kinderlijke onbevangenheid is voor de meeste volwassenen, dichter of niet, zelden meer bereikbaar. Bernlef:

> Jan Hanlo was een van de weinige dichters die daar nooit moeite mee heeft gehad... Hij hield van raffinement, maar dan niet de volwassen volmaaktheid van de perfect uitgevoerde show, maar het argeloze raffinement dat een kind ten toon spreidt als het met een lap omgeslagen en op de schoenen van zijn moeder door het gras van de achtertuin danst, met juist die kleine afwijkingen en onregelmatigheden die genoeg aan de verbeelding te raden overlaten. Ik citeer dit stuk uitvoerig, omdat Bernlef's plastische vergelijking m.i. bijzonder karakteristiek is voor de mentaliteit en de schrijfstijl van Jan Hanlo.

Ik denk dat Hanlo een schrijver is, die meer dan anderen aanleiding geeft (en zal blijven geven) tot hetzij onderschatting, dan wel overschatting. Een negatief oordeel over Hanlo vindt men zelden in de gepubliceerde literaire kritiek (één van de uitzonderingen is Gerard Reve - in een brief aan Ser Prop, V.N. 26-7-1980 -: ‘Ik heb nooit één regel van Jan Hanlo ontroerend of interessant gevonden. ...Met kunst of menselijkheid heeft de figuur van Hanlo niets te maken.’ Reve waarschuwt: ‘U moogt deze brief, mits *integraal,* naar believen publiceren.’ Prop heeft dit gedaan, ‘als een litterair curiosum’. Mijn citaat is uit de context losgemaakt, omdat het er mij slechts om te doen was een extreem negatieve beoordeling te illustreren). Een afkeer of afwijzing van Hanlo zal men gemakkelijker aantreffen bij niet-scribenten. Ik heb mij erover verwonderd, dat verschillende van mijn vrienden en kennissen, met wie ik een breed scala van literaire voorkeuren deel, sterk teleurgesteld waren na de kennisneming van het proza van Jan Hanlo. Zij vonden het zoiets als ‘nutteloze beschouwingen, gelardeerd met flauwiteiten’. Ik ben er niet in geslaagd hen te bekeren, zij schoven Hanlo voorgoed terzijde. In hun verwachtingspatroon ontbrak die heel speciale affiniteit voor een figuur als Hanlo. Zij vonden waarschijnlijk niets, dat enigermate vergelijkbaar is met Hermans, Bordewijk, Nescio, of Multatuli. Dat is er niet. Maar als het ‘klikt’ tussen Hanlo en zijn lezer, wanneer men zich voor hem openstelt en zonder vooroordelen hem benadert, pas dan is het mogelijk tot een waardering te komen zoals die overtuigend doorklinkt in de kritieken van Fens, Carmiggelt, Morriën, Komrij en Bernlef. Een schrijver waarvan men kan houden en als men dat eenmaal doet, wordt alles wel heel bijzonder.

Nu Hanlo een vaste plaats in de Nederlandse literatuur veroverd heeft, wordt een afwijkend oordeel er niet gemakkelijker op. De meest voorkomende menselijke eigenschap is immers conformisme! Maar in de stelling over onderschatting en overschatting wordt misschien ook een stukje waarheid gespiegeld. Houdingen, die zich moeilijk laten corrigeren, bevatten soms iets waars. Het is een gemeenplaats, maar de toekomstige lezer zal het uitmaken.

Ik had een heel ándere reden, om iets van die polariteit onder/overschatting te kunnen ervaren. Ik heb Jan Hanlo namelijk niet als schrijver gekend. Ik heb Jan Hanlo gekend, vrijwel zonder literatuur, op een paar gedichten na. Wij spraken bijna altijd over andere onderwerpen.

De bloemlezing *Atonaal* (1951), die ik in 1952 uit nieuwsgierigheid kocht, verschafte mij de uiterst verrassende ontdekking, dat Jan Hanlo al eerder gepubliceerd had. Ik kon het bijna niet geloven. Wel trof ik in deze bundel aan het gedicht, dat ik al sinds 1944 kende: 'Zo meen ik dat ook jij bent'.

In die jaren na '48 was mijn belangstelling voor literatuur nauwelijks meer dan een smeulend pitje, maar ik begreep dat Jan Hanlo een erkend dichter was geworden.

Dit bedoel ik: vanuit mijn vriendschappelijke omgang met Jan Hanlo, bevond ik mij (vanzelfsprekend?) aan de kant van de onderschatting. Misschien moet men meer afstand tot een schrijver hebben om hem zo te kunnen bewonderen als zijn huidige liefhebbers doen.

Ik heb uiteindelijk alleen wat meer tijd nodig gehad, om me op zijn schrijverschap in te stellen. Toen zijn postume werk verscheen (Go *to the mosk* en *Zonder geluk...*) vond ik dat à l'instant fascinerend en ik heb er moeite mee te kunnen aanvaarden, dat sommige andere literatuurliefhebbers dat niet zo zien.

Ik ontmoette Jan Hanlo voor het eerst op 13 Mei 1943 in het doorgangskamp Rehbrücke, vlakbij Potsdam. Meer dan duizend Nederlandse studenten van alle faculteiten waren daar gelégerd, in afwachting van hun plaatsing in Berlijnse fabrieken. Hanlo en ik studeerden beiden psychologie, hij in Amsterdam, ik in Utrecht. Op de administratie kon men, als ze daar even tijd hadden, de namen van bekenden of van 'vakgenoten' navragen. Psychologiestudenten waren er toen nog weinig in Nederland, misschien nog geen twintig, waarvan

slechts enkele op dat moment in het kamp (er moesten nog meer treinen komen). Hanlo heeft geïnformeerd naar ‘vakgenoten’. Dat was min of meer typerend voor hem. Aan de ene kant was hij erg geremd en sociaal geïsoleerd (voor de meeste studenten was hij ook geen figuur, die men vlot aansprak: een bleke, roodharige, bebaarde, oudere man, die zeer aarzelend en bedachtzaam praatte), aan de andere kant nam hij wél gerichte initiatieven. Zo kwam hij op mij af: ik hoor, dat jij ook psychologie studeert. Op het eerste gezicht was dit contact niet aanlokkelijk. Maar dat is meegevallen. We hebben dezelfde dag, wandelend in de dennenbossen waar het kamp lag, diepgaande gesprekken gehad over vrijwel alle onderwerpen, die later door Hanlo's publicaties algemeen bekend zijn geworden.

Het verblijf in Rehbrücke en ook in het Nederlandse doorgangskamp Ommen, voor de afreis naar het oosten, is reeds meermalen beschreven. Onder andere in *Studenten onder de bezetting* (Uitg. Min. v. O.K.W. 1946); Emile den Tex: *Het jaar Job* (Proloog 1946); en recent nog door Willem Diemer: *Berlijnse brieven* 1943. Jan Hanlo heeft er niet over geschreven, wat voor hem ongebruikelijk is. Hij heeft zijn verblijf in Duitsland zelfs geloochend in de Barbarbertijd (brief van J. Bernlef aan mij, 3-6-'81.). Blijkbaar was het Duitse avontuur erg frustrerend voor hem, veronderstelt Bernlef. Mogelijk. Misschien ook, heeft hij het geen acceptabel kader kunnen geven in zijn latere verhalen, daar hij zich als student als mislukt beschouwde.

Het is wel jammer, dat we nu Hanlo's literaire visie moeten missen op de uitzonderlijke situatie van Mei 1943, de ‘Romeinse slavenmarkt’ van Rehbrücke (Den Tex), waar men alle -logen door elkaar haalde, ‘psychologen en filologen, dat is toch alles eender’ (Diemer) en Ommen, een paar dagen eerder, waar ons door een Néanderthaler ‘smakelijk eten’ werd gewenst met de originele toevoeging ‘En nu bidden godverdomme!’ (Den Tex).

Het aanmelden voor werk in Duitsland geschiedde in de turbulente eerste week van Mei 1943 (standrecht, executies, bedreiging van de ouders). De studenten, die de gehoorzaamheidsverklaring aan de Duitse bezetter niet getekend hadden -dat wil zeggen, negentig procent - mochten niet verder studeren en kregen een oproep voor Duitsland. Ongeveer de helft is gegaan, de rest is ondergedoken. De Duitsers achtten hiermee hun maatregel betrekkelijk succesvol en lieten daarom de studenten-onderduikers doorgaans ongemoeid. Voor ons in Duitsland betekende dit echter, dat wij moreel toch een verkeerde beslissing hadden genomen en dat wij, zo mogelijk, onze arbeidsplaats dienden te ontvluchten om alsnog in Nederland onder te duiken. Dit hebben velen gedaan.

Of dat voor Jan Hanlo ook gold, is onwaarschijnlijk. De ethische discussie over hun positie, onder de studenten, bloeide pas na vier maanden op, toen de situatie in Nederland enigszins overzichtelijk begon te worden. Hanlo was binnen twee en een halve maand in Limburg terug, afgekeurd, vermoedelijk wegens een gefingeerde kwaal (maagzweer). Deze afkeuringen waren vrij gebruikelijk; stuntwerk van individualisten, als je daartoe de kans kreeg.

Ook de gang *naar* Duitsland van Hanlo is niet exact vast te leggen. Sommigen zeggen dat Hanlo is gearresteerd en weggevoerd. Paul Haimon is iets duidelijker:

> Jan Hanlo gaf zich, uit bezorgdheid voor de veiligheid van zijn moeder, hoegenaamd geen moeite om middels een onderduikadres aan die oproep te ontkomen. Hij onderwierp zich aan dat noodlot en ging naar Berlijn. Maar drie maanden later was hij weer, en definitief vrijgesteld, in Houthem

> bij zijn moeder terug. Hij heeft ons maar weinig over zijn werk en verblijf in het Hitler-rijk verteld.

('Zo meen ik dat ook jij bent', Haimons bijdrage aan het Hanlo: In memoriam nummer van Kentering 1971).

Na deze toelichting op de algemene situatie, terug naar Rehbrücke, het contact met Hanlo op 13-5-'43. Ik heb daarover dagboekaantekeningen.

Het eerste dat we deden, was het ruilen van shag tegen brood. Hanlo had nogal veel brood uit Ommen overgehouden, hij kreeg van mij een half pakje shag. Ik vond Jan Hanlo een typische katholiek, maar wars van enig uiterlijk vertoon van (schijn)vroomheid. Hij had een boekje bij zich van Immanuel Kant: *Metaphysik der Sitten.* Hij zei veel te piekeren over het probleem van de wilsvrijheid. Maar hij was psychologie gaan studeren, omdat je met filosofie je brood niet kon verdienen (al interesseerde hem dát meer). Het liefst echter, zou hij kunstcriticus zijn geworden. In Utrecht had hij een tijdje journalistiek gedaan, maar het viel hem niet mee, dat het zolang duurde je op te werken tot een erkend criticus! Utrecht was trouwens een onprettige herinnering voor hem, daarom had hij dáár geen psychologie meer willen studeren.

Een nog belangrijker behoefte dan studie, was voor hem de jazzmuziek. Daar ik ook veel jazzplaten bezat - grotendeels dezelfde als hij - was de communicatie op dit punt gemakkelijk en vanzelfsprekend. Maar er viel mij iets op. Jazzliefhebbers - en misschien hebben zij dat gemeen met vele andere hobbyisten - bezitten vaak een adoratie voor hun object, die volkomen tevreden is met de constatering en de (onderlinge) bevestiging van hun genot. Het enige uitzonderlijke is wellicht, dat zij soms bereid blijken een opmerkelijk groot aantal kilometers af te leggen om hun favorieten te zien spelen. Jan Hanlo ging verder in zijn fanatisme. Voor hem leek het begrip 'jazz' te staan voor een ontremming, een bevrijding, een persoonlijke ontplooiing, die een groot deel van zijn leven heeft bepaald. Dát was de betekenis van de uitspraak, die hij deed toen de kennismaking nauwelijks enkele uren oud was: 'Ik heb een echt Afrika-complex'. Hij was zich namelijk over-bewust van zijn sociaal isolement. Hij wist dat men hem excentriek vond, dat velen hem meden (wat denk je dat mijn bijnaam was, 'Vincent van Gogh natuurlijk'). Hij leed eronder en had zich vooral in Valkenburg meermalen bedronken om ervan los te komen.

> En als niets meer helpt, eis je van je familieleden, van degenen van wie je houdt, begrip... en daar word je cynisch van, juist tegen hèn!

Jazz was voor hem: in een roes komen, erbij dansen (moeilijkheid: de oude koffergrammofoons moest je elke drie minuten opdraaien. Hanlo: 'Het lukt dus pas na een plaat of tien om in een roes te komen') en zingen. Hij zou me wel wat voorzingen. We stonden even stil op een bospaadje in Rehbrücke. En Jan zong: 'Give me a pigfoot and a bottle of beer', een lied van de blues-koningin Bessie Smith, dat ik maar al te goed kende. Zijn normale, haast krampachtig beheerste expressie, veranderde volkomen! Inderdaad, zo kwam hij los van zijn remmingen en ik kon me dan ook goed voorstellen dat zijn diepste wens was *in Afrika* hele nachten naar muziek te luisteren en daarbij in een continue extase te dansen en te zingen.

Zijn aanvankelijke stugheid had niet lang geduurd. Ik vond hem aardig. In zijn sympathie zat onmiskenbaar ook een erotische component. Hij drukte dat duidelijk uit, toen hij 's avonds zei, dat hij zich tot mijn uiterlijk aangetrokken voelde omdat hij van negers hield (ik ben gemengdbloedig en van Surinaamse afkomst). Hij noemde zich voorts bisexueel. Niet in Freudiaanse zin, maar ook praktisch. Daarin kon ik niet meegaan. Verdere gesprekspunten waren de psychologie (ons beider interesse lag voornamelijk in de dieptepsychologie, niet in de psychotechniek) en godsdienst. Over het laatste onderwerp heb ik in mijn dagboek genoteerd, dat Hanlo

mij onderhield over ‘de uitzonderlijke positie van Jezus Christus’. Hij had immers gezegd: ‘Ik ben de Zoon van God’. Welnu, zei Hanlo, ‘dan spreekt Hij òf de waarheid, òf Hij is gek, òf een bedrieger. Misschien is het alle drie wel waar! In ieder geval, wij zijn allen kinderen Gods en Hij is de allergrootste’.

Ook de ‘vrije wil’, Hanlo's eeuwige probleem, kwam in het eerste gesprek al om de hoek kijken, maar op een paar opmerkingen over determinisme en vrijheid na (waar ik iets over gelezen had), kon ik weinig weerwerk geven en het probleem boeide me ook niet erg.

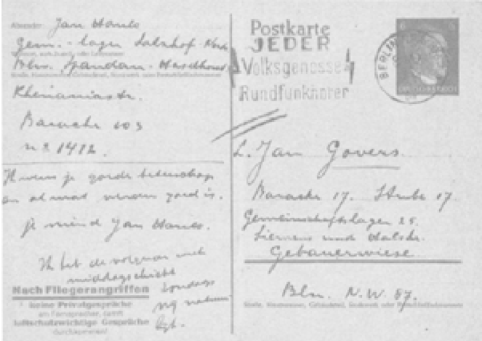
Wat mij meer interesseerde, was de mededeling, dat Jan Hanlo al in 1935 een stuk schreef in De Jazzwereld, getiteld ‘Harlem in Londen’ (ondertekend met ‘J.H.’). Op dat moment kon mijn nieuwsgierigheid niet verder bevredigd worden, eigenaardig is echter, dat ik het pas twintig jaar later heb opgezocht. Dat was mogelijk, omdat ik alle vooroorlogse jaargangen van dat blad (in geen enkele Nederlandse bibliotheek aanwezig!) ingebonden heb bewaard. Het is een interessant stuk, in typische Hanlostijl. Ik heb het doorgegeven aan Ser Prop, die er in de zomer van '83 een fraaie, bibiofiele uitgave van ver-

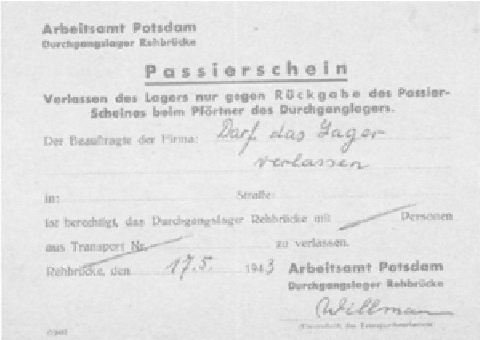
vaardigd heeft (als drukker in de ‘marge’). Men kan dit stuk beschouwen als volwaardig prozadebuut van Jan Hanlo.

Op 22-jarige leeftijd bezocht Hanlo een jazzclub in Londen-deze locatie zal wel met zijn studie Engels verband houden - en ziet daar negers dansen.

> Aardig soms, een neger met een negerin te zien dansen op hun eigen manier. Zij dansen om het dansen zelf. 't Mag paradoxaal klinken, maar, werkelijk, 't herinnerde aan de pruikentijd: meisje en heer blijven op eenige afstand van elkaar; nu een buiginkje, dan weer een ommedraaitje; handje geven, handje loslaten. En alles met oprecht lachende snuiten. Dames en heeren- leden van vereenigingen tot bevordering van den volksdans, gaat gerust eens naar zoiets kijken. Misschien kunt U er iets van leeren!
>
> (J.H.: ‘Harlem in London’, De Jazzwereld, Moorman's Period. Pers N.V., Maart 1935).

In het doorgangskamp Rehbrücke zijn Hanlo en ik niet meer dan twee dagen te zamen geweest. Daarna werd hij in een fabriek geplaatst in Spandau, ten noordwesten van Berlijn. Het heeft enige weken geduurd, voor we, via een gemeenschappelijke kennis uit Maastricht, elkaars adres te weten kwamen. De afstand was niet groot (drie S-Bahn stations), maar door ziekten werd de volgende ontmoeting even uitgesteld. Door middel van een briefkaart, gedateerd 7 Juli 1943, gaf Jan weer een teken van leven.


Postkarte
JEDER Volksgenosse Rundfunkhörer
L. Jan Govers
Baracke 17. Stube 17
Gebauerwiese
Bln. N.W. 87.
Nach Fliegerangriffen


Arbeitsamt Potsdam
Durchgangslager Rehbrücke

Passierschein

Verlassen des Lagers nur gegen Rückgabe des Passier-Scheines beim Pförtner des Durchganglagers.

Der Beauftragte der Firma: Darf das Lager verlassen

in: Straße:

ist berechtigt, das Durchgangslager Rehbrücke mit Personen aus Transport Nr. zu verlassen.

Rehbrücke, den 17.5. 1943 Arbeitsamt Potsdam
Durchgangslager Rehbrücke
Willman

Op 21-7-'43 heb ik Jan Hanlo opgezocht in het kamp ‘Saltzhof’ waar hij was ondergebracht. In vergelijking met mijn eigen huisvesting vond ik dat Jan het aanzienlijk beter getroffen had: mooie, schone en ruime kamers, eigen kookgelegenheid en een prachtige omgeving. Vooral de gezellige sfeer in zijn barak deed me goed; dat liet bij ons veel te wensen over. Ik hoorde nogal wat nieuws (ik trof er meer kennissen) en wat Hanlo zelf betrof: hij zou over twee dagen weer naar Nederland gaan (afgekeurd, wegens maagzweer).

Belangrijk voor mij was, dat Jan mij beloofde te helpen met één van mijn grootste problemen op dat moment: ik had een volkomen vastgelopen relatie met een vriendin in Maastricht, die ik al vier jaar kende. Ik vertelde hem er zoveel mogelijk over en hij leek het goed te begrijpen. Omdat hij in Valkenburg vlakbij zat, zou hij haar spoedig kunnen opzoeken en met haar praten. Ik was daar erg blij mee en ging rustiger, ontspannener naar 'huis' dan ik in tijden was geweest.

De volgende dag hebben we elkaar weer ontmoet om het afscheid te vieren (in café Zum Spaten), maar veel tijd was er niet, daar Jan nog een stempel nodig had voor zijn papieren. Op 24 juli hoorde ik, dat hij was vertrokken. Bij mijn vlucht uit Berlijn (november '43) moest ik uiteraard veel bezittingen achterlaten, onder andere mijn dagboeken, maar ik heb het geluk gehad dat ze mij later toch nog - via een klandestiene route - achternakwamen, vervoerd door een Duitse militair. Ik was bevriend met een Duitse jurist, die politiek 'goed' was (zijn vader, die ik ook heb leren kennen, is een jaar nadien bij de Von Stauffenberg-putsch gefusilleerd). Deze vriend leverde mij een bruikbaar vluchtplan (dat door mijn schuld ongetwijfeld, bij de Nederlandse grens toch nog mislukte, hetgeen mij enkele maanden Duitse cel heeft gekost - plus een celvriend: Emile Den Tex, heeft opgeleverd!) en hij zorgde ook voor het transport van mijn eigendommen, waarvan het dagboek het belangrijkste was.

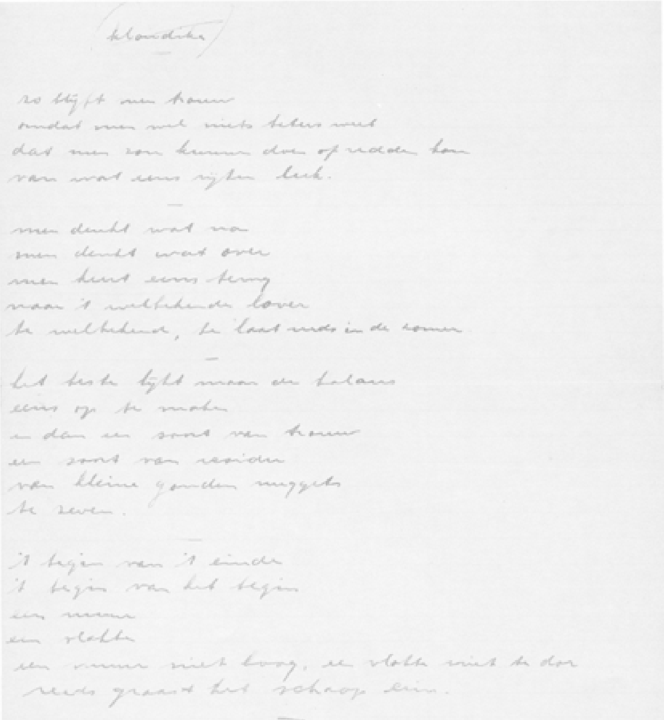
In 1944 waren Hanlo en ik beiden in Nederland terug. De eerste brief van Jan Hanlo is van maart 1944. Het is waarschijnlijk de copie van een (groot) fragment. Kop en staart ontbreken. Het onderwerp is: geloof en wetenschap. De veronderstelling dat de toeordening tot de brieven aan mij, voor dit fragment een vergissing is, zou nog niet eens zo absurd zijn; de passage evenwel, dat hij steun ondervindt in zijn 'Geloof, die ik jou ook zo zou toewensen', maakt het aanvaardbaar, dat ik de aangesprokene ben.

Ik vermoed, dat ik hem in een brief vanuit Berlijn, herfst '43, heb aangeraden de correspondentie verder over het adres van mijn ouders te laten lopen, daar dit door de bestaande vlucht-plannen - in een brief naar Nederland die de Duitse censuur passeerde, kon men daarover geen mededelingen doen - de meest rationele oplossing was. Ik heb het vermoeden, dat hij mij een (filosofische) brief schreef, om mij op te monteren, vóór hij exact wist hoe mijn vlucht verlopen was. De tweede brief (door het terugvinden van de brief van september '43 wordt dat de derde!) geeft duidelijk aan, dat het contact hersteld is: 'Gelukkig dat je zoveel beter bent, ik had niet gedacht...' moet een reactie zijn op berichten uit een Utrechts ziekenhuis, waar ik met een ernstige nier- èn longaandoening was opgenomen. Vrucht van het verblijf in Duitse gevangenissen. De volgende brief, gedateerd 5 mei 1944, is curieus, omdat daarin het probleem van mijn Maastrichtse vriendin terugkeert. Jan Hanlo bezweert mij de idee van een 'vrije liefde' op te geven, want 'Liefde is: trouw. Of liever: *trouw is liefde*'. Blijkbaar zette deze bewering een nieuwe discussie in gang, want op 20 mei verdedigt Hanlo zijn opvatting nogmaals. Ik zou geschreven hebben: 'Eerst de liefde, dan de trouw. Beter een ten dele vertrapt ideaal dan een vergald mensenleven'. Hanlo vindt dit onjuist. Het ideaal moet altijd hooggehouden worden, want het ideaal is schoon en wat schoon is, is juist, al zou het ideaal nooit worden bereikt. Hij bestreed vanuit een intens beleefd katholicisme (evenals mijn vriendin trouwens) mijn pragmatischer opvattingen. Toch was ik het maar voor een klein gedeelte met hem oneens. Dat wist Jan. Daarom schreef hij op 5-6-'44:

> Bid tot God, ook al weet je niet of hij bestaat... Bid in je twijfel... Twijfel is al een soort van geloven... Ik ben berekenend: als er een goede God bestaat, dan wil ik hem niet missen.

Het heeft niet mogen baten, al was ik in die tijd lang niet zo'n overtuigd agnost als nu.

Na deze briefwisseling ben ik bij Jan en zijn moeder te logeren gevraagd, wat nog net voor Dolle Dinsdag zijn beslag kreeg (in september '44 was het niet meer mogelijk naar Zuid-Nederland te komen). Op 9 augustus '44 kwam ik met de trein in Valkenburg aan. Zijn moeder herinner ik mij goed. Zij was een gastvrouw uit duizenden, zowel chic als hartelijk en stimulerend. Zij haalde mij over om zondag mee naar de kerk te gaan. ‘Al geloof je niet, het is er zo mooi, de kleuren... een mis met drie heren, je zult je niet vervelen!’ Ik heb er geen spijt van gehad. De zonnestralen schuin door de prachtige gebrand-


(klondike)

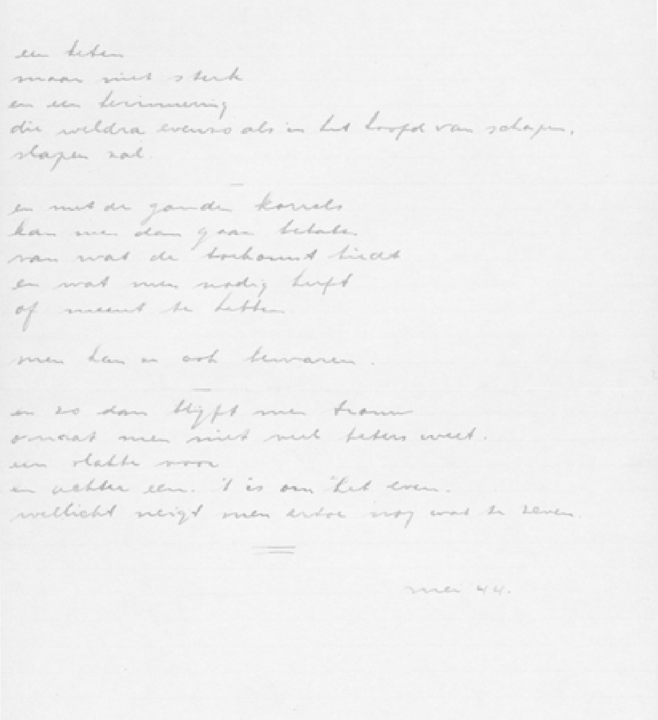
zo blijft men kauwen
omdat men wel niets liever weet
dat men zou kunnen doen of redden kon
van wat eens rijker leek.

men denkt wat na
men denkt wat over
men keert eens terug
naar 't welbekende lover
te welbekend, te laat [illegible] in de zomer

het beste blijkt maar de balans
eens op te maken
en dan een soort van kauwen
een soort van [illegible]
van kleine gouden nuggets
te zeven.

't begin van 't einde
't begin van het begin
een [illegible]
een vlakte
een [illegible] niet [illegible], een vlakte niet te [illegible]
[illegible] graast het schaap [illegible].

Gedichten die Jan Hanlo in 1944 overschreef (zie ook de volgende pagina's).



een leven
maar niet sterk
en een herinnering
die weldra evenzo als in het hoofd van schapen,
slapen zal.

—

en met de gouden korrels
kan men dan gaan betalen
van wat de boerhoud biedt
en wat men nodig heeft
of meent te hebben

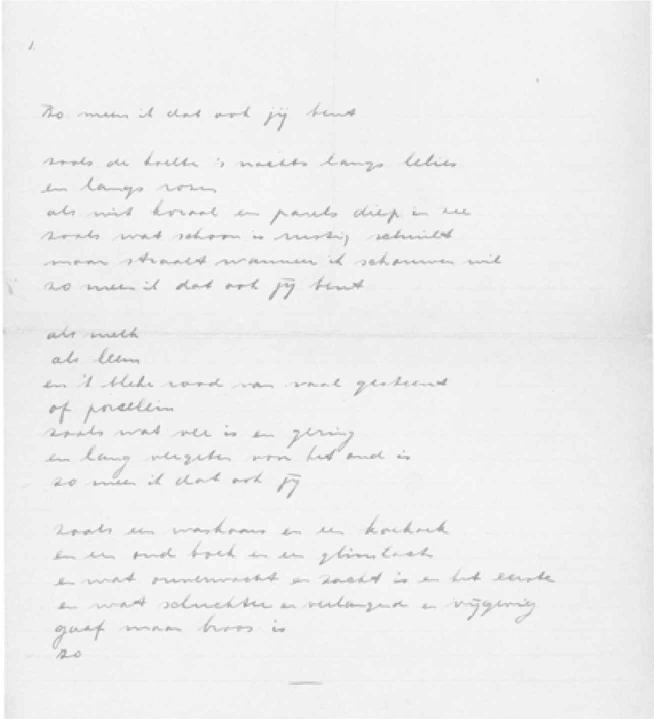
men kan er ook bewaren.

—

en zo dan blijft men trouw
omdat men niet veel beters weet.
een slakke voor
en achter een. 't is om het even.
wellicht neigt men ertoe nog wat te zeven.

═

mei 44.



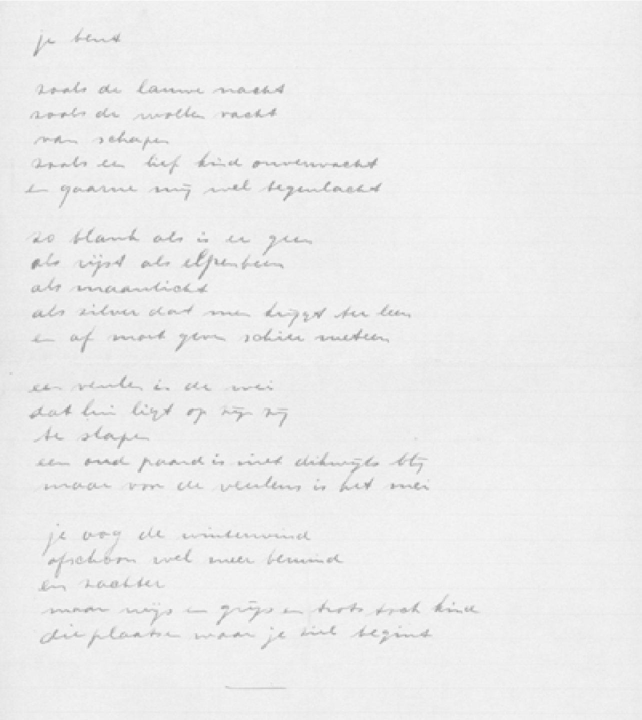
1.

Zo meen ik dat ook jij bent

zoals de krekel 's nachts langs lelies
en langs rozen
als wit koraal en parels diep in zee
zoals wat schoon is nietig schuilt
maar straalt wanneer ik schouwen wil
zo meen ik dat ook jij bent

als melk
als leem
en 't bleke rood van vaal gesteente
of porselein
zoals wat oud is en gering
en lang vergeten voor het oud is
zo meen ik dat ook jij

zoals een waskaars en een koekoek
en een oud boek en een glimlach
en wat onverwacht en zacht is en het eerste
en wat schuchter en verlangend en vrijgevig
gaaf maar broos is
zo



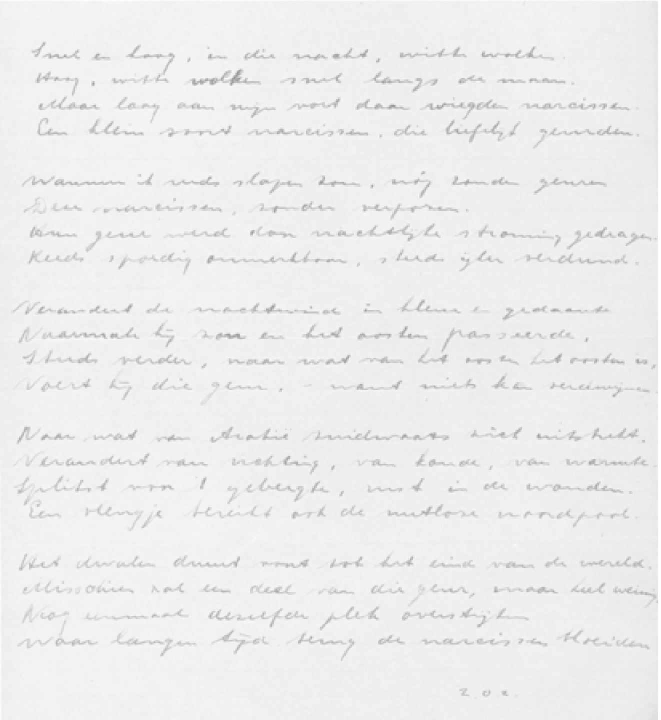
je bent

zoals de lauwe nacht
zoals de wolle vacht
van schapen
zoals een lief kind onverwacht
en gaarne mij wel tegenlacht

zo blank als is er geen
als rijst als elpenbeen
als maanlicht
als zilver dat men krijgt ter leen
en af moet geven schier meteen

een veulen in de wei
dat hui ligt op zijn zij
te slapen
een oud paard is niet dikwijls blij
maar voor de veulens is het mei

je voog de winterwind
alschoon wel meer bemind
en zachter
maar wijs en grijs en trots trok kind
die plaatsen waar je hiel begint



Snel en laag, in die nacht, witte wolken.
Hoog, witte wolken snel langs de maan.
Maar laag aan mijn voet daar wiegden narcissen.
Een klein soort narcissen, die liefelijk geurden.

Wanneer ik onder slapen zou, mij zonder geuren
Deze narcissen, zonder verloren.
Hun geur werd door nachtelijke stroming gedragen.
Reeds spoedig [illegible], steeds ijler verdund.

Verandert de nachtwind in kleur en gedaante
Naarmate hij zee en het oosten passeerde,
Steeds verder, naar wat van het oosten het oosten is,
Voert hij die geur, - want niets kan verdwijnen.

Naar wat van Arabië zuidwaarts zich uitstrekt.
Verandert van richting, van koude, van warmte.
Splitst voor 't gebergte, rust in de wouden.
Een vleugje bereikt ook de [illegible] noordpool.

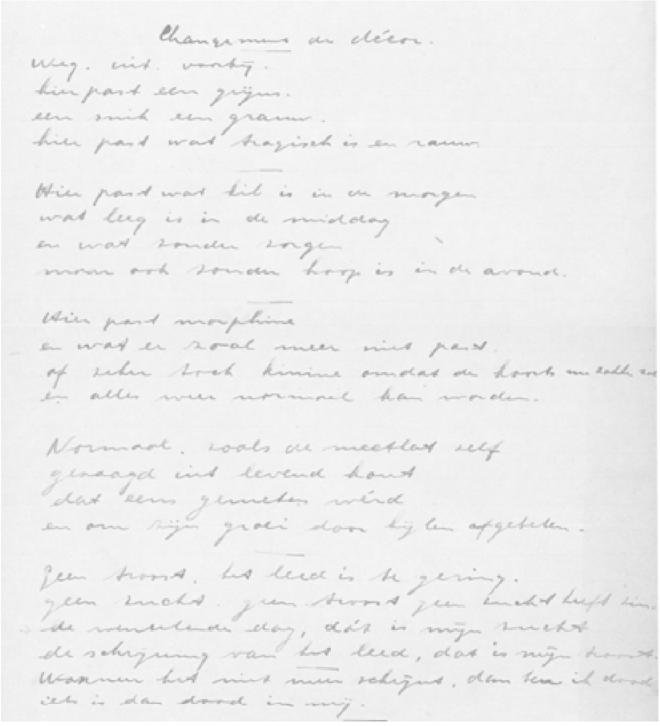
Het dwalen duurt voort tot het eind van de wereld.
Misschien zal een deel van die geur, maar heel weinig,
Nog eenmaal dezelfde plek overstrijken
Waar langen tijd terug de narcissen bloeiden.

Z.O.R.

Die plek, – na eeuwen onherkenbaar veranderd.
Geen tuin, maar een ijsvlakte of een woestijn.
Een stad of een zee, of een tuin weer met bloemen.
Een veld vol narcissen, een weg of een woud.

Maar eens zal weer keren dezelfde maannacht.
Dezelfde wind in dezelfde April.
De geur der narcissen zal dan weer verwaaien
En boven mij varen de lichtwitte flarden.

Op 't einde des levens, het einde der tijden,
De dag van het oordeel, waar alles ineens is,
Herleeft het voorbije waar alles reëel is,
Herleven de dagen en alle nachten.



Changement de décor.
Weg. uit. vanity.
hier past een grijns.
een snik een grauw.
hier past wat tragisch is en rauw

Hier past wat kil is in de morgen
wat leeg is in de middag
en wat zonder zorgen
maar ook zonder hoop is in de avond.

Hier past morphine
en wat er zoveel meer niet past.
of zelfs toch kinine omdat de koorts [illegible]
en alles weer normaal kan worden.

Normaal. zoals de meetlat zelf
gezaagd uit levend hout
dat eens gemeten werd
en om zijn groei door bijlen afgebeten.

Geen troost. het leed is te gering.
geen zucht. geen troost geen zucht heeft zin.
de wentelende dag, dát is mijn zucht
de schrijving van het leed, dat is mijn troost.
Waarom het niet meer schrijven, dan ben ik dood
iets is dan dood in mij.

schilderde ramen, de fraaie pastelkleuren, hoofdzakelijk blauw, de verstilde sfeer in oorlogstijd (in een periode ná de invasie, die vervuld was van een diep en intens verwachtingsgevoel). Pure schoonheid. Ook op anderen heeft mevrouw Hanlo indruk gemaakt. Paul Haimon:

> Zij was een aristocrate van bijzondere klasse. Een Crobach van een doktersgeslacht. Ze was fors gebouwd, had schitterende bruine ogen en donker haar, en bewoog zich met een natuurlijke voornaamheid.

Ik voelde me er erg op mijn gemak. Ik denk, door het volkomen ontbreken van kleinburgerlijke achterdocht en terughoudendheid. Mevrouw Hanlo geloofde in het latente kunstenaarschap van haar zoon, wachtte op de vonk waardoor het zich zou manifesteren. Zo liet zij Haimon, die met zijn vrouw bijna wekelijks op bezoek kwam in diezelfde periode, tekeningen zien van Jan en een romantische étude voor piano, door Jan gecomponeerd. In die sfeer van aanmoediging durfde je met je eigen probeersels voor de dag te komen. Ik was, na driejaar volstrekte stilstand, die zomer opnieuw met poëzie begonnen en liet er wat van zien aan mevrouw Hanlo. Terwijl zij las, liep Jan naar boven, hij ging wat halen. Het was een wonderlijk moment. Wij kenden elkaar meer dan een jaar en er was in die tijd nog nooit, met geen woord, sprake geweest van een mogelijke belangstelling voor literatuur.

'Dan moet je dit ook eens bekijken', zei Jan en overhandigde mij vijf gedichten: 'Zo meen ik dat ook jij bent', 'Klondike' (geschreven in mei '44, de titel doorgestreept), 'Changement de décor', 'Je bent' en 'Herleven de nachten' (nog zonder titel, gedateerd 1 augustus '44, tien dagen tevoren geschreven). Vooral 'Zo meen ik dat ook jij bent' beviel mij onmiddellijk en ik sprak mijn bewondering ook uit. Het vers had een glans, die alle oude woorden nieuw doet schijnen. Het deed Jan genoegen, deze waardering, maar hij was nog te onzeker om het geheel te geloven (hij vond dan ook mijn gedichten beter, wat zeker niet zo was) en hij stond erop, dat ik opbouwende kritiek zou leveren. Dat heb ik gedaan. Ik vond vooral de lange gedichten vol cliché's en stoplappen. Jan luisterde wel aandachtig, maar was het er niet mee eens. Ik herinner me nog, dat we spraken over de vijfde strofe van 'Changement de décor', die ik bepaald lelijk vond. 'Dat is gewoon weer Hélène Swarth', zei ik, 'en niet op haar best'. Maar Jan was niet te vermurwen. (Hetzelfde heeft Paul Haimon ervaren: 'Hij wilde zijn versie niet loslaten. Ik vond dat die houding nog sterker voor de nieuw ontdekte dichter sprak').

Jan Hanlo heeft de vijf gedichten voor mij gecopieerd, omdat ik ze graag wilde bezitten. Als ik de handschriftcopieën van '44 vergelijk met de versies uit de *Verzamelde gedichten,* dan is er nauwelijks enig verschil.

Er is één opmerkelijke wijziging: in 'Je bent...' is de definitieve tekst in r. 4/5 'zoals van wimpers ongedacht/een groet mij wel eens tegenlacht' in de plaats gekomen van het persoonlijk veel onthullender: 'zoals een lief kind onverwacht/en gaarne mij wel tegenlacht'.

Ook het meest bekende gedicht van de vijf, 'Zo meen ik...' is afwijkend. In de oudste versie loopt de ritmische herhaling van de kernzin 'zo meen ik dat ook jij bent' nóg meer door het hele vers heen, met dien verstande, dat deze regel wel elk der drie strofen afsluit, maar tevens steeds meer wordt ingekort. Het gedicht eindigt met 'zo'.

Paul Haimon is echter voor mijn gevoel duidelijk de 'ontdekker' van de dichter Hanlo. Hij heeft hem direct als zodanig (h)erkend. Haimon is ook degene, die de publicatie van 'Oote' in de redactie van Roeping doorzette (februari '52) *Ik* heb verzuimd de gedichten van Hanlo die in mijn bezit waren, in december '44 aan te

bieden aan Jan Praas, ter publicatie in het klandestiene tijdschrift de Parade der Profeten. Als ik die tegenwoordigheid van geest had gehad, zou Jan Hanlo mogelijk hebben gedebuteerd in het gezelschap van de dichters waar hij, denk ik, meer thuishoorde dan bij de Vijftigers van *Atonaal:* naast een Hans Warren, Guillaume van der Graft, Paul Rodenko en naast de dichter die hij nog het meest bewonderde: W.J. van der Molen. In de AVRO-reeks dichtersportretten 'Silhouetten' van Anny Schuitema in 1955, koos Hanlo dan ook van der Molen als zijn opvolger.

Na de oorlog heb ik Jan Hanlo nog meermalen in Amsterdam ontmoet. Ik kwam hem tegen op het Leidseplein en we bezochten elkaar thuis. Ik herinner mij goed de langwerpige kamer in de 1e Helmersstraat, door A. Morriën in '54 zo indringend beschreven - en de gemberpot! Overigens, de sfeer was niet meer zo opgewekt als vroeger tussen ons en ik denk haast dat Hanlo het grapje 'Ik verzamel gemberpotten, kijk, ik heb er al één...' benutte om de benauwenis van de steeds vastlopende gesprekken, het minutenlange zwijgen, te doorbreken. Zijn psychiatrische opname heeft hij even aangestipt, zonder veel details. Ook zijn voorzichtig beginnende literaire publicaties in tijdschriften vermeldde hij slechts terloops.

Waarom lukte ons contact niet zo goed meer en waarom doofde het geheel uit na de laatste ontmoeting in het Amsterdamse bos, waar ik met mijn beide kinderen wandelde en Jan tegenkwam?

Achteraf sta ik voor een raadsel, maar ik heb toch wel een vermoeden. Tijdens die laatste ontmoeting werd de aandacht van Jan Hanlo gezogen naar mijn zoontje, een aanvallige kleuter van vier jaar, met tamelijk donkere huid en een grote bos zwart krullend haar. Wat tegenwoordig iedereen weet van Hanlo - Go *to the mosk* - was mij toen volledig onbekend. Maar ik was zijn vriend, ik was bovendien kinderpsycholoog én ik zou zeker bij een eventueel 'verkeerd' gerichte belangstelling van anderen voor mijn kinderen, een agressief beschermende vader zijn geweest. Zou een man als Hanlo, die zijn kernprobleem: pedofilie, later in een zeerfijnzinnig en genuanceerd artikel verwoordde ('Waar of niet waar', negen punten over pedofilie, in *Mijn benul,* pag. 168-171); zou iemand die schreef:

> de opvatting dat een kind tot een zekere leeftijd het *bezit* is van de ouders, wordt niet meer zo vanzelfsprekend aangehangen. De gedachte is... bewust geuit dat een kind van iedereen is... ook wat betreft genegenheid,

zou Jan Hanlo, die zich werkelijk over-bewust was van alle taboes rond dit onderwerp, niet intuïtief een bedreiging kunnen hebben gevoeld in mij? Hij werd gebiologeerd door mijn zoon en hij wist veel meer dan ik. Hij was de wijste. Het is denkbaar dat hij elke kans op een conflict tussen ons heeft willen vermijden.

Aldert Walrecht
Nederlandse jurisprudentie

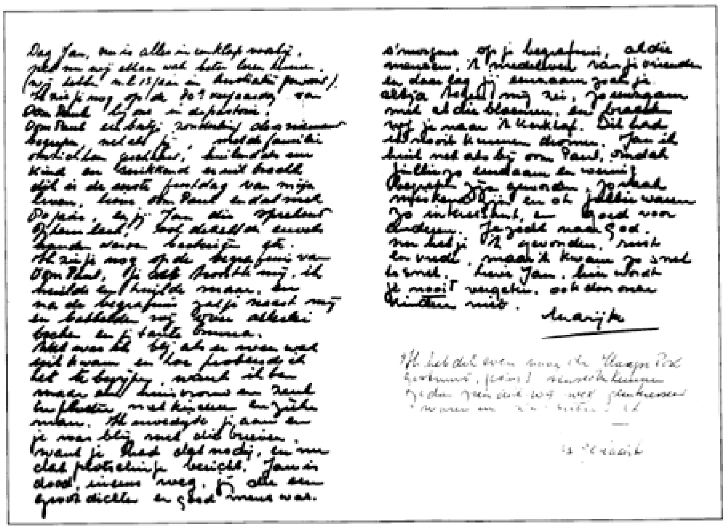
Hans Krol vertelde me dat Boudewijn Büch er al eens over heeft geschreven (waar? de bibliografie laat dit in het duister), maar de kwestie is nog steeds actueel getuige de reportage in Vrij Nederland van 31 maart 1984 onder de titel ‘Wie een kind knuffelt staat al met één been in de gevangenis’. Jan Hanlo - het is een publiek geheim - heeft dat aan den lijve ondervonden.

Op de avond dat ik Gerrit Komrij's ‘Een en ander’ las in NRC-Handelsblad, 4 april 1984, over de perikelen rondom de Vestdijk-biografie (een lieve Mevrouw Vestdijk verbiedt een *levensbeschrijver* iets over het *leven* van Vestdijk te *schrijven*!), besefte ik opeens hoezeer Komrij gelijk heeft: wanneer de biograaf alleen aan het licht zou brengen wat de (keurige) familie zou willen, zou heel *het leven* van de auteur worden verdonkeremaand.

Wie een kind knuffelt...

In ‘Nederlandse Jurisprudentie 1964’, blz. 234-238, wordt het volgende ‘geval’ besproken: **No. 108**

HOGE RAAD (Strafkamer), 28 Mei 1963.
(Mrs. Feber, Westerouen van Meeteren, Kazemier, Loeff, Eijssen [Rapp.]).



Uit het dagboek van Marijke Niemeijer-Hanlo.

‘Ontuchtige handelingen’ als bedoeld in art. 247 Sr.

Het door een man betasten van een vijftienjarige jongen aan diens blote lichaam, op de borst, kan geschieden op zodanige wijze en met zodanige bedoeling, dat dit betasten als oneerbaar en ontuchtig moet worden aangemerkt en oplevert het plegen van ontuchtige handelingen als bedoeld in art. 247 Sr. In het onderhavige geval maakte blijkens den inhoud der gebezigde bewijsmiddelen het betasten deel uit van een geheel van handelingen, hieruit bestaande, dat req. met den vijftienjarige in één strandstoel zittend, de knoopjes van diens blouse heeft losgemaakt, hem aan diens blote lichaam over de linkerborst en tepel heeft gestreken en onder den

linkeroksel heeft gestreeld, hem heeft gezoend en hem schat heeft genoemd. Voorts heeft de Rb. tot het bewijs doen medewerken de verklaring van req., dat hij bovenvermelde handelingen heeft verricht 'tot bevrediging van zijn sensuele gevoelens'.

(Sr. art. 247).

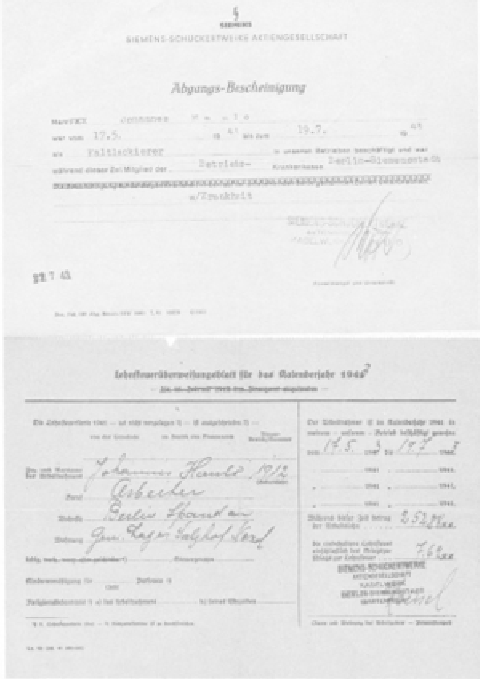
Op het beroep van J.B.M.R.H., te V., req. van cassatie

vervolg op 53

Aldert Walrecht
Hanlo's Heimkehr

Bij de nagelaten papieren van Jan Hanlo bevonden zich enkele documenten die ons precies inlichten over de data van zijn verblijf in Duitsland tijdens de Tweede Wereldoorlog. Jan kon daar smakelijk over vertellen, volgens zijn nichtje Loekie (nu Mevrouw Renders-Crobach). Jan droeg in die tijd een volle baard en vond het prachtig dat een kind op de tram in Berlijn zijn moeder op een gegeven moment hardop ‘toefluisterde’: ‘Kuck’ mal, Mutti, das ist der echte Weihnachtsmann!’

Maar nog mooier vind ik de onwetendheid van de Duitsers gedemonstreerd aan de hand van bijgaand *Rückkehrschein.* Niet alleen hadden de opstellers daarvan blijkbaar moeite met de plaatsnaam Bandoeng (Jan Hanlo's geboorteplaats), maar zij meenden óók nog dat deze plaats in Holland lag en verstrekten aan Jan, na zijn afkeuring, een treinkaartje van Berlijn naar ‘Bonndaeng’.


SIEMENS-SCHUCKERTWERKE AKTIENGESELLSCHAFT

Abgangs-Bescheinigung

17.5. 19.7.

Kaltlackierer

Betriebs- Berlin-Siemensstadt

w/Krankheit

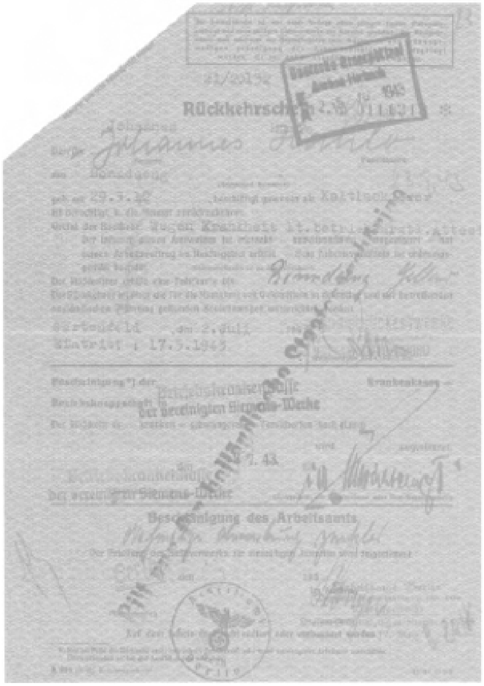
Johannes Hanlo 1912

Arbeiter

Berlin Spandau

Of Jan inderdaad over Bandoeng is gereisd, vermeldt de historie niet, maar met al die stempels op zijn *Rückkehrschein* zou hem beslist geen enkele vraag zijn gesteld, zeker niet door de Duitsers.

In ieder geval is de *Kaltlackierer* (=verfspuiter) Jan Hanlo in Nederland gearriveerd, daar behoeven we niet aan te twijfelen!



Rückkehrschein

Johannes

geb. am 29.3.

wegen Krankheit lt. betriebsärztl. Attest

Eintritt : 17.5.1943

der vereinigten Siemens-Werke

Bescheinigung des Arbeitsamts

Albert Jan Govers
Hanlo en de blanke jazz

> Ik ben beperkt, en weet dit, maar datgene wát ik heb, tracht ik bij elkaar te houden (ik trek mij er als 't ware op terug), want ik geloof erin.
> (Jan Hanlo: 'Nooit voorgelezen', *Mijn benul,* blz. 300).

Aan deze woorden werd ik herhaaldelijk herinnerd bij het doordenken van de vraag: Wat is er toch aan de hand met Hanlo en de jazzmuziek?

Het is duidelijk, dit is de muziek waar hij 'heftig van had gehouden' (Paul Haimon), maar desondanks blijft de vraag bestaan, zeker voor de onvoorbereide lezer, die in Hanlo's toch nog omvangrijke oeuvre bladerend, soms kan stuiten op onbegrijpelijke zaken.

Zo staat er al in de inleiding tot het verzameld proza ('Gesprek met Jan Hanlo in Mei 1954', door Adriaan Morriën):

> - Hou je van muziek?
> - Ja, vooral van jazz, maar van een bepaalde soort. Ik hou voornamelijk van Red Mc Kenzie and Condon's Chicagoans, met Techmaker, klarinettist, en Jean Kruppa (moet zijn: Gene Krupa), drummer, speciaal die combinatie.

Tweede voorbeeld. In de *Verzamelde Gedichten* (tweede druk), treft men in het gedicht 'Verdediging van het iets' de volgende passage aan (p. 97):

> Scheppingskritiek lijkt dan eenvoudigweg
> een vergeten standpunt
> En negers
> hebben er weinig last van
> volgens Eschauzier
> 'De Negers beleven hun geloof
> veel directer en onproblematischer
> dan wij Westerse mensen... Geen
> geforceerde opgewektheid
> ...maar een die is ingegeven door het
> Christelijk vertrouwen dat het leven
> zelfs in zijn moeilijkste tijden
> waard is te worden geleefd'
> en ofschoon hij nooit
> *had mogen nalaten mijn techmaker c.s.*
> *d.w.z. in hun beste opnamen - d.w.z. versies -*
> *te noemen*
> geloof ik wel dat hij gelijk heeft (...)

Wanneer men dit leest, kan zich gemakkelijk de vraag opdringen: Wie is in godsnaam die Eschauzier, wie Mc Kenzie en wie is toch Techmaker? Veel wordt er al duidelijk, indien we Hanlo's opstel 'Over jazz' (dit staat in *Moelmer* en in *Mijn benul)* opslaan en zorgvuldig overlezen. Eschauzier treffen we daar bijv. in aan (een Nederlander, geb. 1906, landbouwkundig ingenieur, musicoloog, jazzcriticus, radiospreker, zelf ook musicus: saxofonist en clarinettist in een Wageningse studentenband, die bij een concours in 1933 nationaal kampioen werd!) en ook Mc Kenzie en Techmaker

(eigenlijk Teschemacher). De laatste twee maakten deel uit van de 'blanke Chicago jazz', d.w.z. een groep uit Chicago afkomstige jonge musici, die studio-opnamen maakten tussen 1926 en 1933. Ze deden dat aanvankelijk in Chicago, later in New York, waarheen het jazzleven zich verplaatste na 1929 (Charles Delaunay: *Hot Discography*). Bij deze groep hoorde eveneens Milton Mesirow (doorgaans genoemd Mezz Mezzrow), geb. 1899 te Chicago. Hij was ouder dan alle anderen. Tot de jongsten behoorden: Gene Krupa en Benny Goodman, beiden geboren in 1909 te Chicago; tot de oudsten: Eddie Condon, de onomstreden leider en organisator, geboren in 1904.

Hanlo heeft een grenzeloze waardering voor de grammofoonplaten, die deze musici vervaardigden:

> Voor die genoemde eerste chicagoplaten (...) heb ik, lijkt het, een speciaal begrip, dat ik bij niemand met wie ik hierover ooit sprak, aantrof ('Over jazz').

Dat klinkt wat treurig, maar ik geloof niet dat we daar zo zwaar aan moeten tillen. Sommige gesprekken met Hanlo liepen nu eenmaal dood op zijn mistroostige preoccupaties.

Om de kwestie van de Chicagojazz maar meteen af te handelen, kunnen we het best twee citaten kritisch tegenover elkaar zetten:

Jan Hanlo (de invloed besprekend, die van de autobiografie van Mezz Mezzrow zou zijn uitgegaan):

> Zijn apodictische veroordeling van de Chicagojazz heeft algemeen school gemaakt onder de jonge mensen van de vijftiger en zestiger jaren (...), omdat ze zijn simpele drogreden 'negerjazz is goed, dus blanke jazz is slecht' niet doorzagen (...). En ook mensen als Berendt en andere jazzexperts - Michiel A. de Ruyter? - zijn door Mezz min of meer misleid m.i....

J. Berendt (door Hanlo in het begin van zijn stuk a.v. opgevoerd.

Een veel vollediger historisch overzicht van de jazz, vindt men bij voorbeeld in het instructieve Prismaboekje *Jazz van New Orleans tot Cool,* van Joachim E. Berendt):

> Er is zo'n groot aantal jazzmusici dat heden nog verklaart van de Chicagostijl afkomstig te zijn, dat het (absurd zou wezen)... wanneer men het bestaan van de Chicagostijl loochende.

Dat *blanke* jazz eo ipso inferieur of tweederangs zou zijn, wordt dan ook door niemand aangenomen.

De mooiste Chicagostijlopnamen - waaronder de platen, die Jan Hanlo in verschillende teksten noemt en uitbundig prijst - zijn volstrekt gelijkwaardig aan de toppers uit de geschiedenis van de negerjazz, daarover behoeft geen twijfel te bestaan.

Wel is door jazzcritici veel gediscussieerd over een ander punt: welk accent blanke, dan wel negerelementen moeten krijgen in de oorsprong en de ontwikkeling van de jazzmuziek als zodanig. (Hierbij is het voor mij oppassen geblazen! Daar dit artikel is bedoeld voor een algemeen literair orgaan en niet voor een jazzvakblad, mag ik mij niet laten verleiden al te diep in te gaan op specialistische kwesties).

Voor een - grotendeels historische - beschouwing, lijkt het verstandig de personen waar het om draait, even afzonderlijk te noemen:

Mezz Mezzrow 1899-1971

Louis Armstrong 1900-1971
Jan Hanlo 1912-1969

Mezzrow is een vertegenwoordiger van de blanke Chicagojazz, tevens degene waar Hanlo nog een appeltje mee te schillen heeft ('Het is mijn bedoeling', schrijft Hanlo in 'Over jazz', 'de causerie uit 1959 aan te vullen met iets dat ik al lang eens heb willen zeggen: het heeft betrekking op beweringen van Mezz Mezzrow in zijn boek dat veel opgang gemaakt heeft, *Really the blues*); een verslag van het tweegevecht Hanlo-Mezzrow volgt straks.

Louis Armstrong is hier nog niet eerder genoemd. Hij is de ware 'King of jazz', een algemeen bekend fenomeen, die met zijn kolengruisachtig-schorre zang (maar verrassend muzikaal bij nader inzien!) wereldberoemd werd en nog lang na de oorlog de hitparades haalde. De levensgeschiedenis van Armstrong loopt parallel met de historie van de jazz (althans tot de vernieuwer Parker). Geboren in New Orleans in 1900. In juli 1922 arriveerde Armstrong in Chicago, voor zijn eerste grote job, als tweede trompettist in het - op dat moment - toonaangevende orkest van zijn idool Joe Oliver. Na 1929 verplaatste de kern van het jazzleven zich - *mèt Louis Armstrong* - naar New York.

Armstrong is voor de samenhang van dit betoog van cen-

traal belang: ten eerste voor Hanlo zelf, maar ook als overrompelende invloed bij het ontstaan van de blanke Chicagostijl. Armstrong was de eerste grote individualist in de jazz, die met zijn (geïmproviseerde) trompetsolo's de ontwikkeling van deze muziek constitueerde en al zijn navolgers (blank en zwart) inspireerde.

Jan Hanlo gedenkt Armstrong op 14-6-1968 in het gedicht ‘Trumpet’, dat te vinden is op blz. 198 van *Mijn benul*, dus in het *Verzameld proza* (!) en dat ik graag opnam in mijn bloemlezing ‘Jazz in poëzie’:

Trumpet

Oude merels, van misschien
7, 8, 9 jaar, zingen anders
dan toen ze nog jong waren
en stralend zongen. Hun gezang
wordt zachter, schraperig,
treuzelachtiger, oud. Ach,
toen ik Louis Armstrong in
‘Hello Dolly’ nog de trompet
hoorde spelen. Het wás er nog
en werd met piëteit gesteund,
omfloerst, dan weer - wanneer
hij iets van zijn oude kracht
terugvond - onbegeleid gelaten
door andere spelers van het
orkest. Zijn zingen had nog ver-
rassend veel adem. Maar
zijn trompet... Het was een oude merel
Ontroering is een soort van fel verdriet.

Het zal onbekend zijn, dat de schrijverscarrière van Jan Hanlo eveneens *begon* met een bijdrage over Louis Armstrong, een ingezonden stuk in De Jazzwereld van november 1932, getiteld: ‘Louis Armstrong ontaardt niet. Laat hem begaan’. Ondertekend met J.H., schrijft de twintigjarige Hanlo:

> Ik ben het geheel oneens met de bewering dat Armstrong als muzicus zeer sterk is achteruitgegaan; dat zijn spel ontaard is en dat zijn techniek doel is geworden, niet meer ondergeschikt aan zijn muzikale fantasieën. (...) Wat wij in Armstrong's muzikale uitingen opmerken is geen degeneratie, maar een *natuurlijke ontwikkeling.* Een ontwikkeling die volkomen past bij een man die muzikaal zoo ‘blue’ is aangelegd en tegelijk zoo'n groote drang naar consequentie in zich heeft als Armstrong. (...) ‘Armstrong geeft ons de laatste jaren techniek en nog eens techniek, in plaats van muziek’. Deze regels klinken voor mij bepaald schoolmeesterachtig. (...) Vóór alles is Armstrong trompettist en zanger, zegt J.B. van Praag en daarin heeft hij natuurlijk gelijk. Maar heb ik ook geen gelijk als ik zeg: vóór alles is Armstrong *naïef?* Een voorname factor, die ons in hem zoo aantrekt, is zijn kinderlijke mentaliteit, die met een eventueele holle, onzinnige techniek ook niet in overeenstemming komt.

Hanlo springt voor Amstrong in de bres! En hoewel het laatste argument niet al te sterk is, heeft Hanlo wel gelijk gekregen. Armstrong - na een overwegend commerciëler periode tussen 1932 en 1946 - kwám terug en speelde (meteen klein

combo in de oorspronkelijke New Orleans-stijl bezetting) nog vele jaren na de oorlog op volle kracht.

Wie was nu Milton 'Mezz' Mesirow? Voor niet-jazzliefhebbers waarschijnlijk een onbekende. Hanlo kende Mezzrow van gramofoonplaten, die hij al vanaf zijn zeventiende of achttiende jaar moet hebben verzameld: blanke Chicagojazz, onder meer van de Chicago Rhythm Kings en van (Mc Kenzie &) Condon's Chicagoans. Dit zijn de platen waar Hanlo het meest van hield. 'Mijn geliefde band was en is: Mc Kenzie & Condon's Chicagoans', zegt hij per 1960 voor de zoveelste maal in 'Hebben al deze dingen mij beïnvloed?' (uitgebreid stuk naar aanleiding van een AVRO-uitzending van 1955 over zijn poëzie; te vinden in *In een gewoon rijtuig,* pag. 30-32). Ze horen tot zijn 'beperkte bezit', waarop hij zich consequent terugtrekt en waarin hij vast gelooft.

Een bezit, dat dan ook nimmer mag worden aangetast - want Hanlo zal het als een ongenaakbare ridder tot het eind toe verdedigen. In Mezz Mezzrow zelf, vermoedde Hanlo nu de vernieler, die het fiere bolwerk van de blanke jazz trachtte te slechten.

> (BELOW) *Milton 'Mezz' Mezzrow, like Hodes, had more significance as a crusader for traditional jazz than as a musician. He was also an active promoter of black culture and called himself a 'voluntary Negro.' His hook,* Really the Blues, *was one of the first and best of many autobiographies by jazzmen.*

In 1946 werd de autobiografie van Mezz Mezzrow gepubliceerd, *Really the blues,* geschreven door de uitmundende ghostwriter Bernard Wolfe. Het is een heel bijzonder boek, schokkend - in die tijd, toen het verbreiden van drugs in Europa nog niet was begonnen - en daardoor wellicht overschat, onder meer door Henri Miller. Jan Hanlo moet geïmponeerd zijn geweest toen hij het las. Ik vermoed dat hij vanuit zijn eigen impressie de invloed van dit boek verkeerd heeft ingeschat.

Mesirow was een Poolse jood van origine, zijn ouders, naar de U.S.A. geëmigreerd aan het eind van de negentiende eeuw, beiden Oekraïnische joden. Broers voltooiden een academische opleiding, maar Milton 'wilde niet deugen'. Hij kwam al op zijn zestiende jaar in een jeugdgevangenis terecht, wegen joyriding. Leerde zijn instrumenten bespelen (klarinet en saxofoon), maar ondervond toen hij via orkestjes ging participeren aan het muziekleven, *als jood dezelfde discriminatie als de negers.* Zo werd hij bij bepaalde 'keurige' blanke parties niet toegelaten. Mezz trok - consequent als hij was en altijd is gebleven - hierdoor nog frequenter met de negermusici op, met wie hij immers sociaal op één lijn werd gezet. Hij ervoerde omgang met negers - aan de Chicago South Side - als hartverwarmend, hij vond

ze spontaner en oprechter dan de blanken en voelde zich verwant met hen. Hij ging marihuana roken en kwam later (1925) in aanraking met opium. Het was de periode van de drooglegging (1920-1933), een sociaal-politiek monstrum, waardoor echter wel de werkgelegenheid voor musici - van welke afkomst dan ook- enorm is bevorderd. Voorde goktenten en gangsterkroegen was (jazz-)muziek nu eenmaal een gebruikelijk decor. In dit riskante muziekmilieu, geïnfiltreerd door de dure onderwereld, was het gevaar voor afglijden[1.] constant aanwezig. Mezz ontkwam daar niet aan - onder andere als drugsdealer - en hij heeft de gevangenis vóór en in de oorlog '40-'45 nog meermalen van binnen gezien. Inderdaad, zijn reputatie was kwalijk, maar dat heeft hij in zijn autobiografie

allerminst verloochend en ik denk, dat zijn slechte reputatie voornamelijk door het boek is ontstaan.

Als musicus was Mezzrow een matige tot soms redelijke technicus, maar loepzuiver in het negeridioom, vooral in de instrumentale blues[2.].

Mezz wilde spelen als een neger - daarin verschilde hij niet van zijn mede-Chicagoans - maar identificeerde zich bovendien in gedrag en taal met hen. De specifieke negertaal, een soort doubletalk (ontstaan in de slaventijd, om niet door de blanke opzichters begrepen te worden), gebruikte hij te pasen te onpas, wat zijn blanke kameraden weleens irriteerde. Zijn goede vriend, de drummer Dave Tough, vond dat je moest 'keep your speech pure'. Mezz was het daar niet mee eens. Dave sprak te netjes en verwijfd, vond hij. Als radicalist was hij overtuigd van de stelling: 'wanneer je de *taal* van de negers verwerpt, verwerp je ook hun muziek'. Dave Tough stelde daartegenover, dat Mezzrow zich onnodig primitief en ongeletterd voordeed, 'just trying to ape the colored men'.

Mezzrow werd in de kring der blanke Chicagoans - met wie hij in de eerste jaren dat recording voor ze mogelijk werd, 1927-1929, vele platen maakte - denk ik, enigszins een uitslover gevonden en daarom (goedmoedig) bespot. In het *Scrap-book* van Condon treft men dergelijke notities wel aan. Bij voorbeeld:

> In 1938 we made the first transatlantic radio broadcast of a jazz concert. Alistair Cooke was Master of Ceremonies. We played and had a good time. At one point Mezz Mezzrow grabbed the mike and said 'Hello England, this is Mezz!'

Hanlo ziet dit niet, of voelt de sfeer niet helemaal aan - hij redeneert ook *vanuit* het boek van Mezzrow, die vele scenes met een naïef, humorloos egocentrisme beschrijft - waardoor hij de gevolgen overdrijft, althans te scherp accentueert. Hanlo suggereert, dat Mezz *buitengesloten* werd (dat was voor één platenopname en niet ten onrechte, omdat een betere klarinettist, in casu Teschenmacher, op dat moment beschikbaar was) en noemt hem 'tragisch'. Indien het leven van Mesirow tragisch was - en zijn levensbeschrijving geeft daar alle aanleiding toe-, dan toch niet door een klein incidentje in 1928! Een simpele organisatorische wrijving, door Condon snel opgelost,

vormt voor Hanlo de aanleiding te concluderen (‘een gebeurtenis, die de arme Mezz nooit heeft kunnen verkroppen!’ schrijft Hanlo) tot een soort samenzwering tegen de blanke Chicagojazz, waar Mezzrow de bron van zou zijn. Hanlo blaast het zelfs op tot een gigantisch - historisch - conflict tussen blank (Chicago) en zwart (New Orleans). Dat is er nooit geweest.

Maar men moet de verhouding tussen blanke en negerelementen in de (geschiedenis der) jazz dan ook zo objectief mogelijk en in de juiste proporties blijven zien. Dat doet Hanlo helaas niet.

> Het argument dat alleen de zwarte jazz goed is - door Mezzrow herhaaldelijk gebruikt - wijs ik beslist van de hand. Jazz is nu eenmaal een verbinding in de muziek tussen blank en zwart. Zonder het Westerse element bestaat de vorm jazz niet.

Dit is waar en tegelijkertijd onwaar. Onwaar, door een zekere gelijkheidsmanie, door de driftige overaccentuering van het blanke aspect. Jan Hanlo komt zelfs hierdoor, in het begin van zijn stuk, tot een bepaaldelijk absurde redenering:

> Ik heb me wel eens afgevraagd: zou, als er geen slavernij in Amerika had bestaan en er dus geen negers in Amerika waren geweest, de jazz misschien toch in ongeveer dezelfde vorm ontstaan zijn? Een vraag, die niet te beantwoorden is, maar ik vind een *bevestigend* antwoord helemaal niet onredelijk(!).

J. Bernlef, in zijn prachtige boekje *Perfektie met een gaatje,* die net als Hanlo een duidelijke voorkeur toont voor de blanke jazz - maar dan die van ná de oorlog - definieert het punt van de ‘roots’ veel exacter dan Hanlo: ‘*Natuurlijk* is jazz een van oorsprong “zwarte” muziek’. Men kan zich afvragen: waar komt die hoogst eigenaardige vertekening - verminking zelfs van de historische waarheid èn rechtvaardigheid - in Hanlo's muziekopvatting vandaan? Dit lijkt een paradox, bij iemand die de negerjazz heel goed kende, die Armstrong frenetiek verdedigde in '32 al, die zei een ‘Afrikacomplex’ te hebben, die de zuivere negerblues zong en erop danste!

Als het leven van Hanlo een *film* is - waarvan wij het tragische einde al kennen - zal het invullen van de juiste details nog hoofdbrekens kosten - en teamarbeid. Op de montage komt het aan!

Bernlef (over de blanke jazzvernieuwer Tristano):

> Iedere *monomaan* dwingt respekt af door de concentratie waarmee hij zijn gegeven van alle kanten bekijkt en uitdiept. Tegelijkertijd is hij ook een beetje belachelijk, omdat iedere buitenstaander kan zien hoe beperkt het terrein is dat hij exploreert.

Dit geldt niet alleen voor Tristano, maar ook voor Mezzrow, zoals we gezien hebben. En in hoge mate geldt dit voor Hanlo zelf. In zijn beperking, daar was hij zich treffend bewust van, manifesteerde zich zijn meesterschap, ja, zijn genie. Het heeft geen zin Hanlo met eenvoudige middelen uit de logica te lijf te gaan.

Jazz ontstond uit de amusementsmuziek van 1870-1915, rond New Orleans (marsen van brassbands, ragtimepiano, populaire liederen van allerlei oorsprong: Spaans, Frans, Brits, Iers), door *een fusie* met de volksmuziek en de religieuze muziek van de negers.

De invloed van de profane volksmuziek van de negers (plantationsongs, worksongs - maar vooral, na de diaspora van 1865: de blues) is predominant. Zonder de instrumentale blues (dus niet alleen de liederen; Hanlo maakt ten onrechte deze

scheiding), zou de jazzmuziek nooit geworden zijn wat zij nu is: een zelfstandige en nog steeds uiterst creatieve muziekvorm, geheel losgemaakt uit de oorspronkelijke (te) nauwe verwantschap met de brokkelige en beperkte marsmuziek en ragtime.

Jazz, oorspronkelijk een compensatie voor armoede en ellende, is volgens de cultuursocioloog Prof. R. van Lier, een typisch ‘gestiegenes Kulturgut’, respectabel geworden, want binnen het bereik van *alle* maatschappelijke lagen gekomen (en n.b. overal ter wereld)!

En de blues? Dat is het negerelement bij uitstek! Nieuwe stromingen knopen juist daarbij weer aan, de blues heeft iets onuitputtelijks. De eminente jazzcriticus/musicoloog Whitney Balliett zegt ervan: ‘Jazz would be an empty house without the blues’.

De verhouding zwart-blank is historisch bijzonder ingewikkeld, temeer daar aan tal van gevestigde opinies nog restanten van vooroordeel kleven. Maar na een nuchtere reconstructie, lijkt één ding buiten kijf (Mark Gridley): ‘Nearly all the *influential innovators* in jazz have been black’. Slechts enkele blanken zijn *als zodanig* te noemen: Lennie Tristano, Bill Evans en misschien ook Bix Beiderbecke.

Duidelijker wordt langzamerhand hoe selectief de rangschikking van Jan Hanlo was. Hanlo moge erudiet zijn (Haimon), zelfs een amateur-musicoloog van originele snit, wetenschappelijk was hij niet.

Is dat een reëel argument tegenover hem? Hij floot de St. Louis blues, maar hij floot die op zijn eigen wijze! Om Hanlo afdoende te begrijpen, is meer nodig.

In het reeds genoemde artikel ‘Hebben al deze dingen mij beïnvloed?’ helpt Hanlo ons waarschijnlijk op weg. Het is een eigenaardig stukje van twee en een halve bladzijde, waarvan weer een hele bladzijde aan de blanke Chicagojazz is gewijd. Hanlo begint met een beschouwing over Bach - Beethoven - Mozart en andere klassieke componisten. Vervolgens de jazz. We zaten er al op te wachten. ‘Mijn geliefde band was en is:

Mc Kenzie & Condon's Chicagoans'. En nu: 'Als ik erover na ga denken', zegt Hanlo, 'dan word ik in de muziek van Mc Kenzie & Condon's combinatie (...) iets van een *frenetieke nostalgie* gewaar, een soort van *desolaat optimisme.*'

Van de weinige jazzliefhebbers die deze muziek kennen, zal naar ik vermoed bijna niemand Hanlo's karakteristiek erg typerend vinden voor de Chicagostijl. Het is dan ook eerder een wezenstrek van Hanlo zelf, geprojecteerd op de muziek die hem zo fascineerde!

Hetzelfde procédé paste Wiel Kusters toe, naar aanleiding van Hanlo's opstel over de schilder Vordemberge-Gildewart. 'Er ligt een vraag', zegt Kusters, 'en wie ze accepteert, verricht misschien een vriendendienst'. Vervolgens meent hij, dat de karakteristieken die Hanlo geeft van de kunstenaar van het Bauhaus en De Stijl, mogelijk van toepassing zijn op de poëzie van Hanlo zelf (Wiel Kusters: 'Jan Hanlo 1912-1969', Kentering Jan./Febr. '70).

Welnu, 'frenetieke nostalgie' zou heel goed van toepassing kunnen zijn op Hanlo's voorliefde voor de blanke Chicagostijl, die op zijn beurt weer de optimaal bereikbare assimilatie aan een stuk negercultuur is geweest voor de blanke. Misschien kan het ook, los daarvan, het verlangen zijn naar een algemener, minder rasgebonden culturele eenheid.

Raadselachtiger is echter de uitdrukking 'desolaat optimisme'. Waarom 'desolaat'? Omdat de identificatie met een ander ras uiteindelijk toch niet mogelijk is, zonder verlies van eigenwaarde? Mezzrow deed het wel en fanatiek. Hanlo noemde dit een tragische beslissing. Ik geloof dat hij zich vergiste. Als musicus met zijn volmaakt negroïde stijl, was Mezzrow een gelukkig mens (zijn tragiek lag elders). Bovendien was hij bepaald niet onsuccesvol (wat Hanlo ontkent of ontgaat: 'tanende prestaties na het vormen van een eigen band'). Voor Mezzrow was de overstap naar de negercultuur (hij trouwde ook met een negerin en liet in zijn paspoort aantekenen: niet-blank) niet onmogelijk.

Voor Hanlo ligt dit, denk ik, anders. Betekent 'desolaat optimisme' niet - voor hem - het subjectief onmogelijke nastreven? Is het niet een feilloze karakteristiek voor de hunkering van een voor zijn veertigste nogal tobberige intellectueel, om zich in te leven in een totaal andere cultuur ('Ik heb een Afrika-complex', zei Hanlo in Mei '43)?

Het is na zijn dood goed zichtbaar geworden, Hanlo streefde naar het onmogelijke in vele, vele aspecten van zijn vruchtbare leven. Hij maakte een al te fraaie sprong van het dak in de Helmersstraat en bleef tot zijn ontgoocheling toch leven; hij maakte een gedicht zonder woorden (Oote); hij maakte, parallel daaraan, een muziekstuk zonder instrumenten en bijna zonder noten (de foepertjes-symphonie); hij voerde in de wiskunde de verzamelingenleer ad absurdum, door zijn pars pro toto oplossing van een deelverzameling: één gemberpot; hij bestreed de kunstcritici, de musicologen en... de psychiaters op hun eigen terrein.

Waar streefde hij eigenlijk naar, in de diepste betekenis?

Jan Hanlo was zonder enige twijfel een filosoof, een baan waarvan hij nooit vakantie nam (tenzij voor een lichtvoetige poëziereis).

Ik denk dat hij uiteindelijk streefde naar het Absolute, naar de 'Dinge an Sich'. In deze zin: als men met Kant de 'Dinge an Sich' X noemt, onze voorstelling ervan Y en hun verschijning Z, dan is Hanlo's leven een tragische worsteling om de ondraaglijke waan van Y+Z te boven te komen.

Literatuur

1. Balliett, Whitney: *New York Notes.* A Journal of Jazz in the Seventies. Houghton Mifflin, Boston, 1976.
2. Berendt, Joachim E.: *Das Jazzbuch.* Fischer Bücherei, Frankfurt/M. - Hamburg, 1953.
3. Bernlef, J.: *Perfektie met een gaatje.* Reflex, Utrecht, 1981.
4. Condon, Eddie en O'Neal, Hank: *Eddie Condon's Scrapbook of Jazz.* St. Martin's Press, New York, 1973.
5. Delaunay, Charles: *Hot Discography.* Edit. Hot Jazz, Paris, 1938.
6. Francis, André: *Jazz.* Editions du Seuil, Paris, 1958.
7. Gilbert, Will G. en Poustochkine, C.: *Jazzmuziek.* Inleiding tot de volksmuziek der Noord-Amerikaanse negers. Phil. Kruseman, Den Haag, 1939.
8. Govers, Albert Jan: *Jazz in poëzie.* Elsevier-Manteau, Amsterdam/Antwerpen, 1981.
9. Gridley, Mark C.: *Jazz Styles.* Prentice-Hail, Englewood Cliffs, 1978.
10. Hanlo, Jan: ‘Over jazz’. In: *Moelmer,* Querido, Amsterdam, 1967.
11. Hobson, Wilder: *American Jazz Music.* Norton & Co., New York, 1939.
12. Lier, R.A.J. van: Ter inleiding. In: L. Armstrong, *Mijn jeugd in New Orleans.* W. de Haan, Zeist, 1958.
13. Mezzrow, Mezz en Wolfe, Bernard: *Really the Blues.* Random House, New York, 1946.
14. Panassie, Hugues: *Cinq Mois à New-York* (à Harlem avec les musiciens noirs). Editions Corrêa & Cie., Paris, 1947.
15. Ruyter, Michiel A. de: Louis Armstrong en de Jazzmuziek. In: L. Armstrong, *Mijn jeugd in New Orleans.* W. de Haan, Zeist, 1958.
16. Ténot, Frank: *Dictionnaire du Jazz.* Librairie Larousse, Paris, 1967.

Eindnoten:

1. Ook andere gevaren! Toen een vriendinnetje van Al Capone verliefd op hem werd, schrok hij zich lam en weerde haar af, bang dat hij de wrekende kogel in een donkere achtersteeg niet zou ontlopen.
2. Platen van de blanke Chicagogroepen zijn heel zeldzaam, Collector's Items, men vindt ze wel eens in speciaalzaken. Tussen '45 en '65 waren ze totaal niet te krijgen (ongemakkelijk voor de geschiedschrijving!). Maar wie zich op dit moment afvraagt, hoe klinkt dat nu - speciaal die muziek van Mezzrow - kan een heel eenvoudig advies krijgen! Men spoede zich naar een bekend groot warenhuis (V&D), alwaar men van het Italiaanse piratenlabel van de heer Curcio: ‘I Giganti Del Jazz’ voor de belachelijke prijs van f2,50 een uitstekende plaat van Mezz Mezzrow kan kopen, die opnametechnisch ook nog erg goed is. Het is van de omvangrijke serie nr. 29 (wit-zilveren hoes, met het rode nummer links boven). Voor dit minieme bedrag ontvangt men een concert van Mezzrow uit 1959, vermoedelijk in België, met als speciale attractie dat men ook zijn stem hoort: hij kondigt de nummers zelf aan. De muziek is nog precies dezelfde als uit de oude Chicagotijd vóór 1930. Door zijn beperktheid juist, is het of de tijd heeft stilgestaan. Ook heeft hij nog altijd die geilig verkleurde, licht valse klarinettoon.

[Vervolg Nederlandse jurisprudentie]

vervolg van 48

tegen een arrest van het Hof te Amsterdam van 21 Jan. 1963, houdende in hoger beroep bevestiging onder overneming der gronden van een vonnis van de Rb. te Haarlem van 6 Sept. 1962, waarbij req. wegens ‘het

> plegen van ontuchtige handelingen met iemand beneden de leeftijd van zestien jaren', met aanhaling van de artt. 247, 14a, 14b, 27 Sr., is veroordeeld tot een gevangenisstraf voor den tijd van twee maanden, waarvan een maand voorwaardelijk met een proeftijd van drie jaren.

De Rb. (=rechtbank) heeft art. 247 Sr. (=Wetboek van Strafrecht) toepasselijk geacht en 'de eer gehad' *het beroep* in cassatie te verwerpen, het beroep dat Jan Hanlo, J.B.M.R.H. te V., *op mensen* deed. *Shame and scandal in the family!*

Na de dood van Jan is er *over* die familie geschreven dat ze Jan altijd heeft laten 'stikken' en ook tijdens mijn speurtochten doken dergelijke verhalen vaak op. Men las indertijd in de HP wel het artikel 'Een soort sluw kind' (28 juni 1969), maar dat er kort daarop een stukje uit het dagboek van Marijke Niemeijer-Hanlo (=Maria Henriette, *1920, zie stamboom) verscheen, is de meesten niet opgevallen. Zowel voor de familie als voor ons, lezers, lijkt me dit een belangrijk dokument. (N.B. Oom Paul is Paulus Henricus Maria Josephus Hanlo, 1887-1968, zie stamboom, en Tante Emma is de moeder van Loekie en Emmy Crobach, 1890-1982).

Van Jonkheer Everard ontving ik ook nog enkele correcties toen 'JH als Jezus' al gezet was:

> De steenen van de steenenregen van Bernard vallen beslist niet uit het plafond. De eerste aanval is meestal vanaf het dak, maar niemand is ooit gevonden. Dan volgen plotsklaps op ongezette tijden steenen in de vertrekken, ze breken spiegels tafelgereedschap vaatwerk enz. Er zijn groote steenen bij en kleinere net alsof ze opgeraapt zijn in de kebon. De marechaussee die met veel man het huis bewaakte heeft nooit een dader gevonden, want er kwamen geen gaten in muren of dak voor. Zelf geloofde ik er niet zoo in, maar toen ik in Indië was en gelukkig wel de adat kende en in aanraking kwam met verschillende onverklaarbare dingen, was dit maar een eenvoudig geval. (Uit: brief gedateerd 5 april 1984).

Ja, sommige gevallen zijn zéér eenvoudig, zie ook het jurisprudentie-geval.

Kees Schoevers Jr.
Jazz en poetry

Of men werk ván of óver Jan Hanlo leest, bijna altijd komt men daarin iets tegen over diens grote voorliefde voor jazz. In ‘De Jazzwereld’, maart 1935, publiceerde hij reeds zijn ‘Harlem in London/Een onverwachte ontmoeting’, een publikatie die door Ser J.L. Prop te Terhorst in 1983 nog apart in boekvorm werd uitgegeven (zie bibliografie). De jazz bracht Jan Hanlo veel vreugde, dat blijkt uit alles wat er door hem en over hem in relatie tot deze ‘schaduwmuziek van de grootste uitingen van wat wij “klassiek” noemen’ geschreven is.

In dat verband is het wel aardig wat Drs. B. Stoppelmans schrijft in zijn artikeltje in:

50 ct AUGUSTUS 1959

JUBILEUM UITGAVE
van het orgaan der
HAARLEMSE JAZZ CLUB
ter gelegenheid van het
10-JARIG BESTAAN

Op blz. 5 van die jubileumuitgave staat één alinea die zeer toe-passelijk is:

> Vrijwel altijd ontstaat met het verstrijken der jaren een perspectivische vertekening der herinnering. Was vroeger het gras niet groener, waren de zomers niet warmer, waren de meisjes niet mooier en de feestjes gezelliger? Onbewust ontkomt vrijwel niemand aan de romantische neiging tot idealisering van het verleden.

Feest in Haarlem! 10 jaar Haarlemse Jazz Club. Jan Hanlo was erbij en vierde het feest mee, en óók nog een ander feest dat er een vervolg op was:

TUINFEEST: Dit vindt plaats op zaterdagavond 5 september van 21 tot 2 uur in de Linnaeushof te Bennebroek. Medewerkenden: The Dixieland Pipers, The Beale Street Seven, The Wanderers, The William B.J. Swing combo en nog vele andere prominente musici. Entrée f 3.-- per persoon.

Een half jaar later - op 16 maart 1960 - was dat ‘feest’ nog steeds niet afgelopen, getuige het volgende merkwaardige stuk ‘proza’ dat een typisch beeld van Jan Hanlo verschaft in al zijn ‘minutieusheid’.

Na een jarenlang verborgen bestaan wordt dit *document humain* eindelijk aan het licht gebracht, niet uit overwegingen van sensatie, maar om Jan Hanlo, na ongeveer 25 jaar, alsnog RECHT te doen. Zowel Jan als zijn nog levende familie worden dank zij dit stuk van alle SCHANDE vrijgepleit: er was gewoon een gezellig FEEST, en toen kwam OOM AGENT...

Enfin, lees zélf maar.

ARRONDISSEMENTS-RECHTBANK TE HAARLEM

Verhoor van verdachte

Heden, 16 maart 1960
is voor Mr J.D. Vink Rechter-Commissaris,
belast met de behandeling van Strafzaken in de Arrondissements-Rechtbank te Haarlem,
bijgestaan door J.B.G. de Graaf waarnemend-Griffier, verschenen de verdachte:

JOHANNES BERNARDUS MARIA RAPHAËL HANLO, geb. te Bandoeng, 29 mei 1912, leraar Engels, wonende te Valkenburg-Houthem, Broekhem 114; ten einde te worden gehoord op de te zijnen laste aanwezige bezwaren en die op de hem gestelde vragen geantwoord heeft zoals hieronder is opgenomen.

Bij het verhoor is tegenwoordig Mr M.A. Verdaasdonk (A'dam) raadsman van verdachte.

Verdachte verklaart: Ongeveer een week voor de 5e september 1959, ik kan de juiste dag op dit moment niet aangeven, bevond ik mij in de Vleeshal aan de Grote Markt te Haarlem, waar toen een jazz-tentoonstelling gehouden werd. Ik ben een liefhebber van jazz en ik verzamelde toen gegevens voor een lezing, welke ik wilde houden over dit onderwerp. Toen ik mij op die tentoonstelling bevond hoorde ik, dat een tuinfeest werd gegeven in het kader van het jazz-festijn. Ik heb toen op die tentoonstelling een kaartje voor dit feest gekocht. Op 5 september 1959, des avonds te ongeveer 11.30 uur, bevond ik mij op de Grote Markt te Haarlem. Ik dacht toen, dat dit feest eveneens in de Vleeshal zou plaats vinden. Dit bleek niet het geval te zijn. Mij werd daar verteld, door wie weet ik niet meer, dat dit feest echter in Bennebroek in de 'Linnaeushof' plaats vond. Ik ben toen pertaxi naar de 'Linnaeushof' te Benneborek gegaan. Ik kwam daar om ongeveer 12.00 uur aan. In een huisje bij het toegangshek bevond zich een controleur, aan wie ik toen mijn kaartje heb laten zien. Deze scheurde toen het controlestrookje er af. Daarna heb ik mij begeven naar het 'Theehuis' over een pad met stallantaarns verlicht. Toen ik dat 'Theehuis' binnentrad zag ik, dat het jazz-feest in volle gang was. Verschillende bands speelde daar na elkaar, terwijl op de muziek gedanst werd. Vlak voordat ik het 'Theehuis' binnenging zag ik 2 politiemannen zitten. Toen ik binnen gekomen was heb ik eerst een koffertje, hetwelk ik bij mij had, aan het buffet in bewaring gegeven en daarna heb ik een plaatsje gezocht. Ik ben toen gaan zitten recht tegenover de ingang bij de toiletten. Ik heb toen naar de muziek geluisterd en naar het dansen gekeken. Onderwijl dronk ik naar schatting 7 à 8 glazen oude klare en 2 glazen bier. Ook heb ik nog een slaatje genuttigd. Gedurende mijn verblijf aldaar in dat 'Theehuis', heb ik genoemde consumpties gebruikt.

Om 6.00 uur 's avonds daarvoor had ik gegeten en daarbij 1 of 2 glazen bier gedronken. De kellner, welke mij bediende, genaamd van Poeteren, vroeg aan mij of ik ook niet wilde dansen.

Hierop zei ik, dat ik daarvoor al te oud was. Ik ben namelijk 47 jaar. De kellner zei daarop: 'dan bent U even oud als ik, dus nog niet zo oud'.

Ik ben toen naar een meisje toegegaan en ik heb haar gevraagd of zij met mij wilde dansen. Dit wilde zij niet. Zij zei tegen mij, dat zij vermoeid was; zij kwam namelijk net van de dansvloer af. Daarna ben ik weer op mijn oude plaats gaan zitten.

Enige tijd later heb ik plaats genomen op een plaats dichter bij de band. Daarop heb ik weer verzocht aan een meisje met mij te dansen. Deze wilde dat niet. Toen zei ik tegen haar, dat ik dan alleen zou gaan dansen. Dit heb ik daarna heel kort gedaan. Dit dansen van mij alleen kon geen aanstoot geven. Ik heb gehoord, dat er wel om gelachen werd. Het was ook mijn bedoeling, dat er om gelachen werd. Daarna heb ik nog één keer alleen gedanst, ook zonder aanstoot te geven. Nadat ik dit had gedaan ben ik weer gaan zitten. Daarna kwam van opzij naar mij toegelopen een wachtmeester van de politie. Deze stond voor mij zonder dat ik hem had zien aankomen. Of de wachtmeester toen wat tegen mij heeft gezegd weet ik niet. Ik begreep echter wel, dat het de bedoeling van die wachtmeester was, dat ik mij verwijderde. Ik wilde hierop weggaan en ik zei hem daarbij: 'wat jammer hè, alles is nu zo goed verlopen en nu dit'. Ik zei dit op ironische wijze. Er was namelijk niets bijzonders gebeurd. De wachtmeester heeft mij toen vastgepakt,

waar weet ik niet meer. Het is mogelijk, dat ik toen getracht heb mij loste rukken. Vervolgens draaide de wachtmeester mij een halve slag om, sloeg zijn beide armen met kracht om mijn lichaam heen en droeg mij de zaal uit. Toen hij met mij buiten was gekomen zei hij niets tegen mij, dit kan ik mij tenminste niet herinneren. Toen ik mij bevond op weg naar het hek aan de straatweg, dus nog in het park, voelde ik op mijn rechter schouder harde slagen en ook enige op mijn linker schouder, waarschijnlijk toegebracht met een stok.

De wachtmeester zei daarbij: 'lopen moet je, hard lopen'. Ik ging toen hardlopen in de richting van het hek. Ik heb mij toen niet verzet; ik herinner mij tenminste niet, dat ik nog achteruit heb getrapt tegen het scheenbeen van de wachtmeester. Ik zal waarschijnlijk wel een afweer beweging gemaakt hebben. Toen ik enige meters was voortgelopen in de richting van het hek keek ik om, waarna ik onverhoeds een harde stomp kreeg schuin tegen mijn neuswortel aan. Ik heb gelezen, dat ik door deze klap knock-out ging. Na deze stomp liep ik weer in de richting van het hek voort, waarbij ik steeds nog werd geslagen. Toen ik midden op het pad was, en wel op het donkerste gedeelte daarvan, vreesde ik voor mijn hagje [sic.!]. Zo ging de wachtmeester tegen mij te keer. Toen ik echter dicht bij het hek kwam zag ik nog een andere wachtmeester staan, hetgeen mij gerust stelde. Toen deze wachtmeester in het zicht kwam was het slaan afgelopen. Buiten het hek gekomen, dus op de straatweg, zei de wachtmeester, die mij geslagen had, tegen mij: 'nu ga je rechts, anders neem ik je mee naar het bureau'. Hierop antwoordde ik, dat ik zou gaan, maar alleen dan, wanneer ik mijn koffertje had. Mij werd toen gezegd, dat het koffertje zou worden gehaald. Korte tijd daarna werd mij verteld, dat het koffertje in het 'Theehuis' niet aanwezig was. Gedurende de tijd, dat naar de koffer werd gezocht, sprak ik nog met de wachtmeester, welke ik bij het hek had aangetroffen; deze is genaamd K., zoals ik later heb gehoord. Deze vroeg nog aan mij waar ik vandaan kwam. Ik ben vervolgens een klein eindje naar rechts over deze weg gelopen in de richting Overveen, waarna ik aan de kant van de weg ben gaan zitten om wat bij te komen. Een auto stopte toen bij mij waarin waren gezeten bezoekers en medewerkers van het 'tuinfeest'. Op hun verzoek heb ik in deze auto plaats genomen, waarna ik gebracht ben naar het 'Marine-Hospitaal' in Overveen. Een dokter aldaar heeft mijn neus behandeld, waarna ik dit hospitaal kon verlaten. Ik ben toen op eigen gelegenheid gelopen van dat hospitaal naar Haarlem. Vandaar ben ik per trein naar Valkenburg teruggekeerd.

De revers van mijn colbertjasje waren doordrenkt en stijf van het bloed. Tot zelfs in mijn onderbroek zat bloed. Mijn rug was bij mijn rechter schouderblad zwart. De zwarte plek was 8×20 centimeter groot. De daaropvolgende dinsdag is mijn neus rechtgezet in het St. Josephziekenhuis in Heerlen.

Dit deed erg veel pijn. Om mijn koffertje terug te krijgen belde ik de 'Linnaeushof' op. Men vertelde mij toen, dat een gezette, rossige man het koffertje gehaald had. Vervolgens heb ik van de Rijkspolitie te Bennebroek een schrijven gekregen, gedateerd 7 september 1959, waarin mij werd medegedeeld, dat op het bureau te Bennebroek een koffer was gedeponeerd, met daarop mijn naam en adres en dat ik dit kon komen afhalen of dat ik kon berichten, dat het aan mijn adres kon worden opgestuurd. Vóórdat ik op dit schrijven had gereageerd had ik al reeds het koffertje ontvangen. Daarna heb ik, in overleg met een advocaat uit Sittard, aan de Rijkspolitie te Bennebroek geschreven een brief d.d. 10 september 1959, waarin ik vermeldde aan de politie wat mij in de nacht van 5 op 6 september 1959 te Bennebroek was overkomen en waarin ik meedeelde, dat ik overwoog een klacht in te dienen tegen de betreffende wachtmeester. Daarna, en wel op 24 september 1959, meldde zich aan mijn woning een wachtmeester van de Rijkspolitie uit Houthem, welke mij hoorde

naar aanleiding van 2 processen-verbaal. Het eerste verbaal betrof het aanwezig zijn na het sluitingsuur op het feest te Bennebroek, het tweede proces-verbaal betrof het mishandelen en beledigen van een wachtmeester van de Rijkspolitie. Nadat ik mijn verklaring had afgelegd aan deze wachtmeester vroeg deze aan mij of ik wenste te schikken. Dit vroeg hij naar aanleiding van het sluitingsverbaal. Ik heb hem geantwoord, dat ik niet wenste te schikken.

U, rechter-commissaris, houdt mij voor, dat de wachtmeester C., blijkens het proces-verbaal van de politie te Benne- broek d.d. 14 september 1959, beweert dat ik hem heb toegevoegd de woorden: ‘ik laat mij zo niet wegsturen, dit zijn S.S. manieren, denk je dat ik me door een ouwe lul buiten laat zetten, je lijkt wel een N.S.B.-er, barst kreng’. Hierop antwoord ik U, dat ik mij niet kan herinneren deze woorden tegen de wachtmeester te hebben gebezigd. Mogelijk is, dat ik deze woorden heb gezegd. Wanneer ik deze woorden heb gezegd, ofschoon ik mij dit meer [sic.!] kan herinneren, dan moet ik dit hebben gedaan toen ik werd voortgedreven op het pad.

Men heeft mij die nacht niet naar mijn personalia gevraagd. Dit is eerst geschied toen de wachtmeester in Valkenburg mij verhoorde.

Toen ik met de ‘Linnaeushof’ belde en daar sprak met de heer Heusner over mijn koffertje heb ik hem mijn adres genoemd, Houthemmerweg 184 (portiershuisje) Valkenburg.

U bent natuurlijk benieuwd hoe deze zaak is afgelopen en het is dan ook maar gelukkig dat u niet zo lang behoeft te wachten op de uitslag ervan als Jan Hanlo indertijd. Pas op de 16e december 1960, precies negen maanden na het verhoor, kwam de pijnlijke verlossing, in De Telegraaf gepubliceerd:

Dichter-leraar veroordeeld

Van onze correspondent
HAARLEM, vrijdag

Tot *f* 60 boete of 15 dagen hechtenis veroordeelde de Haarlemse rechtbank de 49-jarige Limburgse dichter-leraar J. H., die voor de Haarlemse rechtbank terecht had gestaan, wegens mishandeling en belediging van de wachtmeester Th. C. van de rijkspolitie. Het gebeurde in de donkere tuin van de „Linnaeushof” te Bennebroek in de nacht van 5 op 6 september 1959. De dichter, die flink onder de invloed was, werd door de wachtmeester verwijderd uit het theehuis, waar een jazzfeest aan de gang was.

Volgens de wachtmeester had verdachte zich buiten hevig verzet en hem geslagen en gestompt. Hij had de wapenstok moeten gebruiken.

De dichter werd vroeg in de morgen bij het hek buiten de „Linnaeushof” langs de weg aangetroffen. Hij was flink met de gummistok bewerkt, waarbij onder meer zijn neusbeen gebroken was. Hij erkende gescholden te hebben, maar ontkende ernstig verzet gepleegd te hebben.

De officier had *f* 100 boete, subs. 20 dagen hechtenis geëist.

Schande over Jan en over de familie! Maar wij weten inmiddels dat die ‘schande’ heel wat minder groot is, dan men sindsdien altijd gemeend heeft. Dit *document humain* laat Jan precies zo zien als hij was.

Jan Schurgers
Jan Hanlo's Ierse reis

Een aantal jaren geleden kreeg ik een boekje in handen uit de nalatenschap van Jan Hanlo, getiteld: *No rebel word, poems by John Hewitt.*

Het boekje werd in 1948 uitgegeven bij Frederick Muller in Londen.

In zijn inleiding spreekt Geoffrey Taylor over een van de meest vooraanstaande Ierse dichters, die al in verschillende tijdschriften en bloemlezingen zoals Irish poems of today, Poems from Ireland, Irish Harvest, Northern Harvest en Lagan, gepubliceerd had.

De bundel bevat 35 geselecteerde gedichten, die Taylor opmerkelijke, individuele poezie noemt 'with a tough intellectual element that puts them outside the purely pastoral'.

Meer nog dan de gedichten trok echter de opdracht voorin het boek mijn aandacht:

> For Jan Hanlo. With affection, from Roberta and John. Belfast, 25. VIII. 54.

Hieruit bleek dat Jan Hanlo in augustus 1954 in Belfast was en een bezoek bracht aan de Hewitts.

Ik begon een speurtocht naar deze John Hewitt om meer over dat bezoek aan de weet te komen. Uiteindelijk gelukte het me om in september 1981 contact te krijgen met de inmiddels 74 jaar oude John Hewitt.

Via The Belfast Museum and Art Gallery werd hij tot directeur benoemd van The Herbert Art Gallery and Museum in Coventry (Engeland). Na zijn pensionering in 1971 keerde hij naar Belfast terug.

Hij herinnerde zich het bezoek van Jan Hanlo in 1954 nog heel goed. Hij was echter niet op de hoogte van Hanlo's dodelijke ongeval in 1969 en betreurde het dan ook zeer van de dood van deze vriendelijke en aardige man te moeten vernemen, die bij hem plezierige herinneringen had achtergelaten. Aan de hand van die herinneringen is het nu mogelijk te achterhalen hoe het tot Jan Hanlo's reis door Ierland is gekomen. Tevens kunnen we met behulp van brieven en briefkaarten, die Jan Hanlo vanuit Ierland schreef een groot deel van zijn reis reconstrueren.

In juni 1954 wordt Jan Hanlo door Adriaan Morriën in Amsterdam voorgesteld aan John Hewitt en zijn vrouw Roberta. Hewitt bezocht de PEN-conferentie in de hoofdstad als afgevaardigde van zijn land. Het zou een kennismaking met verstrekkende gevolgen worden.

Tijdens een aantal bezoeken aan Amsterdamse bars leert men elkaar beter kennen. Hanlo blijkt zoveel interesse voor Ierland aan de dag te leggen, dat er een uitnodiging volgt voor een verblijf bij de Hewitts. Jan Hanlo bedenkt zich niet lang en begint meteen voorbereidingen te treffen. Reeds twee maanden later maakt hij zijn opwachting in Belfast. Op woensdag 18 augustus bereikt hij via Dover Londen.

In de nacht van donderdag 19 op vrijdag 20 augustus, maakt hij de oversteek over de Ierse Zee, van Liverpool naar Belfast. Het verhaal 'Victor'[1.] is een verslag van deze overtocht, evenals een gedeelte van Hanlo's brief die hij op 21 en 22 augustus aan zijn moeder schrijft[2.].

Op die vrijdagmorgen stapt hij het kantoor van John Hewitt binnen in The Belfast Museum and Art Gallery.

Ze brengen de nacht door in Hewitts flat dicht bij het Museum. De volgende dag, zaterdag 21 augustus, vertrekken ze per bus naar het cottage van Hewitt, gelegen

bij Cushendall in de Glens of Antrim, tachtig kilometer van Belfast. Hier ontmoet Hanlo ook Hewitts echtgenote Roberta.

De woning is het oude poorthuisje van een katholieke kloosterschool voor meisjes en de ligging tussen de glooiende heuvels doet hem aan het Limburgse landschap rondom Valkenburg denken. Diezelfde dag maken ze samen een urenlange wandeling door de regen, waarbij Jan veel foto's neemt. Grote aandacht trekken de wilde fuchsiastruiken die in de bermen van de wegen in bloei staan en die Jan slechts kent uit Botanische tuinen.

Tekening: Shaw Cross, 1974.

Hij blijft bij de Hewitts te gast tot woensdag 25 augustus. Bij zijn vertrek schrijft hij in het gastenboek:

> Jan Hanlo august 54, more or less astonished at the hospitality.

Dan begint zijn voorgenomen rondreis door Ierland.

De twee volgende dagen brengt hij door in New Castle, een badplaatsje gelegen aan de oostkust ten zuiden van Belfast. Hij beklimt er de 852 m. hoge Slieve Donard in de Mourne Mountains.

Op zaterdag 28 augustus bevindt hij zich in Dublin, de hoofdstad.

In zijn brieven vertelt hij vrijwel niets over deze stad, maar we komen toch iets meer te weten over zijn verblijf daar door middel van zijn verhaal 'Natuurverschijnsel in Dublin'[3.] dat hij in 1957 schreef en dat als volgt begint:

> Van Noord-Ierland afkomend had ik het plan een paar dagen in Dublin te zijn en dan door te reizen naar Killarney en de zuidkust.

Iets verder lezen we:

> Nu had ik in Noord-Ierland een dag of tien (het blijken in werkelijkheid slechts zes dagen te zijn geweest) buiten in het heuvelland gelogeerd bij gastvrije mensen (John en Roberta Hewitt) die me haast niets hadden laten uitgeven.

Het verhaal eindigt met de treinreis naar Killarney op maan-

dagmorgen 30 augustus, nadat hij zich onder invloed van langdurige slaap een half etmaal eerder ook al tevergeefs in de richting van het Kingswaystation had begeven.

Op 30 augustus neemt hij zijn intrek in het Laune House hotel in Killarney met het doel de omgeving van de stad nader te verkennen.

Weer valt hem in de volgende dagen de mooie natuur op en de koeien in de weilanden met gele bloemen en biezen. Veel soppige grond met heldere watervalletjes. De bloeiende heide. Een heel weids landschap met daarin een man met een turfkar. Over het klimaat is hij echter minder te spreken. Het is hem te vochtig en te tochtig, ook al is het niet koud. Naar de mensen moet je goed luisteren, constateert hij, want ze vertellen graag, vooral over de geschiedenis van het land, over ruïnes en over elfen en betoverde hazen. Misschien geloven ze er zelf nog wel in ook.

Op dinsdag 31 augustus maakt hij een tocht met een toeristenbus door Kerry en neemt en passant even een duik in de Atlantische Oceaan bij Valentia aan de monding van de Dingle Bay.

In een brief aan zijn moeder[4.] deelt hij mee over twee à drie dagen terug in Dublin te zijn, maar schijnbaar oefent de omgeving van Killarney toch meer aantrekkingskracht op hem uit dan hij zelf voor mogelijk heeft gehouden. Op zondag 5 september is hij er nog. De dag tevoren heeft hij met een gids de hoogste berg van Ierland beklommen, de meer dan duizend meter hoge Carrantuohill.

Hij belooft dan opnieuw vanuit Dublin aan zijn moeder te schrijven, maar of hij daar inderdaad naar toe is gereisd is niet bekend. Hier loopt het spoor dood. Er zijn geen brieven of kaarten meer voorhanden van de periode na zondag 5 september.

De eerstvolgende bekende brief is gedateerd op dinsdag 21 september en geschreven in Amsterdam. In de tussenliggende periode van zestien dagen heeft hij dus de terugreis naar Nederland gemaakt, maar wanneer precies is niet bekend.

Het contact met John en Roberta Hewitt houdt nog enige tijd stand door middel van brieven. Soms stuurt Jan Hanlo vertalingen van zijn gedichten op. Eén keer zelfs het tijdschrift Podium dat het gedicht ‘De Mus’ bevat en dat Hewitt steeds weer doet terugdenken aan Hanlo's vraag of hij (Hewitt) een experimentele dichter is. Ze hebben daar vaak om gelachen, want dat was Hewitt in het geheel niet.

Ook dat papieren contact blijft in de jaren daarna achterwege. Hewitt herinnert zich het zes dagen durende bezoek van Jan Hanlo echter als ‘a brief but deeply memorable encounter’.

Eindnoten:

1. *In een gewoon rijtuig. Verzameld proza.* blz. 51-54. Uitg. G.A. van Oorschot, Amsterdam 1966.
2. De brief is gedateerd op zaterdag 21.8.54, maar werd op zondag 22.8.54 afgemaakt en verstuurd vanuit het poorthuisje van de Hewitts in Cushen-dall.
   De brief werd in 1982 als bibliofiel boekje uitgegeven bij deprivé-pers ‘Inde Bonnefant’ door Hans van Eijk in Banholt, met een nawoord van Ser Prop. Abusievelijk worden de Hewitts hier echter de Hervitts genoemd.
3. *In een gewoon rijtuig. Verzameld proza.* blz. 46-50. Uitg. G.A. van Oorschot, Amsterdam 1966.
4. Deze en andere Ierse brieven worden ook opgenomen in de ‘Brieven’ van Jan Hanlo, een tweedelige dundruk die zal gaan verschijnen bij Uitgeversmaatschappij G.A. van Oorschot in Amsterdam.

Camiel Hamans
Jan Hanlo: Ik dateer, kunstzinnig gesproken, ook uit de Nederlandse Stijl-periode

Inleiding

Op het eerste gezicht maakt het werk van Hanlo een zo diverse indruk dat het vrijwel onmogelijk lijkt er gemeenschappelijke kenmerken van aan te geven. Niet alleen het feit dat hij naast poëzie korte prozastukjes, een brievenboek en een autobiografisch verslag van een psychose schreef, is daarvoor verantwoordelijk. Ook binnen zijn poëzie is het moeilijk een lijn te ontdekken. Hij publiceerde het bekende abstracte klankgedicht ‘Oote’, het in een ‘soort van kleuterbrabbeltaal’[1.] geschreven ‘Jossie’, het romantisch-melancholische vraag- en antwoordspelletje ‘Hou je van me altijd’, het liefdesgedicht in bijna Homerische metaforen ‘Zo meen ik dat ook jij bent’, het van vorm nogal traditionele ‘Wij komen ter wereld’, dat zijn bijzonderheid ontleent aan de van het eind naar het begin lopende inhoud[2.], de ‘Twee benepen vragen die al een twintigtal jaren niet van mij willen scheiden - in het engels’, waarin hij vragen met betrekking tot de zwaartekracht en de magnetische aantrekkingskracht behandelt, de ballade ‘Het valse elixer’ en het rondeelachtige[3.] ‘Zaagt gij dragonders’. Qua vorm en inhoud hebben deze verzen weinig met elkaar gemeen en toch stammen ze, op de twee laatstgenoemde na, die geschreven zijn in 1960 en 1963, uit dezelfde periode van zes jaar, 1944-1950, waarin Hanlo het overgrote deel van zijn poëtisch oeuvre voltooid heeft.

Deze kameleontische verscheidenheid was er de oorzaak van dat er in de jaren vijftig een gerucht ging dat de naam Hanlo een collectief pseudoniem van de Vijftigers zou zijn:

> Ik begon aan je bestaan te twijfelen. En ik was niet de enige. ‘Hij is een uitvinding van de Vijftigers,’ zei Eddy G. Ein Gesamtkunstwerk (want hij had een Duitse moeder), een practical joke (want hij studeerde engels). Daarom zijn zijn gedichten ook vaak zo verschillend. Het ene is gemaakt door Rodenko, een ander door Vinkenoog en de anecdotische door Campert.[4.]

Toch slagen sommigen erin allesomvattende gemeenschappelijke kenmerken van Hanlo's werk te noemen. Peter Berger noemt ‘de dichterlijke opzet tot uiting komend in één toon’, Jan van der Vegt een erotisch schoonheidsverlangen, Lode-wick ziet in Hanlo's werk een poging ‘de orde te doorgronden, te achterhalen of de eigenzinnigheid van de orde een eigen zin heeft’[5.] en Rodenko noemde al veel eerder[6.] de experimenteer-lust het meest kenmerkende van dit werk. Anderen hebben meer woorden nodig en komen dan ook tot een minder eenduidige karakterisering. Zo werd in de Haagse Post (12/8/1970)

> het ongelooflijk zuiver gebruik van de Nederlandse taal, de lichte humor en de eigengereide toepassing van zowel traditionele als meer recente verstechnieken

als karakteristiek van Hanlo's werk gegeven.

De gegeven citaten maken duidelijk dat er geen overeenstemming bestaat over de aan dit poëtisch werk ten grondslag liggende gedachte. Met betrekking tot Hanlo's

plaats in de literaire traditie is het niet anders gesteld. Rodenko[7.] plaatst hem in een lijn Gezelle - Van Ostaijen en Frits Haans[8.] is van mening dat hij thuishoort bij Nescio's ‘Japie’ en Van Ostaijens ‘Mare die 's morgens de dingen groet’[9.]. Bergen komt er, in zijn goed geadstrueerde artikel, niet helemaal uit:

> En al met al hoort Hanlo toch meer bij de Vijftigers, hij experimenteerde met de taal, en niet met situaties, zoals de Zestigers (hij bedoelt hier Barbarber, CH) vooral gingen doen.

Ondanks de twijfel die uit Bergers opmerking doorklinkt, neemt Hans Düting Hanlo zonder discussie op in zijn *Archief Vijftigers*[10.]. Bernlef, die van Hanlo zegt dat

> zijn experimenteerlust meer een gevolg was van een karakterspeling dan van een bewuste vernieuwingsdrang, zoals bij de Vijftigers

en die hem ook zeer nadrukkelijk noemt bij de medewerkers van Barbarber en die de ‘feitelijke, observerende’ poëzie van de medewerkers aan dit tijdschrift als medebepalend ziet voor ‘het poëtische klimaat van de zestiger jaren’, behandelt de ‘outsider’ Hanlo eveneens bij de ‘Beweging van Vijftig’.[11.] Voldoende reden, lijkt me, om Hanlo's plaats in of naast Vijftig nader onder de loep te nemen.

Vijftig

‘Van de dichters die rond 1950 aan het woord komen, is’, schrijft R.L.K. Fokkema in zijn *Het komplot der vijftigers*[12.],

> maar een beperkt aantal als Vijftiger de geschiedenis ingegaan. Dat zijn de dichters die in *Atonaal* (1951) voorkomen. Voor de bloemlezing heeft de samensteller Vinkenoog aanvankelijk dichters op het oog die hij persoonlijk kent en die nog geen poëzie hebben gebundeld op het moment dat uitgever Stols hem vraagt een bloemlezing uit de nieuwe poëzie samen te stellen: Andreus, Campert, Claus, Hanlo, Lucebert en Rodenko. Hij sluit zichzelf niet uit en omdat hij van Lodeizen nagelaten gedichten in zijn bezit heeft, behoort ook deze gestorven dichter tot zijn keuze. Het is een keuze die niet tot stand komt op basis van literaire criteria, maar op grond van Vinkenoogs gevoelsvoorkeur. Dichters die vallen onder Luceberts noemer ‘leegte wanhoop verveling’, een drieslag voor modern levensgevoel, komen niet in aanmerking omdat zij of in 1946 met een bundel hebben gedebuteerd en/of de traditionele vormgeving koesteren en/of alweer tot een oudere generatie behoren. Deze argumentatie handhaaft Vinkenoog niet wanneer hij op dringend advies van Lucebert[13.] zijn selectie uitbreidt met Elburg, Kouwenaar en Schuur. Nog weer later neemt hij ook Kousbroek, Polet en Schierbeek in zijn bloemlezing op. Deze veertien dichters vormen op grond van hun bijdrage aan *Atonaal* de Beweging van Vijftig, - een noemer waaronder in werkelijkheid een veelsoortige bedrijvigheid schuilgaat-, in alfabetische volgorde: Andreus, Campert, Claus, Elburg, Hanlo, Kousbroek, Kouwenaar, Lodeizen, Lucebert, Polet, Rodenko, Schierbeek, Schuur en Vinkenoog. Deze dichters vormen de nieuwe literaire generatie omdat zij zich in ieder geval ‘klaar bewust zijn iets ànders na te streven dan hun onmiddellijke voorgangers’, zoals Paul Rodenko een literaire generatie eenvoudig typeert.

Fokkema wijst er vervolgens met nadruk op dat de Vijftigers een beweging, geen school vormden, omdat ‘de frontvorming van literair-politieke aard is en niet van literair-theoretische’.

Uit dit citaat zou men de indruk kunnen krijgen dat Hanlo tot de harde kern behoorde van de Vijftigers. Uit de door Vinkenoog georganiseerde Blurb-enquête, die een reactie was op een Elsevier enquête over de ‘Jonge Nederlandse Poëzie’ (25/11/1950), en die in het zesde nummer van Blurb (1951) verscheen onder de titel ‘SOS naar aanleiding van een enquête’, zou men dezelfde indruk kunnen overhouden. Hij wordt daarin immers als een van de geaccepteerde schrijvers van ‘moderne poëzie’ gezien. In deze zelfde enquête belijdt

Hanlo overigens zijn liefde voor Dada:

> Men kan echter geen modern dichter zijn zonder tenminste (tenminste maar) te *houden* van het Dada, dit onvergankelijk teken, die venerabele leid-ster van al wat zich waarlijk wil vernieuwen.

Ook nog een paar jaar later lijkt Hanlo als een der steunpilaren van de moderne dichtkunst gezien te worden. 'In 1954', zo meldt Fokkema andermaal[14.]

> wordt een (...) poging ondernomen van Podium een avant-garde blad te maken. Namens de redactie (...) en namens de medewerkers Campert, Elburg, Lucebert en Schierbeek gaat een brief uit naar Andreus, Kousbroek, Hanlo en Vinkenoog, gedateerd maart 1954. (...) De opzet is (...) deze: 'we maken van Podium niet alleen het blad vóór de avant-garde (om het maar even zo te zeggen), dus het blad waar die avant-garde o.a. in publiceert, zoals tot nu toe het geval was, maar ook en vooral het blad vàn deze merkwaardige artisten, een soort strijdkreet dus en eventueel ook boksring voor onderlinge verschillen.' (...) Remco Campert en Jan Elburg worden om te beginnen in de redactie opgenomen. In de tweede plaats dienen de medewerkers en redacteuren zich bereid te verklaren uitsluitend in Podium te publiceren, hetgeen zij doen. Behalve de *kern* (curs. CH) bestaande uit Andreus, Borgers, Campert, Elburg, Kousbroek, Kouwenaar, Lucebert, Hanlo, Schierbeek en Vinkenoog mag iedereen die werk inzendt, dat door de redactie wordt geaccepteerd in Podium publiceren.

In 1957 publiceert Hanlo een bundeltje *Niet ongelijk* in de reeks Zuid-Nederlandse Cahiers van de Beuk. Het omslag is van Michiel Schierbeek, de dan nog zeer jonge zoon van dichter-schrijver Bert. Wellicht een bewijs temeer voor de intensieve relaties die er bestonden tussen de verschillende leden van de Beweging van Vijftig.

Het bekendste werd Hanlo door de rel rond zijn gedicht 'Oote'. Het rumoer dat er in 1952 na publicatie van dit klankvers ontstaan is heeft Hanlo's naam gevestigd; zijn bekendheid als experimenteel dichter en als een van de Vijftigers vindt hierin, naast zijn deelname aan *Atonaal,* haar belangrijkste grond. Door 'Oote' schrijft Berger[15.], werd Hanlo 'voor het grote publiek DE onbegrijpelijke dichter van de nieuwe generatie van taalgekken'. Elseviers Weekblad zag in de publicatie van dit gedicht aanleiding tot een nieuwe enquête. Het Eerste Kamerlid Wendelaar greep de verschijning aan om vragen te stellen aan staatssecretaris Cals over de subsidiëring van het blad waarin 'Oote' afgedrukt was. Hierbij noemde hij het gedicht 'een uiting van decadentie'. Cals gaf toe 'dat er verzen zijn, die mij aesthetisch meer aanspreken dan Jan Hanlo's 'Oote boe',[16.] maar weigerde de subsidie in te trekken.

Toch moet men 'Oote', ondanks de beeldvorming achteraf, niet als een typisch Vijftiger-produkt zien:

> Nadat ik het (Oote) had geschreven, ging ik ermee naar Remco Campert die toch ook in de Eerste Helmersstraat woonde, maar hij was niet thuis en ik stopte het dus maar in de brievenbus. Maar ze wilden het toch niet hebben voor Braak, misschien was het te lang, het was een klein blaadje.[17.]

Een paar jaar later formuleerde Hanlo het iets anders:

Nu kwam ik waarschijnlijk weer met iets afwijkends. Campert woonde in de Tweede Helmersstraat en ik in de Eerste. Ik had op een dag, dat wil zeggen nacht, 'Oote' geschreven. Ik heb het onder de deur geschoven, maar ik heb daar boe noch ba op gehoord. Ik geloof wel dat ik het terug heb gekregen. Het viel bij hen toch niet in goede aarde.[18.]

Het gedicht is dan ook niet in een van de experimentele bladen verschenen, maar in Roeping, een blad met een typisch Rooms-Katholieke signatuur dat van de 'moderne' poëzie niets moest hebben. In hetzelfde nummer, januari/februari 1952, waarin 'Oote' verscheen, treft men bijvoorbeeld in de rubriek 'Koliek' een vers van Michel (van der Plas) waarin hij de draak steekt met de experimentelen:

Aan een experimenteel

GEEN rotterdam dan amsterdam,
geen moeder man dan vader;
jouw rok zij boter dan de ham,
mijn hemd is altijd nader.

Al jart je met je vrienden bil,
al jas je met hen klaver
en speel je liever half dan spil,
Schmidt is toch altijd haver.

Jij bent veel zeker dan ikzelf
en toch leef ik veel sober:
jij droomt dat je eylders drinkt, - ik delf
het spit onder de ober.

Ook de rest van het nummer maakt een weinig avant-gardistische indruk: o.m. een in memoriam voor Van Deyssel door Van Duinkerken, een vers van de vehement anti-experimentele Aafjes, gedichten van tot eerdere stromingen behorenden als Nico Verhoeven, Jac Van Hattum en J.W. Hofstra, een lang fragment uit een 'Magnificat' van Haimon en een essay van Gabriël Smit, waarin hij Roeping vergelijkt met de KVP. Het is niet vanwege het eigentijdse, modernistische karakter dat Hanlo zijn gedicht aan Roeping aangeboden heeft, zijn relatie met de goed katholiek, Zuidnederlander Paul Haimon is daar verantwoordelijk voor.

In Kerkrade had de jonge dichter Otto van Loo, inmiddels ook een trouwe bezoeker van de familie Hanlo, op eigen kosten mini-poëzie bladen 'de zilveren scherf' uitgegeven. Hij organiseerde ook poëzie-avonden. Uitgenodigd om daar uit mijn werk te lezen, samen met Frans Babylon, Leo Herberghs en anderen, wilde ik daar ook Jan Hanlo aan het publiek voorstellen. Hij had toegezegd mee te doen, of, zo hij niet kon, mij enkele gedichten mee te geven. Ik vernam niets meer tot de bewuste dag. Ik werd opgebeld door zijn moeder die me vertelde dat Jan toch iets had geschreven en dat hij, omdat hij bang was dat het gedicht in mijn brievenbus zou liggen terwijl ik reeds in of naar Kerkrade zou zijn het gedicht meteen naar Otto had gestuurd. (...) Op de valreep werd ik nogmaals door mevrouw Hanlo gebeld. Ze zei met enige hilariteit: 'Paul, ik moet je van Jan nog zeggen, dat er in het gedicht dat hij heeft opgestuurd woorden staan die beginnen met drie d's. Die hoef je niet apart te lezen. Zegt Jan.' (...) Toen ik eenmaal op het podium stond vroeg ik het gedicht te mogen zien. Ik was al bezig Jan Hanlo als een heel apart soort dichter voor te stellen, kreeg 'Oote' in handen, las de aanhef, zag in de hoek van de zaal instrumenten van een jazz-orkest en associëerde

> de gedurfde klankcompositie met de muziek waar Jan heftig van had gehouden. (...) Ik las het gedicht onvoorbereid maar sterk-ritmisch, spontaan, soms heftig de klanken uitspelend. 'Oote' kreeg zo, in zijn 'Uraufführung' de werking van een grillige maar overdonderende poëtische compositie. Het werd het nummer van de avond. (...) Om het succes dat Oote in Kerkrade had beleefd durfde ik het mee te nemen naar een redactie-vergadering van Roeping, waarvoor ik van Jan verlof had gekregen. (...) Ter redactievergadering bleken tegen de verwachting in de jongere redacteuren (Hofstra, Tegenbosch en Van der Plas, CH) niet voor opname van Oote. Gabriël Smit en ik uiteraard, pleitten ervoor. Men wilde het eerst nog als curiosum achterin een plaatsje in kleine druk gunnen. Smit en ik waren daar tegen. Waarom zou een literair blad ook niet eens iets gewaagds doen. Als het erin kwam, dan ook als volwassen gedicht. Dat gebeurde. Het resultaat was opzienbarend.[19.]

Haimon vervolgt een pagina verder:

> Hoewel niet als stunt geschreven, had Oote toch het effect van een geslaagde kunstvlucht, de maker ervan bereikte de publiciteit die hij om zijn uniek dichterschap ten volle verdiende. De naam van Jan Hanlo was gemaakt.

Zijn naam kan hierdoor gemaakt zijn, lezers verwierf hij zich hiermee nauwelijks. Morriën[20.] citeert een brief van Hanlo d.d.

8 mei 1969 waarin deze zegt dat Van Oorschot hem heeft laten weten dat er tot dan toe 1048 exemplaren verkocht zijn van zijn in 1958 in 1100 exemplaren uitgebrachte *Verzamelde Gedichten.*

Outsider

Het feit dat 'Oote' niet verschenen is in Braak, dat onder redactie stond van Campert en Kousbroek, is tekenend voor Hanlo's verhouding tot de Vijftigers, of beter gezegd die van de Vijftigers ten opzichte van hem. Als Vinkenoog, die hem al op zijn eerste lijstje van deelnemers aan *Atonaal* had staan, hem in 1950 om biografische informatie vraagt, is de ironie in het antwoord niet van de lucht:

> U bent dus de Diane-vijfling ouder dan ik, een jaar of zestien. Zo zo, en tóch de nieuwe toon te pakken. Typisch, moeten we U nu volgen net als wijlen de Woordgroep Vadertje Diels of een der Criteriummensen (of) Boer Achterberg?[21.]

De inleiding, die Hanlo op Vinkenoogs verzoek schrijft bij de gedichten die van hem in *Atonaal* zullen verschijnen, valt ook niet zo in de smaak:

> Het ligt niet in de lijn van de nieuwe poëzie, en in feite is het er volkomen vreemd aan, te refereren aan griekse poëzie, wat ook de overeenkomsten mogen zijn. Bovendien ben ik het er niet mee eens, absoluut niet. (...) Jij bent, ik durf niet van ONS te praten, *net niet* een der onzen. Je bent een dualist: je past niet in het rijmende schuitje noch in dat der kerrek en poëtisch stap je overal buitenboord. Wat niet wegneemt dat de drie vier gedichten die in de bloemlezing komen (mijn bloemlezing) mooi zijn. Op Jossie na.[22.]

In een brief aan P.J. Meertens van ruim een jaar later (02/09/1952) drukt Vinkenoog zich, zo mogelijk, nog duidelijker uit:

> Al bestaat de experimentele groep niet, we weten toch wie ertoe gerekend worden, we kennen evenzeer de grensgevallen, twee binnen Atonaals muren (Hanlo en Rodenko, misschien ook Lodeizen) en erbuiten: Diels, Polet, Tergast en Hans van Straten.[23.]

In een correspondentie met Ad den Besten, gevoerd naar aanleiding van de reeds eerder genoemde Elsevier-enquête van november 1950, waarin Den Besten in zijn brief van 17 dec. 1950 Hanlo, evenals Vinkenoog, Andreus, Campert en Lodeizen, tot de extremen van een veel grotere groep verwante dichters rekent, zegt Vinkenoog Hanlo voor ⅛ als 'typisch modern' te beschouwen.[24.] Ook andere, hele of halve, Vijftigers hebben hun bedenkingen: Rodenko schrijft in 1951 dat 'hij de betekenis van Hanlo nog altijd niet kan inzien'. Elburg ziet zelfs 'geen donder' in hem: 'Ik kan de lucht van zijn verzen nog minder velen dan hij die van kamelen' (een grapje op Hanlo's gedicht 'Naar Archangel', waarin de regels voorkomen Ik kan/Kamelen/Uw lucht/Niet velen)[25.]. Kousbroek van wie Vinkenoog weer vindt dat hij niet over het niveau beschikt om in 1951 in *Atonaal* opgenomen te worden[26.], had kritiek op enkele gedichten van Hanlo die in Criterium verschenen zijn. Hij bewondert echter de

Atonaalkeuze van Hanlo en zijn bundel *The Varnished - Het Geverniste* zeer.[27.] Ook een buitenstaander als Jan Leyten[28.] wijst erop dat Hanlo zeker geen experimentele partijganger is.

Waar komt nu deze ambivalentie ten opzichte van Hanlo vandaan? Er bestaat, zoals Fokkema, maar ook anderen aangetoond hebben, geen duidelijk poëtisch programma van '50. Afwijkingen daarvan zijn dan ook moeilijk of niet vast te stellen. Toch zijn er wel argumenten te vinden.

Rodenko, die zijn oorspronkelijke afwijzing van Hanlo naderhand in een waardering heeft omgezet, schreef in 1960[29.] dat hij Hanlo geen Vijftiger vond, omdat 'zijn omgang met de taal, anders dan bij de "experimentelen", zeer sterk esthetisch bepaald blijft' en omdat hij 'anderzijds ook weer verzen (schrijft) in een zuiver klassiek metrum, opgebouwd uit traditionele syntactische voldragen volzinnen'. Een ander, in mijn ogen belangrijker argument kan gevonden worden in de rol van de associatie, het toeval en het onderbewuste, kortom het surrealistische. In dit opzicht vond Hanlo zichzelf geen echte Vijftiger. Vijftigers waren naar zijn mening dichters die met associaties werkten. Kouwenaar vond hij daarvan een duidelijk voorbeeld. Slechts enkele van zijn verzen, met name 'Het Riet' (*Verzamelde Gedichten* p.47) 'Het teken Dies' (p. 25) en 'De dans neergezet' (p. 84) voldeden aan deze eis en hoorden om die reden voor hem bij Vijftig. Daarom ook werd 'Oote' door de bentgenoten niet geaccepteerd.

> Het was te elementair voor de vijftigers (...). Er zitten niet zozeer associatieve sprongen in. Het zijn syllaben die eigenlijk nog helemaal geen betekenis hebben.[30.]

Associaties en andere surrealistische technieken lagen hem niet zo. Zo laat hij vaker weten, o.m. geciteerd in het Schrijversprentenboek over de Beweging van Vijftig, dat hij al dat associatieve gedoe niet langer kan harden.[30a.] Er is één periode in zijn leven geweest dat dit anders lag, de periode voorafgaande aan de psychose waarover hij rapporteert in *Zonder geluk valt niemand van het dak.*

> Onder de laatste gedichten vóór mijn opname waren surrealistisch getinte, die het absurde zochten. Een van de laatste (niet-geslaagde) pogingen had ik betiteld: Lied dat ik van een krankzinnige hoorde. Het begon: Ik heb de bodemloze put gepeild etc.[31.]

Onlangs heeft Ser Prop dit uit 1947 stammende gedicht in een bibliofiele uitgave voor het eerst gepubliceerd.[32.] We kunnen nu constateren dat de inhoud 'absurd' is, maar de vorm geenszins:

Lied dat ik van een krankzinnige hoorde

Ik heb de bodemloze put gepeild
Het water staat mij nader dan mijn schoenen
Ik heb de nagels van mijn vlees gevijld
Ik zal mijn tong met verse watten boenen

Het geeft den man niet of de mast verklept
Wanneer de manen in zijn hoofd gaan gloeien
Hierom ben ik in een gesticht verlept
en voel mijn leden in het wambuis broeien

ik denk nog wel eens aan den ouden tijd
en Broeder Janus kan ik goed verdragen
mijn ribben groeien groter dan mijn lijf

ik weet het antwoord op te weinig vragen

de dokter vindt mij minder gek dan eerst

Dit, naar Hanlo's mening niet gelukte gedicht, is overigens veel minder surrealistisch dan het uit hetzelfde jaar stammende

Het riet

Hars zullen wij eten
hars en boomschors
en de wortels van eenjarige planten
De sterren sissen op mijn tong
en op de bodem van de beek adem ik water
Hoog op de paarse artisjokken
strek ik mijn leden uit
want een boot vol vlinders
zoekt, blind en met versleten doel, naar jou
Rulle kippen dromen
met gematigde verschrikking, maar morgen eten wij
Boomhars
hars en boomschors
En blauw zal alles zijn
blauw en meesterlijk: de zandweg
en het griend
En verder in het riet
zitten de meeuwen - wit -
zij kennen het gevaar nog niet
Het grote rietveld weeft zich
dor, geel, verdord, maar aangenaam en droog
want boven is het blauw
En, ach, het meer zal ook wel blauw zijn
Te midden van het riet
zitten de meeuwen op hun nesten
Grote witte grijze meeuwen
van toen ik door de regen werd geraakt
- voortdurend aan mijn naakte mouw-

en varens, man-manshoge varens,
en ook wel lagere, mijn haren kamden
doedelden
en maar met dauw bestreken en kleine stukjes haar
- ik had de dassen wel gezien
en ook hun witte oogstreep
twintig paar, of meer,
- tamelijk blauw-
net zo als de afgesneden kerseboom
Maar RIET
riet en meeuwen
die er niet bóven zeeuwen
maar *in* het riet
En ik óók in het riet
Weelderig is de natuur
maar toch wel mooi
en breed

'Het Riet' is een van de weinigeop associaties gebaseerde teksten van Hanlo. Hiermee kon hij aansluiting vinden bij de Beweging van Vijftig. Geen wonder dan ook dat Vinkenoog dit gedicht opnam in zijn bloemlezing.

Het is geen idée fixe van Hanlo dat de experimentelen meer dan hij gericht waren op het onderbewuste. Fokkema[33.] toont met een keur van citaten aan dat Lucebert, Kouwenaar en Elburg zich erfgenamen voelden van vooroorlogse stromingen zoals Dada, expressionisme en surrealisme. Erfgenamen, geen navolgers; hij citeert Borgers[34.], die in Vrij Nederland van 1953 bezwaar had gemaakt tegen de betiteling surrealist, die aan Lucebert toegekend was: 'we noemen ons ook geen Edison omdat wij electrisch licht gebruiken.' Stokvis, die in haar dissertatie de wortels van de experimentele schildersen dichters blootgelegd heeft, is nog duidelijker over het bij uitstek surrealistische karakter van deze beweging:

> Op eenzelfde wijze als de experimentele schilders zich zonder vooropgezette idee op de materie van de verf stortten, gingen de experimentele dichters het ruwe materiaal van woorden en klanken te lijf.

In een hierbijgevoegde noot verwijst ze naar Rodenko's opvatting dat 'in de taal de wereld als wereld zichtbaar wordt en dat achter de taal de oorspronkelijke chaos staat'.

> Vooral het surrealisme met zijn theorieën over het onderbewustzijn boeide hen sterk. Ook zij trachtten in het onderbewustzijn door te dringen, om de daarin verborgen oerdriften van de mens aan het licht te brengen en te doen spreken in hun werk. De techniek van het automatisme moet daartoe geregeld door hen zijn beproefd.

Surrealistische gedichten en tekenspelletjes werden door een aantal van hen gezamenlijk ondernomen. In dit verband noemt ze o.m. Campert, Vinkenoog, Kousbroek, Lucebert, Andreus, Claus, Corneille, Appel en Elburg.[35.] Stokvis citeert in dit verband uit een essay van Gerrit Kouwenaar 'Maar wat willen die experimentele jongens dan' dat in de Vrije Katheder van november 1949 verschenen is:

> Wie bovendien bedenkt dat Nederland tot nu toe vrijwel geheel van elke vorm van surrealisme gespeend bleef, zal begrijpen, dat hier speciaal

> voor de Nederlandse poëzie gebieden braak liggen, welke onder de veranderde omstandigheden van dit moment met vrucht kunnen worden afgetast.[36.]

Andere overeenkomsten en verschillen

Het surrealistische erfgoed is niet het enige dat de Beweging van Vijftig gekenmerkt heeft. Een invloed van Dada is er eveneens geweest. Lucebert vertelde aan Stokvis bijvoorbeeld over zijn ontdekking van Arp.[37.] Hanlo heeft, zoals wij hiervoor al zagen, in dezelfde tijd het belang van Dada voor de moderne dichtkunst benadrukt. Omdat Hanlo Dada expressis verbis noemt, kom ik op de mogelijke invloed van deze stroming op hem hierna nog terug. Kouwenaar noemde in zijn hiervoor genoemde artikel nog andere inspiratiebronnen. In de parafrase van Stokvis worden deze:

> creatieve uitingen waarin iets van de oorspronkelijke functie van hun kunst bewaard schijnt te zijn gebleven, nl. nog levende volkskunst, kunst van primitieven en uitingen van kinderen.[38.]

Op dit punt lijkt Hanlo een goede partijganger, hij spreekt weliswaar niet over nog levende volkskunst, maar de kunst van met name Afrikaanse primitieven en de uitingen van kinderen interesseren hem buitengewoon. In *Zonder geluk* zegt hij bijvoorbeeld

> In negers en negerinnen heb ik altijd iets bijzonders gezien, en ik was een vroeg en overtuigd bewonderaar van echte jazz en vooral Afrikaanse muziek en dans.[39.]

Verder in het zelfde boek zegt hij ‘Afrika was een werelddeel waar ik altijd snel door aangetrokken was’.[40.] In *Mijn Benul*[41.] combineert hij beide thema's. Hij betreurt het dat Nederlandse kinderen zo veranderen als ze volwassen worden. Hij besluit zijn stuk met de verzuchting:

> Het lijkt mij dat wij, van onze kant, meer naar de Afrikaanse wereld toe moeten, waar dit verschil tussen volwassene en kind niet zo dominerend en drukkend is.

Over kinderen spreekt hij nog regelmatiger. In *Moelmer* is een stukje opgenomen dat getiteld is ‘De eeuw van het kind is nog niet om’, waarin hij voorstelt ‘het onbedorven en nog weinig beïnvloede jonge kind niet alleen als object van zorg, maar veel meer nog als actief normgevende instantie te gaan zien’. De laatste alinea van deze prozatekst is zeer verhelderend met betrekking tot Hanlo's houding tegenover kinderen. Vandaar dat ik deze hier volledig citeer:

> Te durven twijfelen aan het wellicht door rust en roest verteerde standpunt dat de volwassene meer dan het kind contact heeft met de diepste levenswetten levensmogelijkheden en levensvreugde. De moraal uit onbeïnvloede kinderhandelingen en -opvattingen af te lezen. Er zijn dingen die door de volwassene raadzaam worden geacht voor het jonge kind, maar door dit kind de eerste keer als immoreel, met een zekere ontzetting worden ondergaan. Kinderhandelingen zijn, aan de andere kant, voordat

ze door de volwassene als 'verkeerd' verboden worden, vaak zo stralend blij.
'want het rijk der hemelen is voor hen, die zijn zoals zij'. Het is maar een hypothese.[42.]

Voorafgaande aan dit, voor Hanlo zo typerend met een relativering afgesloten, stukje heeft hij het gedicht 'Over kinderen' opgenomen:

Over kinderen

ieder kind ruikt afgebrand
afgebrand steriel
ieder kind is van marmer
het beweegt
voor wie zullen wij knielen
alleen voor god

Dit is bij lange na niet het enige gedicht over kinderen. Het overbekende 'Jossie', met de beginregel 'Jossie lief Jossie. Klein Jossie. Goed Jossie.' behoort ertoe, maar ook 'De zonen van de boer', 'Aan... onbekend', 'Vers per 7 juni 1951' en[43.]

Jeugd- een kelk?

Ik zag een jongetje met haren wit als linnen
En met een huid als thee met heel veel melk

Zijn mannen eigenlijk nog jongetjes van binnen
Of is een jongen oud, zijn jeugd een kelk?

Zijn brievenboek uit Marokko Go *to the mosk* gaat eigenlijk geheel over kinderen, niet alleen Mohamed, maar ook over alle andere kinderen, die hij in het oog krijgt of ontmoet. Kinderen en hun nog niet beïnvloede gedrag kunnen wel het hoofdthema van Hanlo's werk genoemd worden. Zover gaat de belangstelling bij Vijftig echter niet. De experimentelen zijn ook in kinderen als bron van 'waarheid' en dus schoonheid geïnteresseerd, maar minder overheersend, minder monomaan. Liefdevolle beschrijvingen van nog onbedorven onvolwassenen, zoals die bij Hanlo frequent zijn, treft men bijvoorbeeld bij Kouwenaar, Lucebert en Elburg niet. Het kind is voor dezen een inspiratiebron, geen beschrijvingsobject.

Er zijn nog meer verschillen tussen de echte Vijftigers en Hanlo. Vraagt men Lucebert, Kouwenaar en Elburg naar hun grote voorbeelden dan duiken er namen op van bekende sur-

realisten, als Eluard en Aragon, van dadaïsten, bijvoorbeeld Arp, van expressionisten of andere belangrijke modernisten als Pound, Dylan Thomas, Auden en Majakovski.[44.] Door Hanlo worden in dit verband altijd andere, veel traditionelere namen genoemd. Zo laat Hans Krol hem in 1962, in het interview dat in *In een gewoon rijtuig* gepubliceerd is, zeggen dat hij sympathie heeft voor Kloos en Van Ostaijen, dat hij bewondering heeft voor Noordstar en de Engelse humorist Edward Lear, dat hij Paaltjens en De Schoolmeester goed vindt en dat sommige Perzische en Turkse maar vooral (oude) Griekse dichters hem wel aanstaan.[45.] In zijn eigen ‘Autobiografietje anno 1950’[46.] duiken de oude Griekse lyrici en Lear al op. Een paar pagina's later wordt in *In een gewoon rijtuig* Lear tegenover de door Lucebert bewonderde Morgenstern geplaatst[47.] - Lear wint. In een ander interview, opgenomen in dezelfde verzamelbundel[48.], komt Lear weer terug, nu niet meer in het ongespecificeerde gezelschap van de Griekse lyrici, maar in dat van Anacreon, de grote liefde van Hanlo. In zijn correspondentie roemt hij de laatste keer op keer, natuurlijk vanwege zijn onderwerp, maar meer nog vanwege zijn kortheid en zijn lof op de schoonheid. Hij vertaalt hem dan ook. *In een gewoon rijtuig* bevat twee vertalingen. Het slotgedicht van de bundel maakt duidelijk wat Hanlo in hem gezien heeft:

> jongen kijkend als een meisje
> ik zoek je
> maar je hoort niet
> je weet niet
> dat je van mijn ziel
> de wagenmenner bent

In *Mijn benul*[49.], in een essay getiteld ‘Over poëzie’, waarin Hanlo zijn in vijf punten uiteenvallende definitie van poëzie geeft, komen de tot nu toe genoemden weer voor. Hij gaat hier echter verder, hij geeft een reden voor zijn waardering van bepaalde dichters:

> Zijn daarom degenen die het in het liefdeleven moeilijk hebben misschien de beste dichters? Het lijkt in feite wel zo te zijn: Shakespeare, Plato, Sapfo, Anakreon, Gezelle, ja, hier zet ik eens een keer: etc. Huwelijkspoëzie - d.w.z. poëzie over geslaagd, gelukkig huwelijksleven - is m.i. onleesbaar.

Spreekt Hanlo hier in feite een oordeel uit over zijn eigen poëtisch oeuvre? Dat het klein is, hoeft geen bezwaar te zijn:

> Anacreon, ±550 v. Chr.: wat ervan over is, is op een paar bladzijden te drukken. Sappho: een paar fragementen en één of twee complete verzen. Toch zijn die regels doorslaggevend. Daarom heb ik ook hoop. Ik wil zeggen in de hoeveelheid zit 't 'm niet.[50.]

Hanlo's voorkeur maakt al duidelijk dat hij de traditie niet, zoals de Vijftigers, verwerpt. Uit de discussie met Vinkenoog m.b.t. de introductie voor zijn gedichten in *Atonaal,* die ik hiervoor geciteerd heb, werd dit al duidelijk. Elders[51.] is hij nog explicieter:

> H.B.S. pater Gerlachus Royen: Tachtigers en een paar Middelnederlandse dichters. Ik wil wel aansluiten bij die traditiebazen. Ik wil iets nieuws, iets van mezelf, maar ik verwerp het vroegere niet bepaald.

K. Schippers heeft in een gesprek met Max Pam[52.] over Hanlo gezegd:

> Voor mij is hij een groot dichter, iemand die experimenteerde, maar vanuit een traditie. Hij vond dat Anacreon en Sappho de mooiste gedichten hadden geschreven en dat er daarna niet veel meer kwam. Hij had een zeer helder taalgebruik, verlicht met een zeer milde humor. Heel bekoorlijk en heel geestig. In de begintijd van de Vijftigers schreef hij aan Vinkenoog: ‘Denk jij nou werkelijk dat wij zo veel beter zijn dan de ouwe Kloos?’ Hij waardeerde de Vijftigers, maar zag ook het betrekkelijke ervan.

Deze waardering voor de traditie geconstateerd hebbend, wekt Rodenko's opmerking dat Hanlo niet echt tot de experimentelen behoorde omdat hij ook verzen schreef in een traditioneel metrum en met gebruikmaking van syntactische gewone zinnen (zie noot 29) geen verbazing meer. Rodenko was van mening dat er ‘een nieuwe taal, een poëzie, een nieuwe ruimte’ geschapen moest worden;

> niet zomaar weer eens een andere poëzie, een andere stoffering van dezelfde ruimte, maar een waarlijk nieuwe taal, een taal als die van Adam, de eerste mens, in een waarlijk nieuwe ruimte, die geurt, als de ‘eerste-morgen’.

Voor dit doel - het terugbrengen van de taal tot ‘haar oerstaat van bruut materiaal’ - dienden alle regels van grammatica en prosodie overboord gezet te worden.[53.] Hanlo doet dit slechts bij uitzondering. Hij hanteert zelfs wel eens rederijkersvormen: hij schreef een ballade en volgens Wiel Kusters (zie noot 3) bovendien een rondeel.

Hanlo experimenteerde overigens wel met de taal - en daarom noemt hij zichzelf in het interview met Bernlef en Schippers wel een Vijftiger[54.] - maar hij doet dit voornamelijk op orthografisch, fonologisch en wellicht op semantisch niveau. Voorbeelden van zijn orthografische experimenteer-lust treft men in ‘De meiden meehelpen het weidevee melken’ en ‘Een paar vreemde teksten’[55.]. Lodewick[56.] heeft al laten zien dat de ingreep die Hanlo zich in deze laatste veroorloofde die van de geheimtaal was. Verschuift men de letters van het ‘kf cfou’ etc. en ‘id adms’ etc. een plaats terug of naar voren in het alfabet, dan resulteert de eerste strofe van het gedicht in ‘je bent’. Een fonologisch experiment is bijvoorbeeld ‘De Mus’ of ‘Oote’. Over dit laatste vers heeft Hanlo, al dan niet op verzoek, herhaalde malen geschreven. In *Mijn Benul*[57.] zegt hij er o.m. het volgende over.

> 'n Klank als OE heeft 'n andere kwaliteit als b.v. EU, en maakt 'n andere *indruk* op de mens.
> Iedere klank, en iedere lettercombinatie, heeft een eigen *sfeer* men kan zeggen een soort van *betekenis,* ook al is het geen woord dat een bepaald vastomlijnd *begrip* aanduidt. Als iedere klank, of klankcombinatie, dus reeds *als* klank een soort van betekenis, een eigen inhoud, heeft, dan kan men ze dus als elementen gebruiken om er wat mee te *doen.* Men kan ze op een bepaalde manier achter elkaar zetten en ze in groter verband een rol laten spelen, zooals b.v. in dit gedicht, met de bedoeling om dat groter geheel zo te laten ‘spreken’, (of als men liever wil: ‘articuleren’) dat het op de een of andere manier toch even *boeit,* intrigeert, ja, een spanning oproept van: ‘hoe gaat dit verder’ en: ‘hoe zal dit eindigen’, op dezelfde manier als men zich dit ook afvraagt bij het lezen

van een gewoon gedicht of verhaaltje. En wanneer men deze spanning misschien enigszins ondergaan heeft - op een niet onaangename manier - dan dient men daarmee tevreden te zijn. Men moet geen vastomlijnde begrippen verwachten van klankcombinaties die die begrippen helemaal niet aanduiden, en ook helemaal niet bedoelen aan te duiden.

Het bedoelde fonologische experiment lijkt me hiermee duidelijk. Fonologische experimenten - wellicht associaties - treft men ook in 'Naar Archangel'[58.] waarin men naast de reeds geciteerde regels ook de volgende aantreft: Met mijn engel/Zonder hengel/Zonder angel/in Archangel/.

Semantische experimenten vindt men niet veel, misschien in de drie door Hanlo associatief genoemde gedichten. Hanlo maakt anders dan de Vijftigers, voorzover ik het zie, geen gebruik van de ambiguïteit van de taal. Syntactische anomalieën zijn er, zoals reeds gezegd, eveneens slechts in zeer geringe mate. En als ze er zijn, dan zijn ze zeer eenvoudig op te lossen. Zoals in 'Waarom niet eens'[59.]: Waarom niet eens een prinsiade maken/Iedere huisman toch een koning/Zoveel verschil is er niet/. Zelfs in een gedicht als 'Jossie' dat in wezen geen gebruik maakt van de syntaxis van het Nederlands is het, mits men bereid is te accepteren dat de tekst in een soort kleutertaal geschreven is, niet onmogelijk om tot een verband te komen.

Ook het gebruik van metonymia, zo karakteristiek voor de Beweging van Vijftig, treft men bij Hanlo zelden. Hij hanteert eerder een uitvoerige vergelijking, zoals in 'Zo meen ik dat ook jij bent' en 'Je bent'[60.]:

Je bent

zoals de lauwe nacht
zoals de wollen vacht
van schapen
zoals van wimpers ongedacht
een groet mij wel eens tegenlacht

zo blank als is er geen
als rijst als elpenbeen
als maanlicht
als zilver dat men krijgt ter leen
en af moet geven schier meteen

een veulen in de wei
dat lui ligt op zijn zij
te slapen
een oud paard is niet dikwijls blij
maar voor de veulens is het mei

je oog de winterwind
ofschoon wel meer bemind
en zachter
maar wijs en grijs en trots toch kind
die plaatsen waar je ziel begint

De vorm van dit uit 1944 stammende gedicht verraadt op meer wijzen de afstand tot Vijftig: vier regelmatig opgebouwde strofen van vijf regels, waarbij de derde regel, de enige die niet rijmt, steeds slechts uit twee woorden bestaat en daarbij een strak aangehouden rijmschema: aabaa - ccdcc - eefee - gghgg.

Hanlo was, zoals uit al het vorige gebleken zal zijn, geen orthodoxe Vijftiger. Vreemd is dit ook niet, als men bedenkt dat het grootste deel van zijn poëtisch werk reeds voltooid was voor er zelfs maar aan *Atonaal* gedacht werd. Van de 82 in de *Verzamelde gedichten* (ed. 1958) opgenomen teksten waren er 69 al geschreven voor 1951. Exact een derde deel hiervan stamt uit 1946, een jaar waarin nog niemand van Lucebert gehoord had. Toch is het niet verbazingwekkend dat Hanlo bekend geworden is als een der Vijftigers. Hij experimenteerde wel degelijk, niet op de wijze van de Beweging van Vijftig, zoals aangetoond is, maar toch en juist daardoor is er een groot verschil in vormgeving, woordkeus en inhoud met bijvoorbeeld de dichters van Het Woord of Criterium. Bij Hanlo was het experiment echter meer een karaktereigenschap - we zullen in het vervolg zien dat hij veeleer een totaal experimentator genoemd moet worden - dan een gevolg van een poëtisch programma of een bewuste breuk met het verleden. In een tijd, waarin door de stellingname van de Vijftigers, aandacht komt voor het afwijkende, het experiment wordt Hanlo in de belangstelling meegezogen. Vandaar dat Vinkenoog hem, ondanks al zijn voorbehoud, in *Atonaal* wil hebben. Hoe meer van ongeveer hetzelfde hoe sterker men staat. Bergers opmerking, gemaakt in een kader waarin hij Hanlo uit de Barbarbersfeer wil halen, dat Hanlo iemand is

> die zoniet tot de Vijftigers behoort, dan toch typisch iemand is die in de vijftiger jaren tot schrijven kon komen, met de poëzie van die tijd[61.]

is dan ook grotendeels onjuist. Hanlo is geen echte Vijftiger, hij kon evenwel waardering krijgen in de jaren vijftig door de poëzie en het poëtische klimaat van die tijd. Hij zou echter, als de tijden wat anders gelopen waren, evengoed gerekend hebben kunnen worden tot de groep rond het illegale, weinig programmatische en orthodox experimentele blad De Schone Zakdoek (1941-1944), dat in de kring rond Theo van Baaren en Gertrud Pape in Utrecht ‘gepubliceerd’ werd.[62.] Het speels experimentele dat dit blad kenmerkt, naast een grote belangstelling voor het surrealisme, is ook het handelsmerk van Hanlo. Het verbaast dan ook niet hem bevriend te zien met de in deze kring meespelende Chris J. van Geel. Omdat de

tijden nu eenmaal gegaan zijn, zoals ze gegaan zijn, is Hanlo met Vijftig in verband gebracht. Zijn werk gaf er, zeker toen men er nog zo dicht boven op zat, soms ook aanleiding toe[63.]:

De dans neergezet

een been neergezet
een jong been de dans gedriedaveld
en daarna nagepraat
o gorus o knol
de kilometerpaal verteld
gedriedaveld kniegewricht
garnikakreel
ik wil maar zeggen
o knol
garniflorus
garniflorus davitamon

Nawoord

Een stemming of een staat
Beneveling door wijn
Of nevels
Enkel nevels
En geen meer woorden
Geen gepeins
Geen al te veel muziek
Of bladerengeruis
Een bijslaap met een schim

G.W. Huygens, die Hanlo na zijn overlijden in een artikel herdacht[64.], had het bij het rechte eind, toen hij schreef:

> Hanlo heeft zijn liederen altijd op zijn eigen wijze (een allusie op het gedicht ''s Morgens', CH) gebracht, maar doordat hij in Atonaal als het ware bij poëzielezend Nederland werd geïntroduceerd, was hij spoedig ondergebracht in het vakje der toenmalige experimentelen, de 'vijftigers'.

Wim Wilminks karakteristiek[65.] van Hanlo als terzijde van de experimentelen, maak ik graag tot de mijne. De rest van zijn kenschetsing eveneens: een voorloper van *Barbarber.*

Barbarber

Berger heeft, in zijn reeds vaker aangehaalde artikel, gesteld dat Hanlo meer bij de Vijftigers behoort dan bij Barbarber. Hanlo schreef, zo betoogt Berger met klem, geen onpersoonlijke, anonieme poëzie, tenminste als men het werk in zijn totaliteit bekijkt. En dit was nu net wat Barbarber propageerde:

> Laten we het er over eens zijn dat het anonieme in de nieuwe poëzie een grote plaats inneemt, en dat de rol van het publiek daarbij heel belangrijk is. Zonder dat dat publiek direct deelgenoot is werkt de nieuwe poëzie niet. En op dit punt is Hanlo een volkomen afwijkende figuur. Hij probeerde zijn persoonlijke gevoelens niet in anonieme poëzie te verstoppen: zijn persoonlijke ontroeringen gingen hem aan, en om die te verwoorden

> schiep hij zijn gecompliceerde poëzie. Die ontroeringen zijn dan wel verhuld, maar niet uit een kunsttheoretisch principe, maar uit de hem eigen schuchterheid, zijn, overigens zeer persoonlijke, terughoudendheid. (...) Hanlo was op zoek naar zijn eigen onschuld. Lucide als hij was, deed hij dat niet met de roes, maar met het spel. Het uiteindelijke doel was toch de ongereptheid: zijn poses waren argeloze poses, niet voor het publiek, maar terwille van zijn taaiarrangementen. Hij wilde iets met de táál, hij wilde spreken, niet situaties scheppen. Alle dichters willen in laatste instantie hetzelfde, ook de Barbarberdichters: poëzie. Maar voor hen is poëzie niet meer iets wat speciaal in en met het woord bereikt wordt, maar in de daad, de gebeurtenis. Daarbij is onontbeerlijk de wisselwerking dichter en publiek: en dan heeft men voorgoed afstand gedaan van de argeloosheid.[66.]

Voorzover Berger alleen de gedichten van Hanlo op het oog heeft, kan ik het wel met hem eens zijn. Deze gedichten zijn niet typisch voor de jaren zestig, maar dat verwachtte ik eigenlijk ook niet. Zijn poëtisch oeuvre was al zo goed als afgesloten toen Vijftig begon, en daarna was hij vaak ook niet zo geïnteresseerd meer in poëzie. In *Mijn benul*[67.] zegt hij: 'Ik ben tijdelijk niet zo geïnteresseerd in gedichten.' Tegen Hans Krol[68.] zei hij in 1962 dat hij waarschijnlijk geen verzen meer zou schrijven. Hij had gezegd, wat hij in poëzie te zeggen had. In 1965 zei hij het iets anders:

> Ja... kijk eens, ik heb tijden dat ik geen rust kan vinden voordat ik een gedicht geschreven heb. Dan heerst er in mij een spanning en ik voel me net als een kip die haar ei niet kwijt kan. Maar de laatste tijd heb ik daar geen last meer van, daarom dicht ik haast niet meer.[69.]

Met betrekking tot het andere werk heeft Berger het mis, lijkt me. Hanlo was als dichter uitgeschreven toen BBB opkwam, maar als schrijver niet. Het was voor hem dan ook een verade-

ming dat hij met dit werk, dat voor hem niet wezenlijk onderscheiden was van het overige, verder kon, zelfs waardering kreeg. Zijn notities en observaties, die hij daarvoor nauwelijks ergens kwijt kon, werden nu in BBB geplaatst. Dat Bernlef en Schippers, die toen net aankomende schrijvers waren, hem als voorloper hebben geprobeerd te annexeren, in de hoop op deze wijze zelf ook meer aanzien te verwerven, zoals Berger opmerkt[70.], is betrekkelijk onschuldig. Elke opstormende generatie tracht haar eigen positie te versterken door voorlopers aan te wijzen.

Hanlo heeft zelf, lang voordat Berger zijn essay schreef, al commentaar gegeven op diens opmerkingen over de wisselwerking dichter-publiek. Hij blijkt daar helemaal niet zo'n tegenstander van te zijn. In 1963 in een artikel ‘50 × Barbarber’ schreef hij het volgende:

> Vanaf nr. 8 ben ik ook aan BBB (Barbarber) gaan inzenden. Soms met gevonden teksten, knipsels, alias literaire ready-mades, alias literaire objets trouvés, het zal niet nodig zijn op de betekenis hiervan nu nog in te gaan, een verheugend mode- of zo men wil stijlverschijnsel, dat datgene wat ik het gedwongen ‘eenrichtingsverkeer’ van de creatief-duimzuigende schrijver noem, welkom onderbreekt en zodoende een ontspanning teweegbrengt voor de lezer en voor de schrijver. Maar ik heb ook menig zg. creatief stukje - tot bijna ‘gedegen’ artikelen toe - bij mogen dragen in de loop der jaren.[71.]

In een toespraak, die hij hield bij de opening van een door de BBB-redactie gehouden Wereldtentoonstelling (14-20 april 1964), formuleerde hij zijn standpunt nog duidelijker.

> Barbarber verruimt grenzen, heft ze op, schept zodoende ademruimte, en heft de dwang van het per-se-vereiste eenrichtingsverkeer op.
> De creatieve dichter of prozaschrijver mag voortaan ook zelf kijken, zelf horen, etc. zelf *opnemen.* Hij hoeft niet meer uitsluitend op *te spuiten.* Zijn selectie, zijn kijken, zijn luisteren etc. leveren reeds een acceptabele creativiteit op. Toegegeven: een creativiteit van licht, subtiel gehalte - maar hoe licht ook: ze wordt aanvaard wat 'n verademing is.[72.]

Een verademing voor een ‘uitgeputte’ dichter.

Hanlo's werk bevatte al bijna tien jaar voor BBB, dat in 1958 begon te verschijnen, weergaven van wat hij ‘opgenomen’ had. Zijn gedicht ‘De Mus’[73.] uit 1949 laat dit zien:

De mus

Tjielp tjielp - tjielp tjielp tjielp
tjielp tjielp tjielp - tjielp tjielp
tjielp tjielp tjielp tjielp tjielp tjielp
tjielp tjielp tjielp

Tjielp
        etc.

Dit is niet het enige voorbeeld van een objectieve weergave van een waarneming. In *Moelmer* en *In een gewoon rijtuig* wemelt het van zulke teksten. Een paar willekeurig gekozen voorbeelden: ‘Publikatie van mijn ervaringen met wespen’,

‘Nieuws uit de Zoo’, ‘Indrukken die de Zaandamse korriewed-strijden op een Zuid-Nederlander maakten’, ‘Notentijd’ en ‘Actuele Magie’.[74.]

Dit is niet het enige aspect van werkelijkheidsbenadering dat in BBB aan bod komt; een ander is wat Hanlo in zijn hiervoor genoemde toespraak ‘Het verrassende van het niet-absurde’ genoemd heeft. Eigenlijk niet veel meer dan een variante zegswijze van wat hij hiervoor gezegd heeft, maar wel bruikbaar als etiket voor een ander soort teksten. Teksten die niet alleen een weergave zijn van de dagelijkse realiteit, maar die de aandacht vestigen op wat verhuld daarin aanwezig is en die daardoor verrassend, humoristisch werken. Ook dit soort teksten komt veelvuldig in Hanlo's werk voor. In *Mijn benul*[75.] treft mij bijvoorbeeld:

Klok

Zet je klok eens op 17 voor 3
Vind je dat niet een
ongewone stand?

Een ander komisch objet trouvé staat in *In een gewoon rijtuig*[76.]:

Enige versteende zëgels te koop

J.H. te Valkenburg

Ook het opnemen van raadsels en andere grapjes - zoals ‘Wanneer leefde Godfried van Bouillon? Wanneer er niets anders te eten was’[77.] - moet onder dit Barbarberige gezichtspunt gezien worden.

Toch voelde Hanlo zich niet een 100% Barbarberman. Op 17 maart 1965 schrijft hij aan Huub Niesten[78.]: ‘Ik ben uit Barbarber gegaan.’ Waarom zegt hij er niet bij. Definitief was deze breuk allerminst, hij heeft later ook nog regelmatig bijdragen ingestuurd. Zelfs na zijn dood verscheen er nog werk van hem in BBB, zoals de volgende, in mijn ogen slechts als lofdicht te lezen, tekst[79.]

Echte potloden

‘A, echte potloden’ (achter plastik voor schooltas) en dan
samen genieten (hoop ik) dat het geen echte potloden zijn.

Voor BBB. O schone ontwerpers (van de potloden)

Zijn houding t.o.v. Barbarber sprak hij uit in een commentaar op Haans' opmerking dat hij ‘Barbarber voorbij zou zijn’:

> Geloof ik echt niet. Ik leer een hele boel van Barbarber. Niet dat ik die richting volledig omarm. Ik sta er zelfs - voor mij zelf - nogal koel tegenover, maar ik waardeer hun wel. Ik ben zeker niet een 100% Barbarberman, maar dat bewonder ik juist wel in K. Schippers (hij is ‘de’ Barbarberman) die die richting zo consequent vervolgt. Wat mij in B.B.B, sympathiek en typerend aandoet is het feit dat ze het niet in het bizarre zoeken.

Komt hier Hanlo's aversie tegen surrealistische tendenzen weer om de hoek kijken?

Het is duidelijk: Hanlo is niet echt ‘in’ Barbarber, het is eerder de redactie die hem tot de stroming rekent dan hij zelf. Wel is het zo dat er nogal wat gemeenschappelijke punten zijn maar die waren er al bij Hanlo toen Schippers, Bernlef en Brands nog moesten debuteren. Hij kreeg, net als in de jaren vijftig, pas de mogelijkheden dit

soort zaken op grotere schaal te publiceren en hij ontving daar ook pas de waardering voor, toen er een stroming als BBB opgestaan was. Hanlo is evenmin een echte Barbarber-partijganger als hij dat was bij Vijftig. In beide gevallen stond hij wat terzijde en was eigenlijk een voorloper. Vijftig heeft dit laatste niet kunnen onderkennen, omdat hij van zijn in portefeuille liggende materiaal nog zo goed als niets gepubliceerd had. In de tijd van Barbarber lag dit anders. Dit betekent overigens dat er geen grote of opzienbarende breuk in zijn werk is. Gedichten die tijdens de jaren vijftig en het daarbij behorende experimenteel geweld gepubliceerd zijn, werden door Vijftig als niet recht in de leer gezien. Dezelfde gedichten konden door Bernlef en Schippers als voorboden van hun streven verwelkomd worden. Hanlo relativeerde het uitgangspunt van deexperimentelenen relativeren van wat dan ook was het uitgangspunt van Barbarber.[80.]

Naïef

Geen term is zo vaak gebruikt om Hanlo en zijn werk te kenschetsen als het woord naïef. Fokkema bijvoorbeeld[81.] geeft een heel exposé om Hanlo als naïef aan te merken:

> Teneinde een onderscheid in kwaliteit te bewaren lijkt het mij verstandig voor iemand als Pierre Kemp of Jan Hanlo de naam Naïeve Dichter te reserveren, naar analogie van de naïeve schilders die toch in kwaliteit verschillen van de zondagsschilders. Immers aan de term Naïeven is in de schilderkunst autorisatie verleend, zoals Kemp en Hanlo gerekend worden tot de officiële literatuur. (...) Thans is

> er met recht aan de term naïeve schilder of dichter positieve gevoelswaarde te verlenen, zoals er aan zondagsschilder of zondagsdichter negatieve gevoelswaarde kleeft. (...) Vervolgens zou men kunnen zeggen dat een Naïef allerminst argeloos te werk gaat, terwijl een naïeveling (een zondagsdichter) wel degelijk onschuldig tippelt in de voetangels en klemmen die de Muze uitzet. Men zou het ook anders kunnen formuleren en zeggen dat een naïeveling juist wil voldoen aan de eisen waaraan poëzie dient te voldoen en daarin mislukt, terwijl de Naïef zijn eigen eisen aan de Muze stelt en daarin slaagt.

Dubois had dezelfde gedachte al een dikke tien jaar eerder geformuleerd[82.]:

> Jan Hanlo lijkt een beetje op een zondagsdichter, maar dan niet in ongunstige zin, eerder een beetje zoals Rousseau het was in de Franse schilderkunst d.w.z. met grote kwaliteiten.

Karel Reynders plaatst Hanlo, in het voetspoor van Peter Berger die hem 'een zondagsdichter' genoemd heeft 'met de opzet van een beroepsdichter', ineen rede[83.], die hij over Kemp hield, ook in het kamp der naïeven. Wat nu de kenmerken zijn van 'verbeterde zondagsdichters' of 'naïeven met grote kwaliteiten' is op het eerste gezicht niet direct duidelijk. Of Hanlo er al dan niet terecht toe gerekend wordt dus ook niet. Reynders geeft weliswaar een groot aantal, aan de kunstgeschiedenis ontleende, criteria, maar hij moet constateren dat Kemp aan deze slechts zeer ten dele voldoet. Met Hanlo is het niet anders gesteld. Ik zal niet alle kenmerken, die door Reynders aangedragen worden, nalopen, een paar daarvan volstaan.

Tzara heeft gesteld dat de naïef in tegenstelling tot de 'echte artiest' lijdt aan totale artisticiteit. Hij adstrueert dit met het geval van Rousseau le Douanier. Reynders laat zien dat dit kenmerk van toepassing is op Kemp, immers hij bewoog zich voor en ook wel naast zijn dichterlijke activiteiten eveneens op het gebied der schilderkunst. Voor Hanlo lijkt hetzelfde te gelden: hij was niet alleen dichter-schrijver, hij tekende daarenboven, componeerde en voerde een experimenteel muziekwerk uit.[84.] Zijn uitproberen van allerlei klassieke en experimentele dichtvormen kan beschouwd worden als 'een serieuze verovering der vormen als doel in zichzelf'. Wat hiervoor opgemerkt is over het objectief weergeven van waarnemingen, zou in het verlengde gezien kunnen worden van deze 'vormverovering' daar die volgens Gans - tenminste volgens de weergave van Reynders - inhoudelijk gezien bijna uitsluitend in koele en objectieve beschrijvende verslaggeving op een afstand resulteert. Associaties - zegt Gans vervolgens - worden vermeden; ook dat klopt mooi met Hanlo's praktijk, zoals reeds geconstateerd.

Naïeven schijnen een gebrek te hebben aan technische kennis. Hanlo's twijfel m.b.t. deexacte vorm van de ballade- Lode-wick geeft hier informatie over[85.] - zou als bewijs van zijn te gering inzicht in de techniek aangevoerd kunnen worden. Dit lijkt me evenwel onjuist. Hanlo toont in zijn gedichten een grote vormzekerheid. De handschriften van zijn gedichten suggereren bovendien geenszins dat hij op dit punt zoekende was. Hij bevestigt dit zelf ook. In 'Nooit voorgelezen'[86.] schrijft hij:

> Wat mij in zekere zin tot het dichten gebracht heeft, is dat er geen techniek voor nodig is. D.w.z. geen specifieke techniek (muziekinstrumenten, componeren!). Gewoon de taal, en al je goeie en gekke gedachten die je hebt kan je gebruiken. Een paar dingen af te weten van scandering, soorten van metrum, soorten van rijm, werkt wel stimulerend (...) Tot slot

> kom ik nog even terug op mijn bewering dat de dichtkunst geen techniek vereist. Ik heb wel 10 muziekinstrumenten geprobeerd te leren (...). Hoe moeilijk is het allemaal. Hoeveel volharding en geloof is er nodig om een instrument te leren bespelen. Bij schilderen is het enigszins anders, zeker tegenwoordig. Men mág tenminste tegenwoordig zo maar beginnen en aldoende ook nog techniek leren. Maar bij het dichten bleek de techniek al aanwezig! Want sinds - hoe oud was ik toen - sinds 30 jaar sprak ik de taal al en vond ik de dingen mooi of lelijk en droomde ik en fantaseerde ik over wat of wie ik mooi vond en in werkelijkheid niet te pakken kon krijgen. Ja. *Dromen, fantaseren* en *de taal:* die surrogaten van werkelijkelijkheid en daad, die zijn het instrument van de dichter. Dus tóch een instrument dat niet ieder kan bespelen.

Bij dichten is de techniek dus, volgens Hanlo, niet zozeer een zaak van eeuwigdurend oefenen en studeren alswel van een beetje vorminzicht en behoorlijk wat taalkennis. Dat hij die had, blijkt bijvoorbeeld uit zijn linguïstische opstel 'Maar en toch'.[87.] Naast de eigenlijke techniek vraagt hij aandacht voor het dromen en het fantaseren, maar dat slaat meer op het inhoudelijke aspect.

Er zijn meer criteria te geven: de kinderlijke benadering van de werkelijkheid, het leven in een artistiek isolement, de oorspronkelijke kijk op de werkelijkheid, de combinatie van het wetenschappelijk-ambtelijke met het huishoudelijke enz. enz. Aan al deze kenmerken voldoet Hanlo een beetje, maar dit zegt eigenlijk niets. Het merendeel van deze eisen slaat op de persoon en niet op het werk en voorzover ze op dit laatste betrekking heeft verheldert ze dit werk niet. Het zijn uiterst algemene kenmerken en ze kunnen dan ook, zoals in de schilderkunst gebeurt, als etiket voor zeer uiteenlopende figuren gehanteerd worden. Grandma Moses en Rousseau le Douanier zijn beiden naïef; het enige wat ze gemeenschappelijk hebben is dat ze niet passen in de bekende academische kaders van hun tijd. De term naïef verheldert in tegenstelling tot andere, zoals impressionisme of fauvisme, weinig. Het werk wordt er op zichzelf niet door gekenschetst. Redeker heeft hier het volgende over opgemerkt:

> Zelfs het woord naïef zegt, wil er van artistieke betekenis sprake zijn, weinig meer dan dat een kunstenaar, door oorzaken van persoonlijke of uiterlijke aard, buiten alle officiële en academische invloeden om tot zijn eigen, onherhaalbare beeldende taal komt.[88.]

Zo men Hanlo als een naïef wil kenschetsen - en hij geeft daar niet alleen doordat hij aan een aantal van de genoemde kenmerken lijkt te voldoen aanleiding toe, maar ook omdat hij in 'Nooit voorgelezen' zegt tevreden te zijn met de titel 'amateur-dichter' - dan houdt dit dus niets anders in dan dat hij buiten de gebaande paden staat. Ik betwijfel of dit zo is, zie hierna, maar niet alleen daarom heb ik bezwaar tegen deze naamgeving. Het woord naïef en de connotaties die daarbij horen suggereren dat Hanlo een weinig erudiet en zijn artisticiteit weinig serieus nemend schrijver zou zijn. Hanlo was weliswaar niet pretentieus, maar wel serieus. En erudiet in hoge mate. Hanlo is geen 'grandfather Jan' of 'writing hell driver'. Niet alleen omdat hij wel degelijk vanaf 1958 van het schrijven zijn beroep gemaakt heeft, maar omdat hij dit met volle inzet en alle gekweldheid en ernst die in hem was gedaan heeft. Hanlo lijkt terzijde van de in de jaren vijftig en zestig bestaande stromingen geopereerd te hebben; daardoor verdient hij niet de straf om met een aangeduid invectief als naïef afgescheept te worden.

Dada

Rodenko[89.] beschrijft Hanlo veeleer als een achterblijver dan als een voorloper. Hij wijst erop dat experimenten als 'Oote' in de tijd van ontstaan 'eerder een anachronisme dan een moderniteit waren':

> het zijn experimenten uit de tijd van de Stijl-groep en het opkomend dadaïsme, ze horen wat hun literaire 'klimaat' betreft zeer nauwkeurig in de periode tussen 1915 en 1920 thuis.

Ook Hanlo voelde zich verwant met de Stijl en Dada: 'Ik dateer, kunstzinnig gesproken, ook uit de Nederlandse "De Stijl"-periode.'[90.] Elders, en dat heb ik hier reeds eerder geciteerd, stelt hij dat men geen modern dichter kan zijn, zonder tenminste van Dada te houden. Dada noemt hij een 'onvergankelijk teken', de 'venerabele leid-ster van al wat zich daadwerkelijk wil vernieuwen'.[91.] Dada en De Stijl worden door Rodenko in elkaars verlengde gezien. Mij lijkt dit niet helemaal juist. De Stijl heeft een constructivistisch, neo-plasticistisch uitgangspunt. Dada is eerder gericht op een omverwerpen van alle bestaande tradities. Het lijkt me daarom niet verstandig Hanlo's verhouding tot beide stromingen in één afdeling te behandelen. En dit ondanks het feit dat er wel meer auteurs geweest zijn, die geen groot onderscheid gemaakt hebben tussen De Stijl en Dada. Zoals Fontijn heeft laten zien bestond er voor Van Doesburg en zijn medewerkers en voor Van Ostaijen en zijn Antwerpse vrienden geen wezenlijke tegenstelling tussen

beide bewegingen:

> Het lijkt er op dat bij beide groeperingen dadaïsme en constructivisme in elkaars verlengde liggen. Het dadaïsme, dat vooral in negatieve zin breekt met de bestaande kunsttraditie, moet de weg vrij maken voor het positief gericht constructivisme.[92.]

Het tweede deel van dit citaat maakt al duidelijk dat beide richtingen bruikbaar zijn, in een bepaalde volgorde, voor de ontwikkeling van een nieuwe kunst, maar dat ze wel degelijk onderscheiden moeten worden. Vandaar dat hier eerst Hanlo's positie t.o.v. Dada nader bekeken wordt. Hanlo heeft vaker zijn waardering voor Dada uitgesproken. In 1965 bijvoorbeeld heeft hij in het vraaggesprek met Bernlef en Schippers duidelijk gemaakt dat Dada voor hem een inspiratiebron genoemd zou kunnen worden. Verbazingwekkend is dit niet. Hanlo's moeder was zeer bevriend met de schilder Otto van Rees. Hanlo zelf was een klasgenote van diens dochter Magda van Rees.[93.] Door deze relaties is Hanlo zelf in intensief contact gekomen met Van Rees. Deze heeft hem een grondige inleiding in de vooroorlogse avantgarde gegeven. Van Rees immers was bij een aantal van deze stromingen betrokken geweest. In zijn Parijse jaren was hij bijvoorbeeld zeer bevriend met Picasso, Braque, Van Dongen, Appolinaire, Cocteau en Max Jacob. In dezelfde tijd was hij een der grondleggers van het kubisme.[94.] Naderhand toen hij in Zürich woonde, was hij een goede vriend van Hans Arp en stond zodoende in nauw contact met Dada. Richter[95.] schrijft over het aandeel van Van Rees en zijn vrouw o.a.:

> Die Bilder und Seidenstickereien des Ehepaars Van Rees waren dieersten Abstraktionen dieser Art, die ich 1916 in Zürich sah (...).

Voor de opening van het cabaret Voltaire, eveneens te Zürich - het startpunt van Dada - had Hugo Ball o.a. de hand weten te leggen op enige werken van Van Rees:

> (...) Hans Arp, der mir (Ball, CH) neben eigenen Arbeiten einige Picassos zur Verfügung stellte und mir Bilder seiner Freunde O. van Rees und Arthur Segaal vermittelte.

Arp en Van Rees hebben zelfs samen de ingang van een nieuwe school in Zürich beschilderd. Van Rees en zijn vrouw werkten regelmatig mee aan Dada-exposities en hij leverde ook enige keren bijdragen aan het cabaret Voltaire en het tijdschrift Dada.

Ondanks deze informatie uit de eerste hand kan men Hanlo toch niet als een post- of neodadaïst[97.] aanmerken. Hanlo breekt in zijn werk, zoals reeds vastgesteld is, niet of nauwelijks met de bestaande kunsttradities. En wat nog belangrijker is het toeval, het chaotische, dat door Tzara tot evangelie van Dada is uitgeroepen[98.], zoekt men bij hem eveneens tevergeefs. Hanlo gaat in de paar teksten, die men eventueel als dadaïstisch kan zien, volstrekt systematisch te werk. In het hiervoorgaande heb ik al gewezen op twee van de ‘paar vreemde teksten’, waarin hij zijn gedicht ‘Je bent’ door verschuiving in het alfabet vervormd heeft. Ook de derde van deze ‘vreemde teksten’ is volgens een systeem gebouwd:

hasabawafo
  ifu taqajutaf hasabat panapapanu e'pawabamafo qafasalafo
  napat cafahasapafou ef hasabavaxacafahasajouf qabefo

fo jo nafutafamaxafasal fo afasalafo
wavamu ifu bamamafohat obaban fo obefo

faqazudam
gadas rohasarad foqazar nalijnanalas

etc.

Wellicht zit ook in deze tekst een code verstopt, maar die heb ik tot nu toe niet kunnen vinden. Ik verwacht ook niet dat er een geheime boodschap verstopt is, want binnen de woorden is er een structuur te onderkennen die absoluut onnederlands is. Nimmer staan er namelijk twee medeklinkers achter elkaar. Alle woorden bestaan uit een afwisseling van enkelvoudige klinkers en medeklinkers.

Hanlo schept orde, helpt 'de natuur' een handje, zodat er een acceptabel geheel ontstaat. Daarin staat hij dichter bij Kurt Schwitters dan bij het officiële Zürichse Dada. Schwitters, wiens naam vanwege zijn 'Ur-Sonate' direct boven komt als men aan 'Oote' denkt, was ook geen officieel lid van Dada, zelfs niet van de Berlijnse tak daarvan. En dit ondanks zijn verzoek om lid te mogen worden.[99.] Over Schwitters zegt Richter:

> Jeder Wort- und Form-Gebilde war gebaut. Zahlengedichte, Essays, Epen (wie seine Ur-Sonate) waren geradezu klassisch und fast mathematisch in ihrer Form.[100.]

Hanlo sluit hier, in ieder geval wat betreft 'Oote', bij aan:

> Ik heb geprobeerd iets te schrijven over mijn gedicht ('Oote', CH). Het werd een stukje vol waarheden als koeien en het beviel mij niet. Ik wees er o.a. op dat het oote boe aan het begin geen loos gerucht is, het is verweven met het volgende en het her-verschijnt aan het slot in een acceptabele toon; dat het een uitgangspunt, een middenstuk en een eind heeft; en dat dat voor een toren of een brug ook voldoende is; dat er een opkomende spanning in zit en een oplossing (...).[101.]

In een brief aan Ruben van Coevorden van 7 maart 1968[102.] benadrukt hij de structurele bouw van 'Oote' nogmaals:

> Nu, een klankspel*letje* zou ik het zeker niet noemen. Daarvoor zit er (met name in het *middendeel* (curs. CH) te veel psychische spanning in.

Vergelijkt men 'Oote' met Schwitters' sonate, dan blijkt het eerste gedicht zo mogelijk nog strakker gecomponeerd te zijn. Schwitters gaat in elk geval verder: hij geeft het alfabet van achter naar voren, hij neemt An Anna Blume erin op en hij werkt met gecompliceerde medeklinkercombinaties. Niets van dit alles bij Hanlo, hij werkt, afgezien van de 'demband'-regels, waarin de opgebouwde spanning zich ontlaadt, zo goed als uitsluitend met losse klanken of eenlettergrepige woorden. Eigenlijk zijn 'oote' en 'ote' de enige meerlettergrepige woorden. Hanlo is Schwitters in het streng in dit gedicht. Alles wat Hanlo over 'Oote' gezegd heeft, kan gezien worden als een consequente parafrase van Schwitters programma voor de dichtkunst:[103.]

> Konsequente Dichtkunst
> Nicht das Wort ist ursprünglich Material der Dichtung, sondern der Buchstabe.
> Wort ist:

1. Komposition von Buchstaben
2. Klang
3. Bezeichnung (Bedeutung)
4. Träger von Ideenassoziationen
Kunst ist undeutbar, unendlich; Material muss bei konsequenter Gestaltung eindeutig sein.

Nadat hij heeft laten zien dat alleen de volgorde van de letters in een woord eenduidig is en onafhankelijk van de persoonlijke stellingname van de beschouwer, concludeert hij dat poëzie die gebruik maakt van associaties, betekenis en via schrift vastgelegde klanken niet eenduidig en dus niet consequent kan zijn. Zijn slotopmerking luidt dan ook:

> 1 Die konsequente Dichtung ist aus Buchstaben gebaut. Buchstaben haben keinen Begriff. Buchstaben haben an sich keinen Klang, sie geben nur Möglichkeiten zum Klanglichen, die gewertet werden durch den Vortragenden. Das konsequente Gedicht wertet Buchstaben und Buchstabengruppen gegen einander.

In zijn ‘Een paar vreemde teksten’ en ‘Oote’ geeft Hanlo zonder dat hij dat wist[104.] uitvoering aan dit programma van Schwitters.

Is het op zich al erg weinig Hanlo op basis van deze paar gedichten tot een post-dadaïst uit te roepen, als men deze gedichten tenminste als dadaïstisch wenst te zien, het feit dat hij aansluit bij theorieën van Schwitters, die zelf ook nauwelijks een harde lijn-dadaïst genoemd kan worden, maakt deze benaming nog twijfelachtiger.

Dat in elk geval de Schwitters van de ‘Ursonate’ geen dadaïst is, is overtuigend aangetoond door Friedhelm Lach.[105.] Lach toont aan dat Dada na een aantal jaren ‘positieve neigingen’ begon te vertonen. Schwitters kwam met deze stroming pas in deze periode in contact: ‘Er konnte sich deshalb eine Zeitlang zur Dadafamilie rechnen, weil er ebenfalls nach dem Positiven suchte.’ Het ‘positieve’ in Schwitters denken was sterk beïnvloed door Russische konstruktivisten als Malewitsch, Peri en El Lissitzky. Dezen hadden aan het eind van de Russische Revolutie en in de daarop volgende jaren een kunsttheorie ontwikkeld volgens welke aan de nieuwe maatschappij vorm gegeven moest worden.

> Diese Umgebung sollte im Gegensatz zu den turbulenten Zeitgeschehnissen ruhig, klar, rein und einfach konstruiert sein. Als diese konstruktivistische Kunst 1922 in Berling gezeigt wurde, hatte sie eine ähnlich starke Wirkung wie die Futuristenausstellungen 1912. Sie beeinflusste Schwitters, die De Stijl-Gruppe und das Bauhaus und über diese auch den Dadakreis.[106.]

Schwitters was niet de enige, die in verband met Hanlo van belang is, die enthousiast was over wat de Russen op hun Berlijnse tentoonstelling van 1922 lieten zien. Van Doesburg deelde zijn geestdrift en zag hierin een aanmoediging om op de met De Stijl ingeslagen weg verder te gaan. El Lissitzky was, op zijn beurt, zeer verrast te bemerken dat er in het westen, met name bij De Stijl, soortgelijke ideeën leefden. Dit alles resulteerde in een samenwerking tussen de drie hiergenoemden, ook op letterkundig terrein. In de jaren na 1922 verandert er het een en ander in Schwitters theoretische opstelling:

> Angesichts dieser Zeiterscheinungen geht Schwitters von der merzhaften Verwandlung, Verformung, Auflösung und 'Vermählung' ab und fordert die Reinheit der Kunst, die bewusste Selektion und das Akzeptieren bestehender Formen und Rhythmen.

De kunst die hij overeenkomstig dit programma maakte noemde hij 'i-kunst'.

> Schwitters schwankt 1923 auch in seinen literarischen Arbeiten zwischen Dadaismus und Konstruktivismus: Grotesken wie 'Die weisslackierte schwarze Tüte' und 'Der Würfel' sind typisch dadaistisch, während die i-Gedichte, die *Ursonate*teile (curs. CH) und Lautgedichtezur konkreten Dichtung gehören.[107.] Schon 1922 machte Schwitters ja konstruktivistische Bilder und konkrete Poesie. Die sachliche Formung mit 'reinen' elementaren Materialien führte dann in seiner Dichtung zur Lautsonate, zum Bildgedicht und zum Buchstabengedicht.

Als men Schwitters' 'Ursonate' al geen dada-poëzie meer noemen kan, dan lijkt deze benaming voor Hanlo helemaal uitgesloten.

De Stijl

Hanlo steunt, zoals aangetoond, in zijn literaire extravagantie niet op toeval, maar op systematiek en ordening. Het is dan ook niet verwonderlijk - zeker niet na alles wat hiervoor gezegd is - dat zijn artistieke oorsprong gezocht moet worden in een beweging die zich kenmerkt door een systematische exploratie van de mogelijkheden in de artistieke werkelijkheid. Zo'n beweging is er geweest en Hanlo zelf heeft, zoals al eerder geciteerd, aangegeven dat hij daar zijn wortels zoekt: 'Ik dateer, kunstzinnig gesproken, ook uit de Nederlandse De Stijl-periode'.[108.] Het duidelijkst heeft hij zich overzijn verwantschap met wat hij noemt de 'nette' abstracten - hiertoe rekent hij o.m. Van Doesburg en Mondriaan en hij plaatst ze tegenover de 'slordige', waarvan Appel de exponent is - uitgelaten in het artikel dat hij geschreven heeft bij de dood van Friedrich Vordemberge-Gildewart.[109.] Hanlo heeft Vordemberge, die in 1927 met enige anderen de groep die abstrakten hannover opgericht heeft als 'basisgroep'

van de Internationale Vereinigung der Expressionisten, Kubisten und Konstruktivisten en die in dezelfde periode met Schwitters, Cesar Domela en Moholy Nagy een ‘ring neuer werbegestalter’[110.] gesticht heeft, leren kennen in zijn na-oorlogse Amsterdamse jaren. Hij zegt zelf dat het in 1946 of '47 geweest is, het was op een expositie van de groep Vrij Beelden. Uit de recente catalogus *De doorbraak van de moderne kunst in Nederland* weten we dat het 1947 geweest moet zijn[111.], dus nadat hij al het merendeel van zijn dichtwerk voltooid had. Hij raakte zo onder de indruk van dit werk dat hij niet alleen contact zocht met de schilder, maar ook nog een essay over zijn werk schreef. Dit essay, gepubliceerd in L.P.J. Braats *Kroniek van Kunst en Kuituur*[112.], waarin hij stelde dat de keuze voor abstractie ‘het zich uitspreken voor het geringste middel’ inhoudt, wordt door Freijser[113.] als ‘onnozel’ en ‘van een opgeblazen leegte’ gekenschetst. Vordemberge dacht daar duidelijk anders over. Op zijn grote tentoonstelling in de Bijenkorf in 1950 had hij namelijk sterk vergroot de laatste regels van dit opstel boven een van zijn doeken opgehangen.

Vordemberge-Gildewart voelde zich in die tijd, blijkens een brief die hij schreef naar aanleiding van een door Sandberg, Jaffé, Rietveld, Van den Broek, Oud en Van Eesteren georganiseerde tentoonstelling over De Stijl, in 1952 nog altijd Stijllid. Hij was van mening dat hij dit ook in zijn werk toonde.[114.] Hanlo's opmerkingen over Vordemberges werk slaan zodoende, ook al zou hij dat niet expressis verbis gezegd hebben, op de gehele stroming:

> Ik moest wat in zijn groot formaat ‘gastenboek’ schrijven (...). Ik schreef iets over de ‘betrouwbaarheid’ van zijn kleuren, daarmee niet bedoelend licht- of wasechtheid, maar de zuivere, door intensieve discriminatie verwerkelijkte, keuze: die- en alleen-die tint of kleursterkte hier, en die- en alleen die-daar; een selectie en experimentatie die niet wijkt voor een andere overweging dan alleen het bereiken van ‘het enig juiste’.
> Deze uiterst bewuste benadering, zoals dit ook voor Mondriaan karakteristiek was, beoefenen de ‘slordige’, existentieel-georiënteerde abstracten niet; zij vertrouwen meer op hun onder de drempel van het reflexieve bewustzijn liggende initiatieven. Voor de groep waartoe V.G. behoorde (De Stijl, CH) bestonden- zoals ik hetaanvoel-bijna absoluut te noemen normen. Een soort platonische ideeën. De ‘juiste’ schakering van een kleur, de ‘juiste’ helling en breedte van een lijn. In mijn eigen esthetische opvattingen (...) speelt deze opvatting ook een rol, al zal ik mij er praktisch niet door willen laten leiden, aangezien die absolute normen a priori niet aan te wijzen zijn. Maar ze *bestaan* wel, vind ik. De juiste kleur en lijn is immers geen ‘kwestie van smaak’, maar een kwestie van ‘de goede smaak’ te hebben. Als artistieke arbeid slechts neerkwam op ‘kwestie van smaak’, dan was er nooit sprake van een *geslaagd* kunstwerk; elke beoordeling kwam dan te vervallen (...).[115.]

Wat verder in hetzelfde opstel neemt Hanlo de term ‘zuiverheid’ in de mond om Vordemberges werk te kenschetsen. Nog verder laat hij zien dat hij niet alleen Vordemberges schilderijen bewondert, maar dat hij diens werk ook als een vorm van utopie voor zijn eigen scheppen beschouwt:

> Toen ik V.G. een van de eerste keren ontmoette, zei ik hem eens - en ik meende het, al was het mij toen (en dat is het nog) weinig duidelijk hoe dit naar de vorm te kunnen verwezenlijken -: ‘ik zou zo willen dichten als U schildert.’ En ik zou willen dat ik daarin een enkele keer geslaagd was, dus ook met betrouwbaarheid de goede smaak had gediend, d.w.z. de

ballast vermeden, de sentimentaliteit ontvlucht, om slechts enige negatieve aspecten te noemen.

Het is geen zelfprojectie van Hanlo dat hij in De Stijl een zoeken naar platoonse ideeën heeft menen te kunnen herkennen. Boyens heeft in een studie over 'Paul van Ostaijen en Theo van Doesburg'[116.] laten zien hoe zeer platoons de gedachtenwereld van De Stijl was. Niet voor niets opent het vierde nummer van de eerste jaargang van het gelijknamige blad met een uitspraak van de neo-platonist Plotinus:

> De kunst staat boven de natuur, omdat zij de ideeën uitdrukt, wier onvolkomen afbeelding de natuurdingen zijn.

Van Doesburg zegt een jaar later in hetzelfde tijdschrift dat 'in de nieuwe conceptie een meer abstracte, geestelijke aanschouwing van levenseenheid, van universeel evenwicht tot uitdrukking' komt. Jaffé heeft eens over Mondriaan, die als een utopist aangemerkt moet worden[117.], gezegd 'dat hij in het beeld de idee verwerkelijkt die onder de toevallige verschijningen van de natuur ligt: hij probeert het universele thema uit te beelden waarvan de verschijnselen in de werkelijkheid telkens evenveel variaties zijn.' Van Doesburg heeft het in zijn opstel 'De stijl der toekomst'[118.] wat anders, maar niet minder idealistisch, uitgedrukt:

> Volgens deze ervaringen *verklaart* de schilder de boom door een kunstwerk, dat wil zeggen de boom wordt door hem opnieuw voortgebracht en dit voortbrengsel heeft niet een *natuurlijke mar* een *geestelijke* betekenis. (...) *Het wereldbeeld langs esthetische weg, dat is volgens de kunst verklaren.*

Uit deze laatste zin wordt reeds, zij het nogal verhuld, duidelijk dat het programma van De Stijl niet alleen een esthetische bedoeling maar ook een filosofische, ethische had. Met name het gebruik van het woord wereldbeeld duidt hier op. De 'nieuwe beelding', het kernwoord in de theoretische geschrif-

ten van De Stijl, was de leer van de zuivere verhoudingen op elk gebied. Het doel ervan was 'de harmonie van het universele' te bereiken; het was anders gezegd een heilsleer op esthetische grondslag. Deze 'op schoonheid gerichte heilsverwachting' was ook buiten de harde kern van deze stroming geaccepteerd. Boyens laat zien, en Fontijn eveneens, dat een figuur als Van Ostaijen er soortgelijke opvattingen op na hield.[119.] Lex Metz, een van de leden van De Bevrijde Camera heeft in een interview een paar jaar geleden verteld hoe deze ethische opstelling doorwerkte in het Nederlandse kunstklimaat van voor de oorlog:

> Ook de kunstgeschiedenis op de Haagse Academie (van 1932, CH) was er een van vergelijkingen. '*Met de schilderkunst hadden we het moeilijk.* Malevitch en Mondriaan dat kon nog..., nee, nee je mocht niet zeggen ik vind het mooi of lelijk, het was *goed* of *slecht.*' De goede vorm was in de eerste plaats een kwestie van *ethiek* niet van esthetiek, gemeten aan de maatstaven van een zuiver eigentijds materiaalgebruik en zijn dienstbaarheid aan de totstandkoming van een nieuwe maatschappij.[120.]

Van Hanlo zijn soortgelijke uitspraken bekend. In een brief uit 1944 luidt het: 'Wat schoon is, is juist.' In zijn essay 'De roeping van de kunstenaar', dat als ondertitel draagt 'Oude theorieën, open deuren, maar Kant op z'n kant'[121.] zegt hij het explicieter:

> *De roeping van de kunstenaar is kunstenaar te zijn.* Of: kunst te maken. (...) Kunst is het maken van mooie dingen (Poelhekke): een eenvoudige, bijna simplistisch aandoende definitie. M.i. de juiste definitie. Ook nu nog. (...) Enkel schoonheid - in abstracto - kan men niet brengen, en het is een précair ondernemen daar naar te streven. Vordemberge-Gildewart was m.i. iemand die daarin in zijn beste werken ver geslaagd is. (...) Wat is schoonheid? Ik heb vroeger geprobeerd (op een responsie-college bij wijlen prof. Vogelzang, kunstprof te Utrecht (dit was in de jaren dertig, CH) het schone te herleiden tot het *goede.* Ik weet niet of dit juist was. Maar aangenomen dat het juist zou zijn, dán staat men toch voor het eind. Of men zou nog kunnen stellen: het goede (en het schone) is *het ware.* Maar dat, dat *ware,* is dan toch niet meer tot iets anders te herleiden: dat wat werkelijk bestaat en zich toont, onvermengd en duidelijk.
> In mijn oude van mijn grootvader geërfde 'Meyer'-lexicon vind ik: Schön ist das, was so ist, wie es sein soll. Moet men dit nu zuiver subjectivistisch opvatten? Wie zegt 'wie es sein soll'?: wij zelf. Dus: 'mooi is datgene wat ons bevalt', en dan zijn we bij Kant. Maar heeft het een reden of kwaliteit dat het ons bevalt? Heeft ons oordeel geen enkele *objectieve* waarde, of is ons oordeel een oordeel dat gegrond is op een buiten ons bestaande, absolute norm, m.a.w. hebben wij *een juist* oordeel? *weten* wij hoe de dingen sein sollen? Het feit dat ons oordeel in grote trekken dikwijls overeenstemt, wijst m.i. op een absolute objectieve norm. Wij *geloven* in ieder geval in ons hart in een absolute norm (...). Wij nemen - min of meer - het bestaan en kennen van een objectieve waarheid aan, anders hoeven we nooit meer met elkaar te argumenteren en geldt alleen het zwijgen of het recht van de sterkste. (...)
> Om de lijn weer op te nemen: misschien is het dus zo dat het schone het *ware* is, of een symbool van het eigenlijke helemaal echte ware, dat wij ons niet helder meer herinneren maar waarin wij herinnerd kunnen worden.

> (Een duidelijker allusie op de platoonse ideeënleer en de functie van de herinnering daarbinnen, is nauwelijks voorstelbaar, CH)
> Hoewel men dus volgens deze opvatting het esthetische en het ethische tot het *ware* kan herleiden, is het esthetische en ethische niet identiek. Het ethische heeft steeds met de *wil,* met *motieven* te maken. Het esthetische staat daar ofwel buiten of heeft er slechts zijdelings mee te maken.

Van wanneer dit artikel is, heb ik niet exact kunnen vaststellen. In ieder geval stamt het uit de jaren zestig, in de tekst worden namelijk Jan Cremer en een artikel van Karel van het Reve uit 1960 genoemd. Met andere woorden: de opvatting die Hanlo al in de jaren veertig ventileerde, huldigde hij ook nog aan het eind van zijn leven. Verder is het niet alleen een theoretische opvatting van de schrijver. Zijn *Verzamelde Gedichten* openen met een motto van Plato: *πρότωπον... κάλ λος εὖ μεμιμιμένον.* (*θαιΔροε*). In een brief aan Van Coevorden geeft hij aan dat hij dit citaat volkomen ernstig bedoelt. Het citaat is in deze brief wat verbasterd overgekomen of gezet:

> *πρωιωποǩ* etc. is natuurlijk geen onzin. Niets is onzin als men er al die moeite voor genomen heeft het op te schrijven, verifiëren, zetten, corrigeren, drukken, uitgeven. Het is uit *φαιϑρος* van Plato en betekent - voor zover ik vermoed - 'een gezicht dat de schoonheid goed imiteert'. Voor Plato was al het schone en goede dat wij op aarde kennen, maar een nabootsing, afschaduwing van - vage herinnering aan - de werkelijke schoonheid die voor ons ondenkbaar is. Een gezicht dat de schoonheid goed 'speelt' of 'brengt', zou men misschien ook kunnen zeggen. Een goed geslaagd gezicht, dus.

Hanlo gebruikte dit citaat als motto vooreen bundel gedichten, zoals hij voor *Niet Ongelijk* (1957) een motto van Van Doesburg koos. Het ligt daarom nogal voor de hand dit citaat als kerngedachte voor de gedichten te zien. Bedoeld zou dan zijn dat de gedichten een nabootsing zijn van het schone en dat is het goede, het ware. Zijn gedichten zijn dus, om het met een parafrase op de woorden van Van Doesburg te zeggen 'een verklaring langs esthetische weg' van het universeel schone, goede en ware.

Experimentator

Hanlo heeft over zichzelf, toen hij door Bernlef en Schippers gevraagd werd zijn plaats ten opzichte van de Vijftigers te kenschetsen, het volgende gezegd:

> De vijftigers hebben hun stijl eigenlijk direct gevonden. Experimenteel is eigenlijk meer als je een soort van lust hebt tot experimenten, steeds nieuwe wegen bewandelen. Dat schijn ik wel te hebben (...) Ik heb, voor mijn gevoel, altijd dat 'einmalige' erin of het nu goed of slecht is. Ik ben misschien minder dichter dan zij, maar meer experimentator.[123.]

Of Hanlo minder dichter was dan bijvoorbeeld Elburg, Vinkenoog, Kousbroek of Campert is hier niet aan de orde. Ik zou trouwens ook niet weten hoe men zoiets zou moeten vaststellen. Dat hij meer experimentator was, dat hij een grotere voorkeur voor het experiment had, wel. Dit gezegde van Hanlo lijkt me een kernuitspraak voor de interpretatie van zijn werk. Deze uitspraak hangt, naar mijn mening, nauw samen met zijn artistiek credo, zoals we dat in de paragraaf over De Stijl hebben leren kennen. Voor ik echter waar kan maken dat dit citaat een mogelijkheid biedt

tot duiding van zijn werk, en met name van zijn gedichten, zal ik moeten aantonen dat een uitspraak van Hanlo, die op de persoon lijkt te slaan, gebruikt mag worden als karakteristiek voor het hele werk. In het hierna volgende intermezzo gebeurt dit.

Identificatie

In de moderne literatuurwetenschap is het een gegeven dat men de persoon en het leven van een schrijver moet onderscheiden van de figuren, met name de ik-figuur, en de gebeurtenissen in het werk. Ik ben het daar hartgrondig mee eens. De poëzie van Achterberg moet bijvoorbeeld niet gezien worden als een objectieve weergave van de geschiedenis en Werdegang van de dichter; wat romanfiguren van Hermans te melden hebben is niet noodzakelijkerwijs de mening van de schrijver en zelfs de verteller in Reves werk mag niet geïdentificeerd worden met de auteur. Desondanks ben ik van mening dat we uit een werk iets kunnen afleiden over de gedachtenwereld van de maker. Zeker is dit het geval bij niet fictioneel werk, zoals poëzie. Maar ook in romans speelt hetzelfde. Als Maarten 't Hart steeds weer nieuwe romans schrijft over ‘de moeilijke bereikbaarheid van vrouwen’ dan mogen we daaruit concluderen dat de auteur 't Hart dit thema op zijn minst interessant vindt. Anders gezegd de thematiek van een werk, de behandelde problematiek hangt wel degelijk samen met de gedachtenwereld van de maker. Het feit dat een schrijver kiest voor bepaalde thema's betekent dat hij ze interessant vindt, dat ze hem bezighouden. Dat Achterberg steeds over een door de dood onbereikbare geworden geliefde dicht, betekent niet noodzakelijkerwijs dat er in zijn leven een gebeurtenis plaatsgevonden moet hebben die een geliefde door de dood onbe-

reikbaar gemaakt heeft, maar wel dat dit thema hem intrigeert. Dat dit onderwerp door zijn hoofd spookt. Waarom het daar zit, doet er niet toe en heeft ook niets te maken met de interpretatie van het werk.

Bij Hanlo is het niet anders, hooguit gaat bij hem de identificatie nog verder. Hanlo heeft zeer weinig echt fictioneel werk geschreven. De verhalen van Kakohof en enig ander klein goed daargelaten - overigens publiceerde hij de verhalen van Kakohof onder een andere naam, Wijnand van der Burcht, - en dit zou kunnen wijzen op een ook door Hanlo onderkend verschil in karakter - heeft hij slechts gedichten en prozastukken en -stukjes van verschillende, niet fictionele, aard in het licht gezonden. Dit proza, bestaande uit brieven, een verslag van een psychose, korte observaties, werkelijkheidsbeschrijvingen, en essays waarin hij zijn gevoelens, opvattingen en gedachten weergaf, is geenszins als fictie bedoeld. Dat kan ook moeilijk met essays en dergelijke. De meningen die Hanlo in deze teksten geeft, zijn meningen waarvoor hij staat. Als nu verder blijkt dat hij materiaal uit brieven gebruikt voor ander werk, dan mag men op zijn minst concluderen dat de thematiek van dit ander werk de thematiek van de maker is en omgekeerd:

> Later heb ik veel aan mijn correspondentie gehad en nu leef ik alleen bij de gratie van de correspondentie wat mijn literair werk betreft. Ik draag dan zo'n vers of stukje op aan degene aan wie de brief geschreven is, want het is toch een soort verraad aan de correspondent.[124.]

Hanlo is zelfs zo ver gegaan dat hij een aantal echt verzonden brieven, misschien wel wat bewerkt, in zijn bundel *In een gewoon rijtuig* opgenomen heeft.[125.] Zijn ‘Brief van oom’ uit dezelfde bundel is afkomstig uit een brief aan Fred van Leeuwen van Kerstmis 1963.[126.] Het stukje ‘Deze schilder’ heeft een vergelijkbare oorsprong: het is een minieme bewerking van een tekst die hij gemaakt had voor de uitnodigingskaart van een expositie van Jos Caelen.[127.] Het gedicht ‘De de het’, dat uit 1954 stamt, was oorspronkelijk een niet in versregels genoteerd fragment uit een brief aan Willem K. Coumans, vandaar dat het in de *Verzamelde Gedichten* aan ‘W.K.C.’ opgedragen is.[128.] Soms gebruikt Hanlo eenzelfde gegeven meerdere malen: in *Zonder geluk* beschrijft hij een medepatiënt Johan. Een deel van deze beschrijving is onder de titel ‘Fragment’ opgenomen in *In een gewoon rijtuig.* Opvallend is overigens dat in dit fragment een zin weggelaten is, namelijk ‘Later in H., maakte ik er een gedicht op.’ Met ‘er’ werden hier Johans of Jans, zoals hij in ‘Fragment’ heet, ogen bedoeld. Dit vers is waarschijnlijk het uit 1947, de tijd van de opname in Heiloo, stammende ‘Aan J.’. In dit gedicht komen de ‘slangenogen’, de ‘donkere iris’ en de ‘zwarte pupillen’, die in de prozabeschrijving gebruikt worden, eveneens voor.[129.] Fens schrijft over deze opvallende coïncidentie: ‘Het vers “Aan J” beschrijft lyrisch (soms met dezelfde woorden) het geluk dat in het proza verwoord wordt.’[130] Uit het hier vermelde kan geconcludeerd worden dat er voor Hanlo geen principieel verschil bestond tussen dagelijkse en daardoor als waarachtig te beschouwen teksten, zoals brieven, en zijn literaire werk. Dit betekent dat meningen en opvattingen maar ook thema's gehaald uit het ene werk gebruikt kunnen worden voor de interpretatie van het andere.

Thema

Uit wat ik hiervoor gezegd heb, zal duidelijk zijn dat ik van mening ben dat Hanlo in zijn werk op zoek is naar abstracte 'ideeën', in platoonse zin, van schoonheid, zuiverheid en waarheid. Om het in gewone mensentaal te zeggen: hij zocht de ware aard der dingen. Hij liet zich niet door de veronderstelde ware aard leiden, deze is immers, zoals hij in zijn stuk over Vordemberge-Gildewart zegt, onkenbaar, maar hij is er naar op zoek. Bij deze queeste gedroeg hij zich als een goed wetenschapper, als een gekwalificeerd onderzoeker zoals het in het jargon van het huidige academische bedrijf heet. Dit betekent dat hij experimenten uitvoert - een aantal daarvan is reeds genoemd en het opvallende hierbij blijkt te zijn dat hij geen grote, wereldveranderende experimenten onderneemt, maar kleine volgens een bepaalde orde verlopende, hij verschuift bijvoorbeeld de letters in het alfabet een plaats of hij laat in een gedicht het leven zich van achten naar voren 'afdraaien' - maar dat hij ook zo nauwkeurig mogelijke waarnemingen verricht. In *Moelmer*[130.] treft men bijvoorbeeld een tekst 'Actuele Magie', waarin hij meldt wat hem opgevallen is aan horlogereclames in de krant:

> Het onbelangrijke, maar verbluffende feit drong tot mij door dat alle afgebeelde horloges van de horloge-advertenties op tien over tien staan. Dat is te zeggen, meestal een ietsje voor of na dit tijdstip. De meeste op 10.08, een paar op 10.12, maar niet op een ander uur. Ik knipte in een halve week tijds, uit slechts drie dagbladen, reeds twaalf advertenties ten bewijze uit: Longines, Tissot, Prisma, Roamer, Olma, Omega, Zentra, Cortina, (alle 10.08), Eterna-Matic (10.08 en 10.12), Indus, Buren, (10.12), Pontiac (10.10, 10.09 en 10.11). In de krant die u nu leest (maar d.d. 19 nov.) staat het stijlvol herenklokje van de horlogers G. van de Kamp & Zn. op 10.08, maar voor dames werd acht over negen verleidelijker gevonden.
> Het klokje uit één advertentie, Mauthe, stond op acht voor drie, maar bij nader bekijken bleek dat een wekkertje te zijn.

Hanlo gedraagt zich hier als de perfecte wetenschapper: hij verzamelt een corpus van feiten en trekt daaruit een conclusie.

In een ander stuk, eveneens uit *Moelmer,* blijkt zijn wetenschappelijke, onderzoekende habitus nog duidelijker. In 'Abominabel Of smetteloos'[131.] vertelt hij dat hij een brief geschreven heeft aan een kranteredactie, omdat hij vond dat de door haar gebruikte kop 'Doorgereden chauffeur' grammaticaal onjuist was.

> M.i. moest het 'Doorrijdende chauffeur' zijn, want het onvoltooid deelwoord heeft geen betrekking op *tijd* van de handeling (het voltooid deelwoord trouwens ook niet). De chauffeur reed toen door, dus was het toen een doorrijdende chauffeur. Een kind dat een week geleden speelde en toen een ongeluk kreeg - laten we hopen dat het goed afliep - was een spelend kind: 'Spelend kind overreden'.

Hij heeft zich echter bedacht:

> Maar de dag nadat ik die brief geschreven had, heb ik er een haastige brief op laten volgen waarin ik mijn verwijt terug trok. 'Doorgereden chauffeur' was goed, omdat immers 'weggelopen zebra', 'verdwenen portemonnee', 'gearriveerde maharadja' ook goed is.

De rest van het stuk wordt besteed aan het waarom van deze vormen, een heel duidelijke vorm van taalkundig onderzoek waarbij hij door het gebruiken van paradigmatische varianten heel voorzichtig ingrijpt in de te onderzoeken vormen

om zodoende een beter inzicht in het verschijnsel te verkrijgen. De observatie wordt hier gevolgd door een eerste aanzet van experiment.

In 'Nieuws uit de Zoo'[132.] beperkt hij zich weer tot de weergave van een waarneming, namelijk dat de Hamburgse dierentuin de dieren 'herhaaldelijk in families te bezichtigen geeft'. De uitzonderingen en de gewone gevallen worden netjes opgesomd. In zijn 'Correspondentie met Remco Campert'[133.], waarin hij een zekere heer J. Ondo, forumverzamelaar, aan Campert informatie laat vragen over het karakter van een bepaald gesprek, zien we dezelfde, weliswaar humoristisch of misschien absurd gebrachte, belangstelling voor de exacte aard van een bepaalde gebeurtenis:

> Een ding is me niet zo duidelijk. U deelt mede dat het gesprek - elders gebruikt U het woord discussie - laat in de nacht in een bar plaatsvond, maar kan deze groep discuterende personen en de bekende Lassie, ondanks het late uur en de plaats van handeling toch als een Forum opgevat worden? Voor U is dit uiteraard een onbelangrijke vraag, maar voor mij heeft het enige betekenis.

Achter schijnbare observaties is, m.i., echter vaak reeds de vraag naar de ware aard van iets verborgen. Bekijken we eens 'De uitspraak van het woord jazz'[134.]

> Nederland: jes
> Duitsland: jatz
> Frankrijk: zjaaz
> Turkestan: jok
> Voorindië: ach
> Zululand: jamma
> (...)
> Egyptisch: ahhra

Grieks: chèès
Siberisch: njesjnja

Deze tekst suggereert dat het Hanlo niet alleen ging om de verschillende uitspraken van eenzelfde woord, maareveneens, en misschien wel uitsluitend, om de vraag naar het hoe, of om dit grote woord maar weer eens van stal te halen naar de ware aard van dit verschijnsel of zelfs van de taal. Onderzoek naar het wat, hoe en waarom van de taal is een steeds weerkerend thema in het werk van Hanlo. In ‘Bandrecorder als (vertaalmachine’[135.] vraagt hij zich naar aanleiding van een opmerking van Remco Campert over het ‘Deense’ karakter van de kneu-eur partij in ‘Oote’ en zijn eigen constatering dat achterstevoren afgedraaid Nederlands wel Deens of iets tussen Deens en Zweeds lijkt af of op dezelfde wijze afgedraaid Deens of Zweeds-Deens verstaanbaar Nederlands oplevert. Aan het eind van dit stukje, dat in feite het begin van een wetenschappelijk onderzoek behelst, namelijk het doen van observaties en het formuleren van een hypothese, roept hij op tot een experiment: ‘Gemakkelijk te proberen, zal men zeggen. Ja als men goed Deens - of slecht, dan - spreekt en een bandrecorder heeft.’ In ‘Notentijd’, in feite eveneens een observatie, combineert Hanlo twee van zijn geliefde onderwerpen: taal en kinderen. Het stukje[136.] is een in notenschrift weergegeven conversatie tussen Hanlo en een kind. De notatie bewijst meteen iets: hoe muzikaal taal door kinderen gehanteerd wordt en welk verschil er bestaat tussen een kinderstem en die van een volwassene.

De combinatie van taal en kinderen, in een vergelijkbare observationele situatie, treft men ook in Hanlo's poëzie aan:

Uw klanken

Een paal! Een paal! zo las het kind.
O Nederlandse taal,
Wat zijt gij schoon, wat zijt gij bemind,

Zoals nu iemands kleine zoon,
Een leerling van de eerste klas,
Uw woorden en uw klanken las.

Het fraaiste voorbeeld van wetenschappelijk onderzoek, beginnend met observaties, gevolgd door hypothesevorming uitmondend in experimenten via parallelle constructies, die een conclusie opleveren, is zijn onder taalkundigen beroemde essay ‘Maar en toch’[137.], waarin hij de exacte betekenis van deze beide, niet synonieme, woorden onderzoekt en vaststelt.

In de tot nu toe genoemde voorbeelden is de vraag naar het waarom, die meestal impliciet in het stuk gesteld wordt, niet beantwoord. Vragen naar het wat en hoe echter wel. De verklaring daarvoor is eenvoudig: het waarom heeft te maken met de ‘absolute normen, die wel bestaan, maar die niet a priori aan te wijzen zijn’. Door goed te kijken naar het wat en hoe kan men wellicht de aard van deze normen achterhalen, het waarom zou men misschien op deze manier kunnen vaststellen. Hanlo relativeert echter altijd zijn bevindingen, hij twijfelt aan de geldigheid van zijn uitkomsten. Daaromzal hij nimmer een definitief antwoord willen geven op de waarom-vraag. Hij is zo weinig pretentieus dat hij bijna altijd volstaat met een vaststellen van hoe het volgens hem zit. Of dit de werkelijke aard van de dingen weergeeft, moet de lezer maar zelf uitmaken.

Toch kan uit sommige van zijn teksten wel opgemaakt worden in welke richting de ‘ideeën’ gezocht moeten worden. In zijn reeds eerder geciteerde ‘De eeuw van

het kind is nog niet om'[138.] licht hij een tipje van de sluier op. Hij suggereert daar dat we er verstandig aan zouden doen 'het onbedorven kind en nog weinig beïnvloede jonge kind niet alleen als passief object van zorg te zien maar veel meer nog als actief normgevende instantie'. Uit dit hele stuk blijkt dat Hanlo's morele en ethische ideaal - en daardoor ook zijn esthetische, zoals hiervoor verduidelijkt is - zijn benadering vindt in de ongerepte natuurlijkheid van de nog niet door de civilisatie aangetaste kinderziel. Het kind is onbedorven, staat dicht bij zijn natuurlijke staat, en heeft daarom meer contact met de diepste levenswetten dan de volwassene. Door goed te kijken naar kinderen en andere, niet door de beschaving aangetaste, wezens, zoals 'primitieven', maar ook in de natuur levende dieren, in zijn geval vooral vogels, zijn de 'ideeën' af te leiden.

In de natuurlijke staat, in de oorspronkelijke, ongerepte zuiverheid is de weerspiegeling van de platoonse ideeënwereld van het juiste, het goede en het schone nog het best te herkennen. Vandaar zijn beroep op intuïties en niet op regels. In een opstel getiteld 'Regels en intuïtie'[139.] komt dit duidelijk tot uitdrukking. In dit stuk vertelt hij over discussies die hij met een vriend heeft over het juiste taalgebruik. De vriend wil afgaan op expliciet geformuleerde regels, terwijl Hanlo de voorkeur geeft aan zijn eigen intuïtie, zelfs als die hem de richting van een 'officiële' fout uitstuurt:

> Ik zie het zo: Wat wij *intuïtief* doen en goed achten berust ook op regels, alleen zijn we ons van de formulering van die regels geenszins bewust. Maar ook de intuïtie gaat af op 'iets'. Zij reageert, zoals alles wat reageert, op iets aanwezigs dat voor ons eigenlijke bewustzijn ongekend blijft en daaraan hoogstens de inhoud van iets onberedeneerd-acceptabels of -onacceptabels geeft.

Dat de norm of de idee benaderd wordt in de natuur of daar zelfs nog aanwezig is, blijkt op allerlei plaatsen in zijn werk; de natuur op zich is zuiver daarom moet men er met zijn vingers vanaf blijven:

> Die raadsleden etc. die fluor in het water willen doen zijn betreurenswaardige ellendige figuren die niet het besef hebben dat er iets schoon en rein moet blijven in het leven en die daarbij met een dictatoriale pressie de andersdenkenden van hun geliefd en onbezoedeld water willen versteken. Voor de tanden van de kinderen kan ook op niet abjecte manier gezorgd worden. (...) Als ze in Valkenburg fluor in het water zouden doen, dan zou ik me een pomp laten slaan, naast het huis. - Iets moet er in het leven neutraal en zuiver blijven, de lucht en het water.[140.]

Door zijn observaties van 'Merelzang', ook een onbedorven natuurverschijnsel, komt hij tot de conclusie: 'Er schijnt maar één muziek te zijn, zeg ik.'[141.] En hiermee bedoelt hij dat het helemaal niet toevallig is dat vogelgeluid 'opvallend gelijk is aan het menselijk idioom' en dat het evenmin toevallig is dat er merels zijn die stap voor stap de openingsfrase van het Rondo in Beethovens vioolconcert 'componeren'. Er is anders gezegd een 'absolute' muziek, waarvan alle bestaande composities slechts instantiëringen, afspiegelingen zijn.

Daarom neemt hij een gedicht als 'De Mus' op in zijn *Verzamelde Gedichten.* Daarom hoopt hij ook dat zijn fluiten (zijn dichten?) mag lijken op het gezang van de grote lijster:

'S Morgens

voor Mai
Het was half vijf 's morgens in April
Ik liep, en floot de St. Louis Blues
Maar ik floot die op mijn eigen wijze
Al fluitend dacht ik: mocht mijn fluiten
gelijken op de zang van de grote lijster
En waarlijk, na enige tijd geleek mijn
fluiten van de St. Louis Blues
op de zang van de grote lijster:
turdus viscivorus

Vandaar ook het volgende gedicht[143.]:

Hoor de merel
(De lieve moeder)
Ja ik luister
(Het lieve kind)

Ik denk dat het begin van het vers ‘Nieuwe merels’[144.] met zijn opstel ‘Merelzang’ in verband gebracht moet worden: elke strofe die door de merel gezongen werd was een benadering van het absolute, zoals elke jongen die hij in het tweede deel ziet een afspiegeling is van de idee, van het platoonse beeld:

Nieuwe merels

voor A.M.
Er was een man
die bij elke strofe
die hij hoorde van
de merel
zei
schat schat
en er kwamen weer
nieuwe merels
en bij elke jongen
die hij zag op de
fiets of lopend
dacht
en zei hij
beeld beeld
En die man
ben ik zelf

Dat ‘primitieven’ eveneens aanknopingspunten bieden voor zijn queeste naar het ideaal, is uit de gedichten niet zo eenvoudig af te leiden. Hij spreekt in zijn poëzie niet of nauwelijks over andere culturen. Hij ontleent er ook geen vormen en dergelijke aan. Er is echter een gedichtachtige, zwaar filosofische tekst in *In een gewoon rijtuig*[145.], waarin hij zijn commentaar geeft op een vers van Hidde van der Ploeg ‘Het Begin’, en waarin hij het verschil in geloof tussen westerse mensen en negers vermeldt:

Verdediging van het iets

Zeker Hidde
ja Hidde
zo spreek ik ook dikwijls
zoals de eerste helft
van Het Begin
Ik denk
zelfs soms wel zo
Maar gek is
dat ik nooit zo denk
als ik in een donkere
kelder vastgekluisterd
en het water
binnen afzienbare tijd
tot boven mond
en neus
(...)
En dat toch niet alleen
door tijdgebrek
Scheppingskritiek lijkt dan eenvoudigweg
een vergeten standpunt
En negers
hebben er weinig last van
volgens Eschauzier
‘De Negers beleven hun geloof
veel directer en onproblematischer

dan wij Westerse mensen... Geen
geforceerde opgewektheid
...maar een die is ingegeven door het
Christelijk vertrouwen dat het leven
zelfs in zijn moeilijkste tijden
waard is te worden geleefd'
(...)

Deze tekst, die meer gaat over het geloof in de zin van de schepping dan over antropologische verschillen tussen culturen, maakt twee dingen duidelijk: in tijden van grote spanning valt de twijfel van de beschaving van je af en negers, die minder 'last hebben van de civilisatie' lijden daarom ook niet aan deze niet natuurlijke twijfel en kritiek.

Van het drietal natuurlijke verschijnselen - kinderen, primitieven en vogels - waaruit men de ware aard der dingen kan leren kennen is het eerste in deze afdeling voor wat betreft de gedichten nog nauwelijks aan bod gekomen. En juist op dit gebied treft men de beste en de meeste voorbeelden. In het gedicht 'Wij komen ter wereld',[146.] dat aan het begin van dit artikel al genoemd is en waarin het leven zich van achteren naar voren ontrolt, wordt de jeugd expressis verbis de tijd van de harmonie genoemd:

Gaandeweg worden wij steeds meer harmonisch
wanneer wij bereiken de tijd die men jeugd noemt.

De tijd van de jeugd, de tijd van de schoonheid.
Heldere stemmen, die openlijk roepen.
Blauwe ogen, of donkere ogen.
De tijd van de jeugd, wie zal haar beschrijven

Voor 't leren vergéten, zorgen de scholen.
Zij brengen de blanke, rustige plaatsen
in onze gedachten, zij leren ons lachen,
en eenzame spelen, eenvoudig bedreven.

Als de jeugd de tijd is van de harmonie, van het natuurlijke geluk, dan is het geen wonder dat de herinnering aan die tijd gekoesterd wordt:

Klondike

zo blijft men trouw
omdat men wel niets beters weet
dat men zou kunnen doen of redden kon
van wat men niet vergeet.

men denkt wat na
men denkt wat over
men keert eens terug
naar 't welbekende lover
te welbekend, te laat reeds in de zomer

het beste lijkt maar de balans
eens op te maken
en dan een soort van trouw
een soort van residu

van kleine gouden nuggets
te zeven

(...)[147.]

Het hoeft niet per se de eigen jeugd te zijn die hij wil bewaren, ook de met de patina der tijd beslagen herinnering aan contact met de jeugd dient bewaard te blijven[148.]:

Het geverniste

Eens hing er een medaille om mijn hals
en eens een kind

Het zilver werd zwart
mijn herinneringen zijn gevernist

Geverniste ogen geverniste adem
ik verzamel het geverniste tot aan mijn dood

Niet alleen kinderherinneringen maar ook hun uiterlijk en hun gedrag en spel tonen het schone, het ware:

Waarom niet eens

Waarom niet eens een prinsiade maken
Iedere huisman toch een koning
Zoveel verschil is er niet

Op al die mooie kleine prinsen
Die in Amsterdam het oog verblinden
Veelvuldig oogverblindend Amsterdam

Ledenontbinder
Glimlachers
Ik leg mijn armen en borstkas naast mij neer[149.]

Aan... onbekend

Je hief een krijsend gekir aan
zoals een haan
een verrukte gier
een gnoe heel in verwarring
in ieder geval iets wilds
Toen danste je ook weer als iets wilds
een opgewonden maraboe of hoe er dieren heten
Je stak je achterste naar alle kanten
maar vooral naar mij
Rukkend en scherp
En in je ogen zat al
het niet meer kunnen vergeten
Toch vloog je me niet aan met een bots
in mijn armen
Want ik zei niet Kom dan
mijn liefde
Maar toen je 'n ander op zijn rug viel
en je door hem liet wegslepen
met je armen om z'n keel
vergat je niet me aan te kijken
en er rammelde
zacht een lach in je[150.]

Dat het niet mijn idée fixe is, dat het kind een afspiegeling is van het absolute - en dat kan God zijn -, blijkt uit deze in het Antwerps geschreven regels:

(En nen aawe vengt dieje nog nie ee kunne lieëre contengt te zen mee 'n overplakseltje, dieje joagde mor deur. Ge joagt'em nor de karek, en ge joagt'em ójt de karek, oemda ge zene kop zot mokt en em veurtoevert dad Onzelievenieërzoeveul in oew oege nen oe koake nen oe stem zit as dat em in de karek zit).[151.]

In het al hiervoor geciteerde ‘Jeugd - een kelk?’ spreekt dezelfde bewondering voor de jeugd, de ideaalfase die volwassenen moeten proberen terug te krijgen. Leest men ‘Overweging met lyrische component’ en daarna ‘De sluier’[152.] dan wordt duidelijk dat Hanlo in kinderen het niet-gemaakte schone bewondert en dat hij van mening is dat deze schoonheid ‘'t eigene wezen’ weergeeft (vgl. wat hiervoor gezegd is over de relatie van het schone en het ware, zoals dat in Hanlo's artistiek programma tot uitdrukking komt):

Overweging met lyrische component

Een jongen - tussen zijn kameraden - lachte
Ik ving toevallig zijn lach op

En deze doofde niet uit
Of werd niet veranderd

Waarom was hij zo *mooi* toen hij lachte
Niemand zág hem toch

De sluier

Wat is van neerslaan van mooie ogen

betrapt op hun schoonheid, wel het verwonderlijkst?
Dat door hem of haar die de ogen neerslaat
een zó schone sluier tevoorschijn gehaald wordt
en hiermee den schonen blik bedekt,
dat het doel hiervan, namelijk 't verbergen der schoonheid
van 't eigene wezen, geenszins bedekt wordt

Men kan eindeloos doorgaan met het citeren van gedichten of regels, die bewijzen dat Hanlo de jeugd als een onbedorven staat van schoonheid, en daarom als een norm voor het ethische, ziet. Wat ik wilde aantonen moet inmiddels wel duidelijk zijn. Wellicht dat het nog noodzakelijk is aan te geven dat hij ook in zijn echte liefdespoëzie - en zijn *Verzamelde Gedichten* bevat nogal wat liefdeslyriek - speelt met het ongerepte, het gave. In 'zo meen ik dat ook jij bent'[153.] zegt hij dit nogal expliciet (de cursivering is van mij, CH):

zoals een waskaars en een koekoek
en een oud boek en een glimlach
en wat onverwacht en zacht is en het eerste
en wat schuchter en verlangend en vrijgevig
gaaf maar broos is
zo meen ik dat ook jij bent

Zelf is hij, omdat hij door de molen van de beschaving gegaan is en daardoor bedorven, niet meer of nog niet in staat tot liefde, zegt hij in een ongepubliceerd gedicht 'Brave Liefde' dat uit januari 1947 stamt:

'omdat ze (de liefde) niet toeschietelijk voor me is
ik moest nog van de liefde leren zwijgen
en moet het nog met verre kussen doen
herinneringen aan elkander rijgen
ik heb nog te veel last van het fatsoen
ik denk dat dat wel zal komen
omdat ik zelf te onfatsoenlijk ben'

Daarom maakt hij in zijn privé-bestaan verschil tussen seksualiteit en erotiek. Erotiek is zuiver, onbedorven, seksualiteit niet. In een bespreking van Van het Reves *Nader tot U* zei hij dat 'de ethische hoogstaande *volks*klasse (curs. CH) de werkelijke existentie van het onderscheid tussen erotiek en seksualiteit een vanzelfsprekende morele opvatting' achtte. In zijn commentaar bij Haans' opstel[154.] zegt hij nog veel duidelijker:

> Ik onderscheid sterk tussen erotiek en sexualiteit (als beide begrippen in engere zin worden genomen). Tegenover vrije sexualiteit sta ik veel voorzichtiger dan mijn collega's Wolkers, Campert, Vinkenoog etc. etc. etc. Maar tegenover erotiek sta ik veel vrijer dan de doorsneeburger. Kussen is erotiek, geen sexualiteit. Sexualiteit heeft met de voortplantingsorganen onmiddellijk te maken.

In zijn *Go to the Mosk* komt dit verschil, en zijn reserves ten opzichte van de seksualiteit, herhaaldelijk naar voren. Om dezelfde reden bevat zijn liefdeslyriek wel erotische en geen seksuele toespelingen:

Liefde is kussen geven
en kussen krijgen[155.]

Aan het begin van deze paragraaf heb ik gesteld dat Hanlo zijn zoektocht naar de ware aard der dingen onderneemt als een wetenschappelijk onderzoeker, een

experimentator. Vanaf het moment dat ik gesproken heb over de ideeën in de verzen heb ik de onderzoekskant niet meer genoemd. Dit is niet geheel toevallig, kan men in proza zich gemakkelijk verslag van onderzoek en experimenten voorstellen, bij poëzie wordt dit veel moeilijker. Toch kan duidelijk gemaakt worden dat Hanlo's experimentele habitus hem bij zijn poëtisch werk niet verlaten heeft. Gewezen zou kunnen worden op het feit dat er zoveel verschillende vormen van gedichten in zijn werk voorkomen, of ik zou nogmaals het systeem achter zijn klank- en lettergedichten uiteen kunnen zetten, of ik zou kunnen wijzen op de wetenschappelijke vraagstelling en hypothesevorming in zijn 'Twee benepen vragen die al een twintigtal jaren niet van mij willen scheiden - in het engels', maar deze zaken zijn inmiddels vaak genoeg aan bod gekomen. Het wordt nu tijd voor een ander soort bewijs. In de *Verzamelde Gedichten* treft men het volgende gedicht[156.]:

De meiden meehelpen het weidevee melken

voor J.A.

't Boerenleven lijden
Met de meiden en de knechts
Doet de geest en 't lichaam sterken
't Is zo goed om flink te werken

Maar laten wij nu slapen
Want de rapen op het veld
Zullen zeker Toch wel groeien
En dan morgen friswat stoeien

En daarna met de mijden
Naar de wijden helpen melken
En de grote rodekolen
En de rode kroten rooien

In deze tekst vallen een paar spellingseigenaardigheden op. Jan Elemans[157] merkte naar aanleiding daarvan op:

> De spelfouten en de verdwaalde hoofdletters (s? CH) wekken associaties aan het slechte onderwijs ten plattelande in achtergebleven gebieden.

Daargelaten of deze opmerking steek houdt, kan men vaststellen dat vormkenmerken hier bedoeld zijn ter ondersteuning van de inhoud. Als men de handschriften van dit gedicht, die in het Letterkundig Museum te Den Haag berusten, erbij haalt, dan blijkt direct dat Hanlo niet zomaar wat gedaan heeft. Hij heeft nadrukkelijk geëxperimenteerd met de z.i. mogelijke orthografische vormen om zodoende uit te komen bij die, welke het beste aansluiten bij zijn inhoudelijke bedoeling.

Er zijn vier handschriften onder de titel ''t Boerenleven', in verschillende spellingsvormen, en een vijfde getiteld 'De meiden meehelpen het weidevee melken'. De versies verschillen in strofe- en regelverdeling, maar dat is niet het belangrijkste; opvallend is dat Hanlo in de verschillende handschriften spellingonderzoek gedaan blijkt te hebben. Zo is er een versie in normale spelling, een met uitsluitend lange *ij*'s, een met een later toegevoegde *n* in 'boereleven', en een vierde waar alle uitgangs-*n*'s zijn weggelaten, behalve in 'mijden' en 'wijden' (r. 9 & 10). Uit de vergelijking van deze, niet chronologisch te ordenen, handschriften blijkt onomstotelijk dat Hanlo onderzoek gedaan heeft naar en geëxperimenteerd heeft met de best mogelijke spelling. Het resultaat daarvan zijn de paar resterende orthografische eigenaardigheden. Soortgelijke zaken treft men herhaaldelijk aan in de handschriften en daaruit kan men concluderen dat Hanlo om de juiste vorm te vinden het experiment - en dat is van een volstrekt andere orde dan het gezoek naar de juiste regel en het juiste woord, dat men in handschriften van andere dichters tegenkomt - niet schuwt.

Ook dit is weer niet verbazingwekkend. Als men constateert dat Hanlo met alles experimenteerde - zelfs met zichzelf zodat hij in een psychose raakt en er vervolgens door dezelfde techniek, naar zijn mening, weer uitgekomen is[158.] - dan mag men verwachten dat hij dat in gedichten, ook het gewone, weinig 'experimentele' gedicht, eveneens doet.

Slot

In het voorgaande is getracht een vrij volledige thematische analyse van het werk van Hanlo te geven. Toch zijn niet alle mogelijke themata aan de orde gesteld. Met name zijn opvattingen over het geloof zijn slechts zeer zijdelings genoemd en dat ondanks het feit dat Hanlo zeer in de weer was met vragen het geloof betreffende. In zijn tot nu toe gepubliceerd werk is er betrekkelijk weinig hiervan te vinden. Hij was er waarschijnlijk nog niet 'klaar' mee. Wat hij erover zegt, is overigens niet in strijd met wat hier betoogd is. Hij gaat alleen in zijn theologiserende stukken niet tot het uiterste. De fundamentele vraag 'bestaat er wel een God', wordt niet aan de orde gesteld. Hij gaat uit van een God, zoals hij ook elders uitgaat van het bestaan

van het absolute, omdat hij met zijn beperkte verstand vragen omtrent God, de Voorzieningheid en de Schepping toch niet aankon:

> En zolang mijn verstand een dergelijk kinderachtig probleempje (een mechanika-sommetje) zo zonder inzicht attakeert, zie ik, zolang er geen steekhoudende weerleggingen zijn, geen reden om het bestaan van veel 'onhoudbaars' (bv. een vrije wil, een algoede God, een geslaagde Schepping, Voorzieningheid, etc.) te verwerpen. En laat mijn verstand dan misschien extra beperkt - bij het verlamde af - zijn in die dingen, ik geloof toch dat het van dezelfde *soort* is als andere verstanden, m.a.w. dat die andere en betere verstanden ook nog verschrikkelijk beperkt zijn en - in zoverre ze misschien minder verlamd zijn - nog eerder blootgesteld kunnen zijn aan grote vergissingen.[159.]

In zijn poëzie zijn er een paar voorbeelden aan te wijzen van gedichten, waarin hij zegt dat het beter is zich niet meer te kwellen met het leven en de vragen daarvan, maar dat men zich beter aan God kan overgeven, bij hem heil en steun kan zoeken. In een ongepubliceerde tekst zegt hij:

> Verlicht mij H.E.B. (Heilige Engelbewaarder? CH)
> Sterk mij
> bewaar mij
> (...)[160.]

In een wel gepubliceerd gedicht[161.] luidt het:

Nova lux claritatis tuae

Laat ik maar stil in eenzaamheid verblijven
Mij niet meer - nu niet - mengen in 't rumoer
Waar ik zo dikwijls zocht mijn triestheid te verdrijven

't Is beter nu te bidden, zelfs te wenen
Als ik dat kon, opdat God mij verhoort.
Want helpen zal mij zeker, buiten Hem, geen enen.

En 'k wilde toch verlost zijn van mijn noden
De driestheid van mijn kort gemoed.
Geen vrede met wat kleinheid en wat lafheid boden

Och wil den ouden mens opnieuw verdrijven
En zend een Lichtstraal in mijn hart
En laat dit Licht nu langer in mijn werken blijven.

Ook in andere gedichten duikt God wel eens op, dan als schepper van al wat goed en mooi is, als schepper van de 'absolute norm':

> Niet ongelijk is de lijn van je ogen
> aan de lijnen van meeuwen of vooral die van visdiefjes
> Toeval? Een romantisch bewijs voor één Schepper?
> Ik weet niet (...)[162.]

Een ander thema dat nauwelijks aan bod gekomen is, is het eeuwig relativerende, weinig pretentieuze, luchtige, diverterende en daardoor humoristische van zijn werk. Het modern literair-wetenschappelijke jargon leent zich niet voor een beschrijving van het spirituele.

Of toch?[96. 122. 142. 157.]

Eindnoten:

1. cf. Jan Hanlo in een brief aan Ruben van Coevorden d.d. 07/03/1968. gepubliceerd in Tirade 203 (1975) p. 176. De kenschetsing die hier geciteerd is, gebruikt Hanlo voor 'Brief' (*In een gewoon rijtuig* 1966 p. 15). 'Jossie' wordt in brief aan Van Coevorden wel uitdrukkelijk in dit verband genoemd.
2. F. Lodewick noemt het, omdat Hanlo in dit vers de mens ter aarde laat komen uit het graf en laat eindigen in de 'veilige haven: de schoot ener moeder', een 'kreefdicht'. Zie W. Coumans e.a. *Jan Hanlo. Achterwaartse blik op een uniek solist* 's Gravenhage/Rotterdam 1971. Ook verschenen als aflevering van Kentering 1970/1. Het citaat op p. 89. Coumans e.a. wordt hierna steeds zo aangeduid.
3. cf. W. Kusters 'Tekst en Context' De Gids 142 (1979) p. 185/6.
4. J. Harten *Garbo en de broeders Grimm* Amsterdam 1969 p. 114/5.
5. Coumans e.a. resp. p. 106. 92/3 en 91.
6. NRC 02/01/1960.
7. Haagsch Dagblad 31/01/1959.
8. Coumans e.a. p. 80.
9. Het is opvallend dat Haans Hanlo's eigen opmerking over Van Ostaijen niet aanhaalt. In *In een gewoon rijtuig* 1966 (hierna *Rijtuig*) zegt hij (p. 259), in een interview dat hij vier jaar eerder aan Hans Krol gegeven had, dat hij sympathie heeft voor Van Ostaijen maar hem soms te sentimenteel vindt. Beide auteurs schijnen ook niet op de hoogte te zijn geweest van het 'Gesprek met Jan Hanlo in mei 1954' dat door Adriaan Morriën in Tirade 14 (febr. 1958) gepubliceerd is en dat nu ook beschikbaar is in *Mijn benul* z.j. (hierna *Benul*). Op p. 13 van dit laatste boek vraagt Morriën Hanlo: 'Wat vind je van Paul van Ostaijen? - Dat gedicht over die heren met hun hoeden vind ik erg goed. Maar dat vissertje vis vind ik weer iets naars. Het is mij te sentimenteel, te week. Ik heb maar drie of vier gedichten van hem gelezen.'
10. in deel I Baarn 1983. Zie voor een beoordeling van dit archief o.m. H. Scholten Literatuur 1 (1984), 2 p. 105/6.
11. J. Bernlef Ga *jij de klas maar uit! Informatie over de Nederlandse literatuur na 1945* Groningen 1970; citaten resp. p. 173, 170 en 51/2.
12. Amsterdam 1979 p. 40/1. Hierna steeds genoemd Fokkema.
13. Vinkenoog was in eerste instantie geenszins overtuigd van de waarde van Luceberts werk, zie Fokkema p. 142-151. Nog in 1951 (22/02) schrijft hij aan Hanlo dat Lucebert 'onmatig overschat wordt'. Slechts uit angst bij de 'grote groep van barbaren' te behoren accepteert hij hem (Fokkema p. 150/1). Vinkenoog was zo mogelijk nog meer gekant tegen Kouwenaar en Elburg (Fokkema p. 142-151). Ook Schierbeek behoort oorspronkelijk niet tot zijn favorieten. Deze komt pas in de derde druk van *Atonaal* met werk voor, overigens net als Polet en Kousbroek (Fokkema 137/8). Vinkenoogs antipathie heeft te maken met de medewerking aan het blad Het Woord door Kouwenaar en Elburg (en Schuur), maar nog meer met de verbindingen die zij hadden met Reflex en Cobra en de Experimentele Groep Holland. Lucebert, Kouwenaar en Elburg waren lid van de Nederlandse Experimentele Groep. Schierbeek publiceerde in hetzelfde Cobra-nummer, nov. 1949, no 4, waarin Luceberts gedicht 'verdediging van de 50-ers' gepubliceerd is, een op het surrealisme geïnspireerde prozatekst. Schierbeek was ook een van de ondertekenaars van het communiqué van de 'Sectie literatuur van de Experimentele Groep Holland' dat 7 november 1949 gepubliceerd werd naar aanleiding van een in het Stedelijk Museum te Amsterdam ontstane rel (zie hierover W. Stokvis Cobra Amsterdam 1974, m.n. p.72, 121-125, 201-204).
14. Fokkema p. 31/2.
15. Coumans e.a. p. 99.
16. Fokkema p. 233 n. 8.
17. Hanlo in een artikel van Willem K. Koumans (=Coumans) 'Dichter van Oote Boe vandaag vijftig jaar' Het Vrije Volk 29/05/1962.
18. J. Bernlef en K. Schippers *Wat zij bedoelen* Amsterdam 1965, p.49; hierna Bernlef en Schippers.
19. P. Haimon in Coumans e.a. p. 43/4.
20. Het Parool 25/07/1970, zie ook Berger in Coumans e.a. p. 100.
21. Fokkema p. 153.
22. ibid. p. 153/4.
23. ibid. p. 167.
24. ibid. p. 179/80.

25. ibid. p. 154.
26. ibid. p. 154.
27. ibid. p. 154 en 206-8.
28. De Nieuwe Eeuw 22/11/1952.
29. NRC 02/01/1960.
30. Bernlef en Schippers p. 49.
30a. Tegen Hans Krol (*Rijtuig* p. 256) zei hij dat hij een hekel had aan associaties.
31. Jan Hanlo *Zonder geluk valt niemand van het dak* Amsterdam 1972 p. 25; hierna *Zonder geluk*.
32. Jan Hanlo *Lied dat ik van een krankzinnige hoorde* Terhorst 1982.
33. Fokkema p. 97-100.
34. ibid. p. 107.
35. Stokvis p. 163/4, 205 en 359/60.
36. Stokvis p. 126/7.
Vergelijk over het niet bestaan van het surrealisme in Nederland ook W. Stokvis e.a. De *doorbraak van de moderne kunst in Nederland; de jaren 1945-1951* Amsterdam 1984, m.n. p. 14, waar staat: '"Het (surrealisme) mocht niet van Du Perron en van Criterium" (...) kon de dichter Buddingh' uitroepen. En dat 'verbod' moet zwaar op de Nederlandse kunstwereld hebben gedrukt.'
37. Stokvis p. 205.
38. Stokvis p. 204.
39. *Zonder geluk* p. 38.
40. ibid p. 74.
41. Jan Hanlo *Mijn benul* Amsterdam z.j. p. 153-155.
42. Jan Hanlo Moelmer Amsterdam 1967 p. 84/5; hierna *Moelmer*, ook in *Benul* p. 105.
43. 'Jossie' in Jan Hanlo *Verzamelde Gedichten* Amsterdam 1958 p. 73 (hierna *V.G.*); 'De zonen van de boer' p. 83; 'Aan... onbekend' p. 85; 'Vers per 7 Juni 1951' p. 87; 'Jeugd - een kelk?' p. 76.
44. Stokvis p. 205.
45. *Rijtuig* p. 259.
46. ibid. p. 12.
47. Lucebert hierover in Stokvis p. 360. Dit stukje van Hanlo in *Rijtuig* p. 24.
48. *Rijtuig* p. 262.
49. *Benul* p. 229.
50. ibid. p. 298.
51. ibid. p. 302.
52. Vrij Nederland 13/11/1982.
53. Stokvis p. 204.
54. Bernlef en Schippers p. 49.
55. *V.G.* p. 82 en 94.
56. Coumans e.a. p. 90/1.
57. *Benul* p. 311.
58. *V.G.* p. 51.
59. ibid. p. 86.
60. ibid. p. 10 en 16.
61. Coumans e.a. p. 115.
62. Zie over dit blad: de bloemlezig, die eruit gepubliceerd is en de daarbij gevoegde inleiding, De Schone Zakdoek Amsterdam 1981. Hoornik onderschrijft het standpunt dat Hanlo in wezen een experimenteel is van voor de officiële experimentelen. Hij vergelijkt hem echter met Kemp en Gilliams (*Over en Weer* Den Haag 1962, p. 157).
63. De hierna volgende komen uit *V.G.* p. 84 en 81.
64. Algemeen Dagblad 21/06/1969.
65. De Tijd 17/06/1969.
66. Coumans e.a. p. 114/5.
67. p. 189.
68. *Rijtuig* p. 259.
69. *Rijtuig* p. 262. In 1968 schreef hij aan Haans (Coumans e.a. p. 87) dat hij als dichter uitgeput was.
70. Coumans e.a. p. 113.
71. Moelmer p. 72.
72. *Rijtuig* p. 190.
73. *V.G.* p. 70.
74. De eerste teksten uit *Rijtuig* p. 65-71, 94, 96-100 en 229. De laatste uit Moelmer p. 14.
75. p. 191.
76. p. 143.
77. *Rijtuig* p. 173.
78. Coumans e.a. p. 31.

79. Barbarber 87, p. 25; ook gepubliceerd in *Benul* in de afdeling (nog niet in bundels gepubliceerde) teksten p. 336. Het volgende citaat is te vinden in Coumans e.a. p. 87.
80. cf. Schippers in VN 13/11/1982.
81. Trouw 03/07/1971.
82. Het Vaderland 20/12/1958.
83. K. Reynders *Pierre Kemp, een zondagsdichter*? Groningen 1970.
84. Vgl. Coumans e.a. p. 40 en Barbarber 75.
85. Coumans e.a. p. 89.
86. Voor het eerst gepubliceerd in Coumans e.a. p. 23-26 en vervolgens in *Benul* p. 298-304.
87. *Rijtuig* p. 33-39.
88. NRC-Handeisblad 20/02/1976.
89. NRC 02/01/1960.
90. *Rijtuig* p. 157.
91. ibid. p. 22. Bij de herpublicatie van de tekst, waaruit dit citaat afkomstig is, in deze verzamelbundel heeft Hanlo een veelbetekenend naschrift toegevoegd. Hij verklaart zich voor wat betreft de hier geciteerde opmerkingen over Dada schatplichtig aan Lucebert.
92. In: F. Drijkoningen en J. Fontijn (eds) *Historische Avantgarde* Amsterdam 1982 p. 217.
93. Deze uit een experimenteel nest komende Magda van Rees is naderhand getrouwd met Albert Kuyle (Coumans e.a. p. 41) en daardoor op zijn minst enigszins buiten de experimentele wereld terecht gekomen. Kuyle was immers de man die na de oorlog, toen hij een publikatieverbod had, de heksenvervolging tegen de zeer gematigd experimentele schilder Aad de Haas in gang heeft gezet met zijn geschriften en gehouden (zie over dit laatste Wintgens in Stokvis e.a. p. 167-172).
94. W. Enzinck *Otto van Rees* Helmond z.j.
95. H. Richter *DaDa - Kunst und Antikunst* Köln z.j. (1964) p. 44; hierna Richter.
97. De hier gebruikte term neodadaïst, die Hanlo overigens wel eens voor zichzelf gebruikt heeft - in de Schrijversalmanak voor 1954 noemt hij zich een ex-neodadaïst -, dient niet verward te worden met Van Doesburgs etiket neo-dadaïsme. Van Doesburg gaf deze benaming aan zijn activiteiten in en rond het blad *Mecano* (1922/3) nadat Tzara in 1922 in Parijs het dadaïsme dood verklaard had (cf. A. de Jongh 'De Stijl' Museumjournaal 17 (1972) p. 262-281, m.n. 277).
98. Richter p. 59 e.v.
99. Richter p. 142.
100. Richter p. 148.
101. *Rijtuig* p. 25.
102. Tirade 203 (1975) p. 177.
103. Richter p. 150-2.
104. cf. brief aan van Coevorden *Tirade* 203 (1975) p. 178. In het interview met Bernlef en Schippers zei hij niet meer te weten of hij Schwitters al gelezen had voor hij 'Oote' schreef.
105. F. Lach *Der Merzkünstler Kurt Schwitters* Köln 1971.
106. Lach p. 51/2.
107. Lach p. 60 & 62.
108. *Rijtuig* p. 157.
109. *Rijtuig* p. 155-160.
110. Lach p. 64-6.
111. Stokvis e.a. 1984 p. 154.
112. jrg. 10 (1949) nr. p. 94/5.
113. Stokvis e.a. p. 186.
114. Stokvis e.a. p. 76/7.
115. *Rijtuig* p. 156/7.
116. De Gids 142 (1979) p. 193-201 en 258-268.
117. H.L.C. Jaffé *Theo van Doesburg* Amsterdam 1983 p. 139/40.
118. Th. van Doesburg *De nieuwe beweging in de schilderkunst (en andere opstellen)* Amsterdam 1983 p. 83.
119. Boyens in *De Gids* 142 (1979) p. 200.
120. In 'De Bevrijde Camera' Bijlage Vrij Nederland 15 mei 1976 p. 22-47.
121. *Benul* p. 208-217.
123. Bernlef en Schippers p. 49.
124. Bernlef en Schippers p. 52.
125. p. 65-71, p. 194-213.
126. opgenomen in Coumans e.a. p. 60. Van Leeuwen schijnt dit zelf overigens niet bemerkt te hebben.
127. opgenomen in Coumans e.a. p. 50. Ook Caelen schijnt zich de bewuste publicatie in *Rijtuig* niet bewust te zijn geweest.
128. zie Coumans e.a. p.61; *V.G.* p. 92.
129. *Zonder geluk* p. 97.105; *Rijtuig* p. 13/4; *V.G.* p. 58.
130. p. 14/5.

131. p. 34/5.
132. *Rijtuig* p. 94.
133. ibid. p. 230/2.
134. ibid. p. 163.
135. ibid. p. 162.
136. ibid. p. 229.
137. als afzonderlijke uitgave gepubliceerd door De Beuk Amsterdam 1957, ook opgenomen in *Rijtuig* p. 33-39.
138. Moelmer p. 83-5.
139. ibid. p. 25-7.
140. Coumans e.a. p. 63.
141. *Rijtuig* p. 246/7.
143. *V.G.* p. 96.
144. *V.G.* p. 90.
145. *Rijtuig* p. 60-64.
146. *V.G.* p. 26-28.
147. *V.G.* p. 11/12.
148. *V.G.* p. 66; eerder gepubliceerd in een andere, vierregelige Engelse versie, als motto voor de bundel *The Varnished - Het Geverniste* Amsterdam 1951/2 De Windroos. In deze versie, onder de titel ‘I Stock the Varnished’, opgenomen in *Rijtuig* p. 216.
149. *V.G.* p. 86.
150. *V.G.* p. 85.
151. *V.G.* p. 15.
152. *V.G.* p. 53 en 52.
153. *V.G.* p. 10.
154. Coumans e.a. p. 83.
155. *V.G.* p. 88; vergelijk ook wat hij over dit thema zegt in *Zonder geluk* p. 75.
156. *V.G.* p. 82.
158. *Zonder geluk* m.n. p. 26.
159. *Rijtuig* p. 80/1.
160. gevonden op de achterkant van een handschrift van ‘Ik zag een zeer gewone hond’ (naderhand gepubliceerd als ‘De honden’ *V.G.* p. 91), gedateerd 30/06/1954.
161. *V.G.* p. 20.
162. *V.G.* p. 95.
96. Richter resp. p. 13, 24 en de binnenflappen.
122. Tirade 203 (1975) p. 178/9.
142. *V.G.* p. 63.
157. De Tijd 14/02/1959.

Guus Middag
De regressieve poëzie van Jan Hanlo

Er zijn niet veel schrijvers die zo onvoorwaardelijk trouw zijn gebleven aan hun jeugd als Jan Hanlo. Voorin zijn *Verzamelde gedichten* uit 1958 nam hij drie ongepubliceerde jeugdverzen op, geschreven in 1930, toen hij achttien jaar oud was. Het zijn vrij onbeduidende gedichten: navolgingen van expressionistische experimenten, in de trant van dichters als Kok, Van Doesburg en de latere Van Ostaijen. Iedere andere dichter zou zulk jeugdwerk in portefeuille houden. Hanlo wilde er zijn *Verzamelde gedichten mee* geopend zien:

Regen regen
Allerwegen
Rechte stralen
Water water
Langs de muren
Langs de palen
Vallen vallen
Langs de bomen
Natte auto's
Gaan en komen
Loodrecht op de
Druppelzegen
Overal is
Regen regen

Het procédé is bekend: een indruk, in dit geval een natuurindruk, wordt niet zozeer beschreven, als wel door de tekst opgeroepen. De herhaling van klanken en woorden en de korte regels geven de monotone regenval weer. Het enige verrassende van dit gedicht is de constatering in r. 9-12 dat de auto's loodrecht op de regendruppels inrijden. Verder valt er nog over op te merken dat de beginnende dichter, die Hanlo hier nog is, kennelijk geen aansluiting zoekt bij de traditionele poëzie, maar bij de modernistische experimenten uit de jaren twintig; niet bij de ‘vent’ dus, maar bij de ‘vorm’. Ik geloof echter niet dat ze voor Hanlo hieraan hun betekenis ontleenden. Voor hem waren het in de eerste plaats *jeugd*verzen, overblijfselen uit een tijd die definitief voorbij was toen hij veertien jaar later, in 1944, serieus begon met dichten.

Ook zijn bundel *In een gewoon rijtuig*, uit 1966, bevat zo'n hommage aan de eigen jeugd. De bundel, die het proza uit de periode 1949-1965 bevat, opent met twee onopvallende stukjes, ‘Zomeravond’ en ‘De zee’. Beide beschrijven ze in korte, eenvoudige zinnen het vallen van de avond, het eerste op de hei, het tweede aan zee. Blijkens het voorwoord van Hanlo betreft het hier twee schoolopstellen, geschreven in 1930, toen hij in de vijfde klas van de H.B.S. zat. Ze werden beloond met een 8 en een 7. Hanlo nam ze op omdat hij ze 36 jaar later, na een literaire loopbaan van twintig jaar, nog steeds beschouwde als het mooiste wat hij ooit schreef. ‘Ik vind ze, eerlijk gezegd, verschrikkelijk mooi’, schrijft hij in zijn voorwoord. ‘Eigenlijk vind ik ze, wat mijn werk betreft, het einde. Dat is wellicht omdat ik hier met het oog van de jeugd door het geschrevene heen zie.’ Het is een uitspraak waar een grote trouw aan de jeugd uit spreekt, maar die tegelijk een zware veroordeling van het later geschrevene inhoudt. Hanlo's oeuvre begint met ‘het einde’, dat is de gelukkige combinatie van de onbevangen blik van de jeugd met de argeloosheid van een beginnende schrijver, - een combinatie die het latere werk per definitie moet ontberen.

Het besef dat de tijd van de jeugd en van de jeugdige blik voorgoed voorbij was, lijkt één van de drijfveren voor Hanlo's dichterschap te zijn geweest. In zijn vroege gedichten is opmerkelijk vaak een gedesillusioneerde ‘ik’ aan het woord. ‘Laat ik maar stil in eenzaamheid verblijven’ is de openingsregel van een vers uit 1945; een dergelijke zwaarmoedigheid ontbreekt volledig in zijn latere werk. In het gedicht ‘Graven’ (1946) bezoekt hij de ‘graven van alleengelaten hoven’. In ‘Naamloos’ (1946) wil hij gewekt worden uit zijn ‘half-dood’. In ‘Herleven de Nachten’ (1944) hoopt hij op het einde der tijden wanneer alles wat voorbij is, zal herleven. En in het religieuze ‘Nova lux claritatis tuae’ (1945) vraagt hij God: ‘Och wil den ouden mens opnieuw verdrijven’. Graf, kerkhof, halfdood, den ouden mens: dat zijn de begrippen waarmee het voorbijgaan van de jeugd en het bereiken van de volwassenheid worden geassocieerd. Steeds doet Hanlo pogingen om ‘den ouden mens’ in zichzelf te verdrijven, zich af te keren van de toekomst en zijn blik te richten op het verleden.

Hanlo heeft zijn houding tegenover de jeugd het duidelijkst uitgesproken in ‘Klondike’ (1944), een van zijn eerste verzen. Hij identificeert zich hierin met een verlate goudzoeker in Klondike, een streek in Canada waar vooral rond de eeuwwisseling veel goud werd gevonden. Het gedicht lijkt een zinspeling op de stelling dat een ongelukkige jeugd een goudmijn voor de schrijver is. Hanlo bewijst hierdat een gelukkige jeugd dat evenzeer is, ook letterlijk:

Klondike

zo blijft men trouw
omdat men wel niets beters weet
dat men zou kunnen doen of redden kon
van wat men niet vergeet.

men denkt wat na
men denkt wat over
men keert eens terug
naar 't welbekende lover
te welbekend, te laat reeds in de zomer.
het beste lijkt maar de balans

eens op te maken
en dan een soort van trouw
een soort van residu
van kleine gouden nuggets
te zeven.

't begin van 't einde,
't begin van het begin,
een muur
een vlakte
een muur niet hoog, een vlakte niet te dor
reeds graast het schaap erin.

een keten
maar niet sterk
en een herinnering
die weldra evenzo als in het hoofd van schapen,
slapen zal.

en met de gouden korrels
kan men dan gaan betalen
van wat de toekomst biedt
en wat men nodig heeft

of meent te hebben.

men kan ze ook bewaren.

en zo dan blijft men trouw
omdat men niet veel beters weet.
een vlakte voor
en achter een, 't is om het even.
wellicht neigt men ertoe nog wat te zeven.

Het is een onthechte goudzoeker die hier spreekt. Hij vraagt zich niet af óf hij goud zal vinden, maar wat hij ermee zal doen: het als betaalmiddel gebruiken of het bewaren. Erg gelukkig lijkt hij niet te zijn. De tijd van de goudkoorts is blijkbaar voorbij, het goud ligt niet meer voor het oprapen. Nu zal hij moeten zoeken, en die gedachte stemt hem somber. De zekerheid dat hij wel een paar goudkorrels zal vinden, mag hem niet opbeuren.

Het zal duidelijk zijn dat een lezing van dit gedicht als uitsluitend het relaas van een verlate goudzoeker, tekortschiet. In de man die de balans opmaakt van zijn goudzoekerstijd, herkennen we Hanlo die de balans opmaakt van zijn jeugd.

De jeugd is dat ‘wat men niet vergeet’, in de eerste strofe, en voor de ‘ik’ valt er niets beter te verzinnen dan aan dat onvergetelijke trouw te blijven. Dat die trouw aan de jeugd zonder veel illusies beleden wordt, maken de tweede en derde strofe duidelijk. In de zomer van het leven is het ‘reeds te laat’ om terug te keren naar de lente. Het enige wat men kan doen is nog enige jeugdherinneringen bewaren, nog een paar goudklompjes (‘nuggets’) aan de goudmijn onttrekken. De negatieve kwalificaties ‘een soort van trouw/een soort van residu’ geven nog eens aan dat de herinneringen niet meer zijn dan een surrogaat voor de verloren tijd.

Het is niet vreemd dat Hanlo, in het midden van zijn gedicht aangekomen, spreekt van ‘'t begin van 't einde’: wie de jeugd gepasseerd is, begeeft zich in zijn opvatting meteen op weg naar het einde. Opmerkelijker is de formulering die daar meteen op volgt: ‘'t begin van het begin’. Ik lees die regel als een Hanlo-eske vertaling van de voorgaande. Hanlo is zo gericht op de rijkdom van de jeugd dat hij het leven niet anders kan zien dan in omgekeerde volgorde: niet verlopend van geboorte naar dood, van begin naar eind, maar van eind naar begin, zoals ook de twee schoolopstellen voor Hanlo niet het begin, maar ‘het einde’ van zijn werk vertegenwoordigen. In Hanlo's visie op het leven wordt een mens niet steeds rijker, maar steeds armer aan ervaringen. Hij raakt steeds verder verwijderd van de goudmijn aan ervaringen die de jeugd is.

Alleen de herinnering, de verbeelding en de poëzie resten hem in het leven, ‘'t begin van het begin’ is ook het begin van de fantasie. Zo althans lees ik de beelden (in de vierde en de vijfde strofe) die op deze regel volgen.

Het lage muurtje en het schaap uit de vierde strofe lijken te verwijzen naar de halfslaap (schapen tellen om in slaap te vallen), waarin beelden uit de jeugd (vijfde strofe) de halfslaper even voor de geest komen, om snel door de slaap uitgewist te worden: het schaap springt niet meer, maar ‘graast reeds’, en de herinnering zal ‘evenzo weldra slapen’.

Maar ook laten deze regels zich lezen als een beschrijving van het werk van de dichter. In poëzie kan een herinnering vormgegeven, geïdealiseerd en zelfs bewaard worden. Wat Hanlo hier doet, is een beschermde plek, een *locus amoenus* welhaast, *ontwerpen*, zoals uitgedrukt wordt in de zelfcorrecties ‘een muur/(...)/een muur niet hoog’, ‘een vlakte/(...)/een vlakte niet te dor’, en op die beschutte plek wordt dan een herinnering (een grazend schaap) gezet.

Met jeugdherinneringen moet men het dan in de rest van zijn leven doen, zo staat er in de zesde strofe. Men kan er mee gaan ‘betalen/van wat de toekomst biedt’, dat is: zo inruilen tegen andere, ‘volwassener’ ervaringen. Maar men kan ze ook, en dat is natuurlijk wat Hanlo verkiest, bewaren, er poëzie van maken, en zo trouw blijven aan de jeugd. Bij de troosteloze aanblik die het leven nu biedt (‘een vlakte voor/en achter een, 't is om het even’) is dichten (‘zeven’) de enige en schrale troost.

‘Klondike’ is, met andere woorden, op te vatten als een dichterlijk zelfportret. Hanlo beschrijft erin vanuit welk gemis zijn poëzie is geschreven: het voorbijgaan van de jeugd; en welke functie zij voor hem heeft: troost. Over de rol van poëzie

maakt hij zich weinig illusies: zij ontstaat uit een tekort in de werkelijkheid, en kan dat tekort nooit opheffen. Hanlo schrijft gedichten 'omdat men niet veel beters weet'. Herinneringen, en de vormgegeven herinneringen: gedichten, verzachten het in de werkelijkheid geleden leed, maar ook niet meer dan dat. Het zijn medicijnen, tegen een bij voorbaat ongeneeslijke ziekte: het ouder worden.

Hanlo aanvaardde het tekort vanwaaruit hij leefde en dichtte niet altijd met berusting. Er valt in zijn werk juist een merkwaardige ontwikkeling aan te wijzen van de berustende poëtica uit 'Klondike' (aan het begin van zijn werk) naar een steeds toenemend verzet. De omgekeerde volgorde, van verzet naar 'de berusting van de ouderdom', is gebruikelijker.

In plaats van te berusten in zijn ongeneeslijke ziekte, klampte hij zich vast aan de pijn die hij leed: 'de schrijning van het leed, dat is mijn troost', schrijft hij in 'Changement de décor', want: 'Wanneer het niet meer schrijnt, dan ben ik dood/iets is dan dood in mij'. Dat 'iets' is de jeugd. Liever dan de jeugd de dood te verklaren en verder te berusten, leverde hij zich over aan het pijnlijk in leven houden van wat voorgoed voorbij was.

In feite probeerde Hanlo aan de doorlopende tijd, die hem steeds verder weg voerde van de jeugd, te ontkomen. Hij *keerde zich om*, ging als het ware met de rug naar de toekomst leven en hield zijn oog op het verleden gericht. 'De bewuste onwil ooit helemaal volwassen te worden', zo heeft Bernlef deze *regressieve* houding eens treffend omschreven[1.]. Zij komt op extreme wijze tot uiting in het gedicht 'Wij komen ter wereld', waarin Hanlo moedwillig de normale gang van zaken heeft omgekeerd. Men zou het een inhoudelijke retrograde kunnen noemen. Het leven verloopt hier achterstevoren, van dood naar geboorte, van ouderdom naar jeugd, en de mens wordt dus van 'ernstig' en 'wijs' (r. 16) 'steeds meer harmonisch' (r. 43):

Wij komen ter wereld

voor F.

Wij komen ter wereld, met rouw, uit de graven;
met rouw, die gepast is, omdat wij nog dood zijn.
Ons lichaam ontstond uit de grond en uit planten,
om eens te bereiken een veilige haven.

Een veilige haven: de schoot ener moeder,
waar 't woelig verleden, geleidlijk en langzaam,
eindlijk tot rust komt; ik dwaal in mijn vader.
In scheidende stromen voltrekt zich het leven.

Maar keren wij terug tot de plechtige rouwstoet:
De lijkwagen voert, met spannende riemen,
de paarden, rustig, tot vlak voor het sterfhuis.
De vrienden verspreiden zich, achterwaarts lopend.

Het sterfhuis? neen - laat het lééfhuis zijn naam zijn,
want, zij het met smarten, de dode ontwaakt hier,
geneest van zijn kwalen en vindt er zijn krachten,
aanvaardt er in ernst en in wijsheid de toekomst.

De daaglijkse taken, zij eisen hun deel op:
het breken van bruggen, het slopen der steden,
het maken van levende dieren, van vruchten,
en 't werk van penselen en blankmakend schrijfstift.

Verkwikkend is veelal de arbeid, en sterkend.
Tóch nuttig, zoals het opvullen van mijnen:
het plaatsen van kolen en stinkende olie

waar ze behoren, diep in de aarde.

Maar 't édelste streven maakt moe en maakt hongrig.
En wat zou er edeler zijn dan het scheppen
van schone gewassen, uit vormloze stoffen,
van runderen, reeën en kleurige hoenders,

van vogels en honderden soorten van vissen,
en honderden soorten van planten en wezens,
die dan op hún beurt de natuur weer verrijken:
de stamloze wortels en stompen van halmen.

Gezeten aan tafel, met helder wit linnen,
baart onze mond, met stijgend genoegen,
vruchten, radijzen, volmaakt reeds van vormen;
maar soms moet het koelende vuur nog van dienst zijn.

De helende kogel, gezocht door geweren,
het trekkende mes, dat wel nimmer gefaald heeft,
verbindt lijf en leven; geen wetenschap is er
die ooit dit geheim een verklaring kon bieden.

Zo vullen de jaren zich met veel voortref lijks,
- en ook met veel lelijks, ik laat dit nu rusten.
Gaandeweg worden wij steeds meer harmonisch,
wanneer wij bereiken de tijd die men jeugd noemt.

De tijd van de jeugd, de tijd van de schoonheid.
Heldere stemmen, die openlijk roepen.
Blauwe ogen, of donkere ogen.
De tijd van de jeugd, wie zal haar beschrijven.

Voor 't leren vergéten, zorgen de scholen.
Zij brengen de blanke, rustige, plaatsen
in onze gedachten, zij leren ons lachen,
en eenzame spelen, eenvoudig bedreven.

Wij worden steeds kleiner,
wij varen henen.
Achter ons blijft een verlaten vlakte.

Bij alle humor is dit gedicht toch ook een uiting van verzet tegen de normale gang van zaken. ‘Wij komen ter wereld’ is te beschouwen als de actieve pendant van ‘Klondike’. Werd daar passief, berustend stilgestaan bij de grens tussen jeugd en volwassenheid, en het leven als ‘een vlakte voor/en achter een’ in ogenschouw genomen, - hier wordt doelbewust de jeugd weer opgezocht, en het leven als ‘een verlaten vlakte’ achter ons gelaten.

Dat is een mooie, *dichterlijke* oplossing vooreen *letens*probleem, maar uiteindelijk natuurlijk een schijnoplossing. Een ongeneeslijke ziekte laat zich niet, ook niet door suggestie of ontkenning, genezen. Hanlo heeft de paradox eens mooi omschreven als ‘de gecamoufleerde nederlaag’[2], en evenzo getuigt dit paradoxale vers, onder de humoristische camouflage van een tot in het absurde doorgevoerde omkering, van de onvermijdelijke nederlaag.

Hoe wezenlijk deze *geïnverteerde* houding voor Hanlo was, mag blijken uit zijn onvoltooide ‘roman’ *Zonder geluk valt niemand van het dak*. Dit boek bevat het verslag van zijn psychose in 1947. Hij schreef het in de jaren daarna (uiteraard in omgekeerde volgorde: eerst het slot, in 1947, daarna de rest, in 1949 en 1950), maar het zou pas veel later, na zijn dood, worden gepubliceerd. Hanlo vertelt daarin hoe hij enkele dagen voor zijn opname in een psychiatrische inrichting de sensatie had dat zijn gedichten zich in hem afspeelden. ‘Zo was het plotseling alsof mijn benen in half lauw water stonden: ik was aan 't vissen (“tussen lotussen en lissen” [een regel uit “Naar Archangel”, GM] (...)). Als ik mij goed herinner was het soms alsof ze *in omgekeerde richting* werden afgewikkeld’ (p. 64-65; mijn curs., GM).

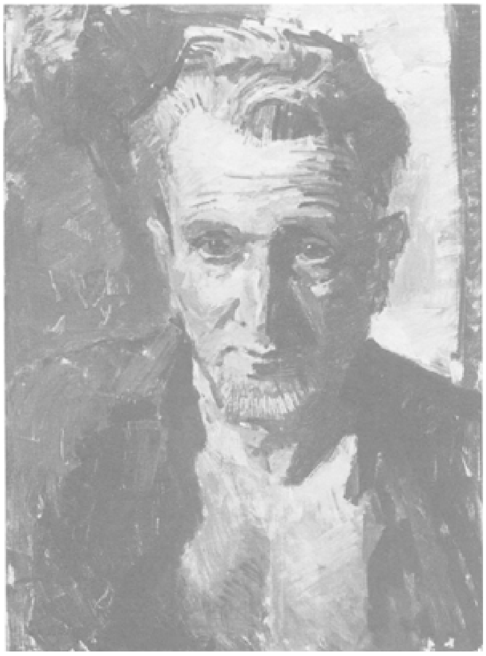
Een paar dagen later loopt hij een eindje samen op met een collega. Dat wil zeggen: Hanlo loopt *achteruit*, een paar meter voor de ander, om hem aan te kunnen zien. Een bizar tafereel, dat het nodige bekijks trekt, spoedig ook van een agent, die hem ‘meeneemt’ en dat wil in dit geval weer zeggen: achter hem aan loopt. ‘Ik liep achteruit voor hem op over het trottoir. Af en toe passeerde ik rakelings een ijzeren lantaarnpaal, maar het was net alsof iets mij er steeds langs geleidde - telepathie via de agent misschien - en mij voor een botsing behoedde.’ (p. 83) Zo wordt Hanlo in kreeftegang afgeleverd bij een psychiater.

Tijdens zijn verblijf in een psychiatrische inrichting had hij aanvankelijk de hoop dat God ‘mijn grote vers, waarin ik half voor de grap de mens steeds jonger liet worden naar (door) het kindschap toe (heen), helemaal aan mij voltrekken zou.’ (p.

65) Opmerkelijk is de formulering ‘half voor de grap’: voor de andere helft is het gedicht in kwestie (‘Wij komen ter wereld’) de uiting van een wezenstrek.

Later, nog steeds tijdens zijn verblijf in een inrichting, schreef hij eens, ‘om te trachten mijn gedachten wat af te leiden en mij wat bezig te houden, een paar woorden op papier, - het blaadje heb ik nog. Het werden de woorden *bekend neger regen*. “Regen” ontstond als het achterstevoren gelezen “neger”. Het dwangmatige omkeren van het woord was mij pijnlijk omdat ik er mijn geïnventeerdheid (sic) in terugvond.’ (p. 110)

Het zijn vier voorbeelden uit de biografie van de dichter, die het beeld van Hanlo als een *omgekeerd dichter* ondersteunen. Hij was een geïnverteerde, zowel in de letterlijke betekenis van een zich in omgekeerde richting voortbewegende, als in de betekenis van homoseksueel. Dat hij ook in zijn homoseksualiteit trouw bleef aan de jeugd, is na het voorgaande niet verwonderlijk.



Schilderij van Jan Hanlo door René Wong.

Achteruit lopen en achteruit dichten zijn extreme uitingen van het verlangen de tijd geweld aan te doen. Het zijn noodsprongen, die meestal gevolgd worden door een berustend aanvaarden van de werkelijkheid. Bij Hanlo nam de berusting de vorm aan van humor of van een humoristisch aandoende onbevangenheid. Hoewel hij besefte dat een terugkeer naar de jeugd niet mogelijk was, bleef hij trouw aan de jeugd in zijn voortdurende verbazing over wat hij om zich heen zag. Die kinderlijke argeloosheid vond vooral een plaats in de korte prozastukken die hij vanaf 1949 begon te schrijven. Alles kon onderwerp van zijn verwondering zijn: een taalkundig verschijnsel als het verschil tussen ‘maar’ en ‘toch’, zijn ervaringen met wespen, de examenopgave H.B.S.-B, de uitspraak van het woord jazz of het probleem van de (half)knudde(lijkende) schepping, - en zijn waarnemingen in dezen waren vaak even origineel als humoristisch.

In zijn poëzie uitte zijn experimenteerlust zich in een volkomen onbevangenheid in de vorm. Wie zijn chronologisch gerangschikte *Verzamelde gedichten* doorbladert, treft klassieke verzen in klassieke vormen aan naast dadaïstische klankexperimenten, verzen à la Tachtig naast verzen à la Vijftig, negentiende-eeuwse domineesgedichten naast taalspelletjes en korte, oosterse verzen naast lange prozagedichten.

In de jaren vijftig, toen het geruchtmakende gedicht ‘Oote’ verscheen en Hanlo voor het grote publiek het symbool werd van de jonge dichtersgeneratie van Vijftig, ging het gerucht dat Jan Hanlo een collectief pseudoniem was voor de Vijftigers.

Wie naar Hanlo's gebruik van uiteenlopende stijlen kijkt, krijgt inderdaad de indruk een aantal verschillende dichters aan het werk te zien, al zijn dat niet alleen Vijftigers. Het ligt wel voor de hand om Hanlo met Vijftig te verbinden, gelet op zijn deelname aan *Atonaal* en de Vijftigers-tijdschriften Blurb en Braak, en zijn debuut in De windroos, maar in poëtische opvattingen en in de uitwerking ervan verschilt hij hemelsbreed van

hen. Hanlo kon in zijn gedichten vele schutkleuren aannemen; die van Vijftig was er maar één van.

Kees Fens heeft in dit verband gesproken van 'de anonieme poëzie van Jan Hanlo';

> (...) hij schreef evenveel soorten gedichten als hij gedichten schreef. (...) Concrete aanwijzingen voor invloeden zijn er nauwelijks; de verzamelbundel, die voor het grootste deel toch in enkele jaren werd geschreven, lijkt echter eerder een bloemlezing uit het werk van veel dichters, of, onpersoonlijke, perioden. Zowel de veelvuldigheid van stijlen als het streven poëzie te schrijven die op poëzie lijkt, heeft als gevolg dat de poëzie van Hanlo anoniem aandoet: de dichter verraadt zich zelden, maar is in de meeste gevallen helemaal in het gedicht opgelost. Op de spits gezegd: er zijn alleen gedichten, een individuele dichter lijkt afwezig.[3.]

Dat is een misverstand, volgens Peter Berger, in zijn artikel 'Jan Hanlo tussen de misverstanden'[4.]. Hij ziet al deze verschillende stijlen als uitingen van één dichter en van één dichterlijke opzet, als verschillende manieren om één doel te bereiken, en dat is uitdrukking te geven aan 'dat ene, haast niet uit te spreken moment van ontroering en zuiverheid' (p. 107).

Ik geloof dat Fens en Berger niet anders doen dan twee kanten van Hanlo's poëzie benadrukken: een speelse, humoristische, meer op de vorm gerichte kant (Fens), en een ongekunstelde, zuivere, meer op de inhoud gerichte kant (Berger). Hanlo schreef nonsens-verzen, zoals het met dubbelrijmen overladen 'De meiden meehelpen het weidevee melken', waar ik toch moeilijk een uiting van 'de jacht naar dat ene, haast niet uit te spreken moment van ontroering en zuiverheid' in kan lezen, zoals Berger wil. Maar zijn *Verzamelde gedichten* bevatten ook klassieke, zuivere verzen, zoals het liefdesgedicht 'Je bent', dat dan wel niet strikt persoonlijk is, maartoch ook allerminst anoniem, zoals Fens zegt.

Spel en humor zijn in Hanlo's poëtica even belangrijk als het bezingen van de geliefde. Het zijn twee kanten van zijn poëzie die ook tot uitdrukking komen in de twee namen die hij altijd noemde wanneer hem naar zijn favoriete dichters werd gevraagd: de Engelse nonsens-dichter Edward Lear en de Griekse dichter Anakreon. 'Daarom bewonder ik een man als Edward Lear zo. Die is helemaal niet "intensely serious"', zei Hanlo in zijn interview met Bernlef en Schippers, '(...) maar Anakreon is de man die ik het meest bewonder'.[5.] En in een brief aan Simon Vinkenoog schreef hij: 'Ik vergelijk alles met de poëtische concentratie van de schaarse epigrammen en korte gedichten die er nog over zijn van de Griekse lyrici (en daar dan nog mijn selectie uit). Die hebben danook zo ongeveer de concentratie van een lepel Liebig op een lepel kokend water.'[6.]

Van Hanlo's poëzie wordt wel gezegd dat zij overal over kan gaan. In zijn *Verzamelde gedichten* treffen we inderdaad gedichten aan over uiteenlopende en bizarre onderwerpen als de geluidsoverlast van vliegtuigen, de theorie van de zwaartekracht (in het Engels) of de Zaandamse korriewedstrijden. Maar toch valt er wel een sterk overheersend thema in zijn werk aan te wijzen: de liefde, de liefde voor de schoonheid, en wel de schoonheid van de jeugd, in het bijzonder de mannelijke jeugd, waarnaar zijn erotische belangstelling uitging. 'De tijd van de jeugd, de tijd van de schoonheid', schreef hij al in 'Wij komen ter wereld'; jeugd en schoonheid waren voor hem synoniemen.

Dat voor Hanlo in pricipe alles onderwerp van poëzie kon zijn, maar dat in de praktijk de liefde meestal zijn onderwerp, en ook zijn belangrijkste onderwerp was,

blijkt uit het volgende gedicht. Het is te lezen als de inhoudsopgave van zijn *Verzamelde gedichten*:

Waarover zal ik zingen

Waarover zal ik zingen
over regenjassen over het lover van geboomte
of zal ik van de liefde zingen

Waarover zal ik zingen over vliegmachines
blinkend aluminium in de zon en blauwe lucht
of zal ik zingen over de liefde

Over auto's over steden en historie
of zal ik zingen over de liefde

Over vele vreemde dingen
over de gewone
of zal ik zingen over de liefde

Over bloemen over water
over mooie dingen of wat droevig is
of zal ik zingen over de liefde

Over tabak en vriendschap
over geur en wijn
over schepen zeilen meeuwen over ellende
over de ouderdom over de jeugd
of zal ik over de liefde zingen

Voor de liefdesgedichten van Hanlo geldt, meer nog dan voor zijn andere gedichten, dat ze geschreven zijn vanuit een tekort. Het zijn surrogaten voor de werkelijkheid, achteraf te hulp geroepen om het gemis te verzachten. Dat staat simpel verwoord in de volgende regels uit het versje ‘Liever liever’:

'k Schrijf achteraf dit op
Ik schrijf wat op papier
En liever dan de fantasie
Had ik jou levend hier

De afwezigheid van de geliefde kan lang niet altijd verzacht worden door het dichten over de liefde. Veel van Hanlo's liefdesgedichten gaan over het dichterlijke onvermogen de geliefde in poëzie op te roepen, wat de afwezigheid van de ander nog eens versterkt.

Een mooi voorbeeld van de dichterlijke onmacht geven de volgende regels uit het nagelaten gedicht ‘Zo kwamen twee ogen’[7.]:

Zoals men 't toch niét kan beschrijven met woorden
zo kwamen twee ogen als vlammen mij raken
als rammen mijn wederstand weerloos en mij
door de schijn van hun ziel tot een haveloze maken

Gebruikelijk is in vergelijkingen dat iets (uit de werkelijkheid) met iets anders (een beeld) vergeleken wordt. Hanlo vergelijkt hier de overrompelende indruk die de ogen van de ander op hem maakten met ‘zoals men 't toch niét kan beschrijven met woorden’, - een paradoxale formulering die de onmacht om een herinnering aan de geliefde vast te leggen, moet verhullen.

Hanlo's liefdesgedichten zijn vaak plannen voor, overwegingen over, bedenkingen bij het schrijven van liefdesgedichten. Het schrijven wordt in de toekomstige tijd gesteld: ‘of *zal* ik zingen over de liefde’, ‘een lied *zal* ik schrijven over de liefde’, ‘maakte ik maar een lied’, ‘ik *wil* nu wijden muzikale woorden’. Liever dan zich tot het schrijven te zetten, lijkt Hanlo te willen wachten op het weerzien van de geliefde. Het ideale vers over de afwezige geliefde lijkt pas geschreven te kunnen worden als de geliefde aanwezig is.

Een andere reden voor de onmacht van de dichter is gelegen in het materiaal waar hij gebruik van moet maken. Woorden zijn niet toereikend voor het doel dat Hanlo zich stelt: het oproepen van een beeld van de geliefde. Regelmatig moet hij de hulp van muziek inroepen, zoals uit de bovengeciteerde regels bleek (‘zingen’, ‘lied’, ‘muzikale woorden’), en van de schilderkunst. In het gedicht ‘Programma’ moet hij ‘een zwart potlood’ en ‘blauw krijt’ ter hand nemen om de ogen van de ander te kunnen tekenen. Op nogal fundamentele wijze wordt de poëzie inferieur aan de andere kunsten verklaard in het gedicht ‘Wat zij bedoelen’. Zij moet het daar achtereenvolgens afleggen tegen de schilderkunst, de muziek en het levendige vertellen. Schilders, musici en vertellers kunnen in hun kunst de beminde benaderen en zo uiting geven aan ‘wat zij bedoelen’; de dichter kan alleen maar passief ‘hangen aan je beeltenis’:

Wat zij bedoelen

Schilders schilderen wanneer zij 't kunnen
't engelgezicht van die zij beminnen
maar ik die niet schilder
wat moet ik beginnen

In lied in muziek klinken tonen van liefde
die 't luisterend oor van beminden bekoren
maar ik die niet speel
kan mij niet laten horen

Anderen zijn er die fijn kunnen spreken
en schalks en levendig wat zij bedoelen
kunnen vertellen
ik kan 't alleen voelen

Want mij werd tot nu toe het lot slechts beschoren
om ver van je weg en in somber verlangen
met onzichtbare draden
aan je beeltenis te hangen

Het is natuurlijk een geijkte truc om *in poëzie* te wijzen op de onvolkomenheid van de poëzie, en zo je eigen beweringen te weerleggen. Dat blijkt ook wel uit de laatste strofe: de onbereikbaarheid van het gewenste gedicht wordt daar niet verklaard uit de gebreken van het medium poëzie, maar uit de afwezigheid van de geliefde.

Eigenlijk is het, Hanlo's dichterlijke instelling in aanmerking genomen, verwonderlijk dat hij nog tot het schrijven van liefdesgedichten is gekomen. Toch staan er in zijn *Verzamelde gedichten* enige verzen waarin hij al zijn bedenkingen en reserves heeft laten varen en een poging heeft gedaan dat wat men ‘toch niét kan beschrijven met woorden’ te beschrijven. Het zijn zuivere, ongekunstelde liefdesverzen, waarin hij zich vaak van het primitieve middel van de opsomming bedient:

je bent

zoals de lauwe nacht
zoals de wollen vacht
van schapen
zoals van wimpers ongedacht
een groet mij wel eens tegenlacht

Dit is nog maar de eerste van vier strofen. In de volgende drie wordt de opsomming voortgezet, in de hoop dat zo een beeld van de geliefde uit het vers oprijst. In andere gedichten noemt hij juist eigenschappen die de ‘jij’ níet bezit, om zo dichter bij het wezen van de beminde te kunnen komen. Van eenzelfde drang naar volledigheid getuigt Hanlo's voorkeur voor het gebruik van modale bijwoorden en zelfcorrecties, - een nuchtere eigenschap die, in de context van een liefdesgedicht, humoristische strofen op kan leveren:

Niet ongelijk is de lijn van je ogen
aan de lijnen van meeuwen of vooral die van visdiefjes

In feite zijn ook deze opsommende en preciserende verzen uitingen van het onvermogen om het wezen van de geliefde in poëzie te vangen. Dat wordt subtiel uitgedrukt in de titel van het opsommingsgedicht ‘Ik noem je bloemen etc.’. De ander

wordt daarin met vijf verschillende beelden be-noemd, maar het 'etc.' uit de titel geeft aan dat de benoeming tot in het oneindige voortgezet kan worden.

Het dichtst wordt de geliefde benaderd in 'Zonder naam'. Het is het enige gedicht van Hanlo, die leefde met zijn herinneringen uit de verleden tijd en het schrijven over die herinneringen uitstelde naar de toekomstige tijd, waarin de geliefde in de tegenwoordige tijd aanwezig is. Er is geen afstand in tijd, noch in ruimte: 'er groeit *hier* wild vingerhoedskruid', en wat belangrijker is: 'jíj bent er/(...)/en je gaat niet heen'. Het is ook het enige gedicht waarin het zoeken van de 'ik' beantwoord wordt: 'je zoekt mij', tot verbazing van de 'ik':

Zonder naam

je zachte haar wuift in de wind
je huid is blank als wit steenslag
ik denk aan je ogen en kijk naar je mond
die fijn is en waar niets op te zeggen valt

er groeit hier wild vingerhoedskruid
en pluimen van paars veenkruid
tussen de stammen van 't pijnbomenbos
en jij bent er en mooi genoeg lijk je me

de pupil van je ogen is groot en zwart
toch stralen die als twee lampen
de klank van je stem als een echte amati
welluidend en met goede boventonen

verbaasd zie ik een engel gelijk
ben je je lacht en mijn hart klopt
je aanvaardt mijn bewondering alsof 't zo hoort
je zoekt mij - onberekenbare - en je gaat niet heen

De onbereikbaarheid van de geliefde heeft bij Hanlo, denk ik, diepere gronden dan alleen het maatschappelijk taboe op pedofilie. Wat hij uiteindelijk zocht, was zekerheid over het wezen van de geliefde, zekerheid over de vraag of achter de schoonheid ook goedheid schuilging. Aan Hanlo's levensopvatting ligt de platonische tegenstelling tussen schijn en wezen, werkelijkheid en idee ten grondslag. Daarover heeft hij in zijn proza uitgebreid gefilosofeerd, zonder overigens tot een bevredigende oplossing te komen. Zijn poëzie, die hij uitdrukkelijk beschouwde als 'vakantie van de filosofie'[8.], was gereserveerd voor het zingen van de schoonheid, en dus bij voorbaat gedoemd tekort te schieten: als het al lukt de schoonheid van de geliefde in verzen op te roepen, dan blijft nog altijd de vraag naar zijn goedheid onbeantwoord.

Het boven geciteerde 'Zonder naam' is een mooi voorbeeld van hoe ver Hanlo ging in de beschrijving van de geliefde: achtereenvolgens worden zijn haar, huid, ogen, mond, nog eens ogen (de spiegels van de ziel) en stem bezongen. Maar verder gaat hij niet. Wat rest is verbazing, de hoogste vorm van zekerheid die Hanlo zich in de liefde toestond. In de laatste strofe wordt de geliefde voorzichtig met een 'engel' vergeleken, Hanlo's symbool voor de vereniging van schoonheid én goedheid. Maar verder dan deze *vergelijking met* een engel durft hij niet te gaan, en in de laatste regel zwakt hij deze metafoor zelfs nog iets af door het epitheton 'onberekenbare'.

Het liefdesgedicht 'Je bent' eindigt met 'die plaatsen waar je ziel begint', en dat is waar alle gedichten van Hanlo eindigen. Dichter valt de geliefde niet te benaderen.

Of die wetenschap voor Hanlo de reden was waarom hij in de loop van de jaren vijftig steeds minder ging dichten, is de vraag. Zelf heeft hij zich daar niet over uitgelaten. In het gesprek met Bernlef en Schippers zei hij:

> (...) ik heb het gevoel dat ik als dichter mijn zegje gezegd heb. De enkele gedichten die ik nog schrijf hebben niet meer de essentie, de noodzakelijkheid van de eerste. Ik geloof dat mijn allereerste gedichten de beste waren, die hebben het meeste ‘kleur’, heeft men wel eens gezegd (daarmee bedoel ik niet die paar jeugdversjes uit±1930).[9.]

Na het verschijnen van zijn *Verzamelde gedichten* schreef hij nog tien gedichten. Daaronder zijn geen liefdesverzen, wel is er een aantal lange prozagedichten over zijn belevenissen met kinderen. Er laat zich zo in thematisch opzicht een dunne chronologische lijn door zijn poëzie trekken, die loopt van gerichtheid op de eigen jeugd via gerichtheid op de jeugdige geliefde naar liefde voor kinderen in het algemeen.

De latere gedichten van Hanlo zijn inderdaad niet zijn beste. Toen Hanlo zijn uitspraak deed, moest hij echter nog een van zijn mooiste gedichten schrijven. Het heet ‘Over kinderen’; het is het laatste gedicht dat hij schreef:

vervolg op 101

Eindnoten:

1. J. Bernlef, ‘Over de toon. Jan Hanlo.’ In: De Gids 132 (1969), nr. 8, pp. 189-191. Het citaat op p. 191.
2. Adriaan Morriën, ‘Gesprek met Jan Hanlo in mei 1954’. In: Jan Hanlo, *Mijn benul*. Amsterdam z.j. [=1974], pp. 5-20. Het citaat op p. 11.
3. Kees Fens. ‘De anonieme poëzie van Jan Hanlo’. In: De Volkskrant, 15-8-1970.
4. Peter Berger, ‘Jan Hanlo tussen de misverstanden.’ In: Kentering 11 (1970-1971), nr.6 (nov. 1970-jan. 1971), pp. 98-115.
5. J. Bernlef en K. Schippers, ‘Jan Hanlo’. In: J. Bernlef en K. Schippers, *Wat zij bedoelen*. Amsterdam 1965, pp. 47-63. De citaten op p. 53 en 57.
6. Jan Hanlo, ‘Brieven aan Simon Vinkenoog’. In: Tirade 21 (1977), nr. 226-227 (juni-juli), pp. 393-408. Het citaat op p. 397.
7. Jan Hanlo, ‘Zo kwamen twee ogen'. In: Kentering 11 (1970-1971), nr. 6 (nov. 1970-jan. 1971), p. 19.
8. J. Bernlef en K. Schippers, ‘Jan Hanlo’. In: J. Bernlef en K. Schippers, *Wat zij bedoelen*. Amsterdam 1965, pp. 47-63. Het citaat op p. 50.
9. idem, p. 59.

Aldert Walrecht
Het oer-typoscript van ‘Oote’

- een stukje literatuurgeschiedenis, opgedragen aan de huidige en vroegere bewoners van een huis in Amsterdam -

‘Hou nou eens op met je gezeur’, zegt Remco Campert; ‘over literatuur moet helemaal niet gepraat of geschreven worden; literatuur moet *gelezen* worden’.

En gelijk hééft-ie, laten we dat vooropstellen, in ieder geval voor wat het *lezen* betreft. Maar als er nooit over literatuur geschreven was of gepraat, zouden er heel wat minder mensen tot lezen gekomen zijn dan nu het geval is (geweest). Remco heeft zich een half uur vóór ons gesprek zelf ook weer eens laten strikken om tijdens een publiekelijk forum-interview over literatuur te *praten* en vormt op die manier het levende bewijs voor mijn stelling: niet alleen het geschrijf-van-de-schrijver voert tot het lezen-door-de-lezer, maar ook de publiciteit eromheen. En Remco Campert schreef ook *over* ‘Oote’, zoals we dadelijk zullen zien, óók om het aan *lezers* te presenteren. Hij, Remco, aan de lezers van toen; ik aan de mogelijke lezers van nu, lezers die nog nooit van ‘Oote’ hebben gehoord. Ik ga een bijdrage leveren aan de *literatuurgeschiedenis*, een begrip waarvan Remco moet braken! Laat ik beginnen met een episteltje van Jan Hanlo vast te leggen:

Aan Kunstgroep
‘Schilder en Dichter’
te Kerkrade.
1.12.50
J. Hanlo
Houthemerweg 186
Valkenburg

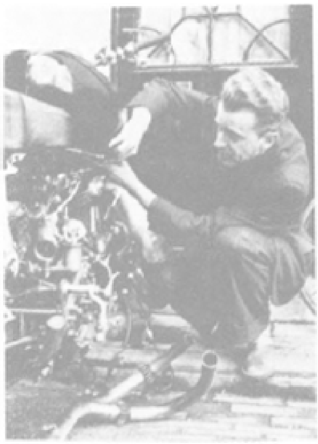
> Geacht Bestuur en Geachte Leden van ‘Schilderen Dichter’,
> Tot mijn grote spijt is het mij, omdat ik enige tijd het bed moet houden, niet mogelijk op de openingsavond van uw vereniging aanwezig te zijn.
>
> Toch wilde ik graag een teken van mede-leven geven, en zend u een vers als papieren afgezant. Het is van zeer recente datum en zal verschijnen in het eerstvolgende nummer van het jonge tijdschrift ‘Braak’, waarin de jongste richtingen (of moet ik zeggen: zoek-drift naar schoonheid van leven) tot uiting komen. Het vers dat ik u zend heeft het voordeel dat het verstaanbaar (of juister misschien: hoorbaar) is voor alle volken: men hoeft er geen Nederlands voor te kennen om het te lezen. Het *betekent* niets, maar is desondanks (naar ik hoop!) niet zonder artistieke inhoud, daar de betekenisloze syllaben een zekere klankwaarde met zich meevoeren. Misschien zal men er zelfs een ‘climax’ en een nawoord in kunnen ontdekken.
> Mijn beste wensen voor het welslagen van deze eerste avond en ook voor de toekomst, teken ik, Jan Hanlo.

Deze brief, hier voor het eerst gepubliceerd, vormt een mooie aanvulling op het artikel van Paul Haimon in het Kenteringnummer 11e jrg., nr. 6, nov./dec. 1970 - jan. 1971, waarin de geschiedenis van ‘Oote’ beschreven wordt. Paul Haimon over Hanlo:

De Vijftigers namen hem in hun rangen op, maar toch moest er eerst een stunt van hem komen aleer zijn naam alom doordrong. Dat was Oote. Andermaal was ik het die de spoel van het lot bedienen mocht.
In Kerkrade had de jonge dichter Otto van Loo, inmiddels ook een trouwe bezoeker van de familie Hanlo, op eigen kosten mini-poëziebladen 'de zilveren scherf' uitgegeven. Hij organiseerde ook poëzie-avonden. Uitgenodigd om daar uit mijn werk te lezen, samen met Frans Babylon, Leo Herberghs en anderen, wilde ik daar ook Jan Hanlo aan het publiek voorstellen. Hij had toegezegd mee te doen, of, zo hij niet kon, mij enkele gedichten mee te geven. Ik vernam niets meer tot de bewuste dag. Ik werd
opgebeld door zijn moeder die me vertelde dat Jan toch iets had geschreven en dat hij, omdat hij bang was dat het gedicht in mijn brievenbus zou liggen terwijl ik reeds in of naar Kerkrade zou zijn het gedicht meteen naar Otto had gestuurd. Jan moest thuis kuren om van een maagzweer af te raken. Op de valreep werd ik nogmaals door mevrouw Hanlo gebeld. Ze zei met enige hilariteit: 'Paul, ik moet je van Jan nog zeggen, dat er in het gedicht dat hij heeft opgestuurd woorden staan die beginnen met drie d's. Die hoef je niet apart te lezen. Zegt Jan.'

Otto van Loo was niet weg van 'Oote'. Toen ik hem vroeg naar het gedicht dat Jan Hanlo hem zou hebben toegezonden haalde hij zijn schouders op. 'Dat is een grapje. Als je het voor deze mensen leest, denken ze dat ze door ons belazerd worden. Toen ik eenmaal op het podium stond vroeg ik het gedicht te mogen zien. Ik was al bezig Jan Hanlo als een heel apart soort dichter voor te stellen, kreeg 'Oote' in handen, las de aanhef, zag in de hoek van de zaal instrumenten van een jazz-orkest en associeerde de gedurfde klankcompositie met de muziek waar Jan heftig van had gehouden. In 'Moelmer' kan men als sluitstuk van dat merkwaardige boekje er een groot erudiet opstel over lezen. Ik las het gedicht onvoorbereid maar sterk-ritmisch, spontaan, soms heftig de vreemde klanken uitspelend. 'Oote' kreeg zo, in zijn 'Uraufführung' de uitwerking van een grillige maar overdonderende poëtische compositie. Het werd het nummer van de avond. [...].
Om het succes dat Oote in Kerkrade had beleefd durfde ik het mee te nemen naar een redactie-vergadering van Roeping, waarvoor ik van Jan verlof had gekregen.

Tot zover Paul Haimon. Maar, zult u zeggen: In de brief van Hanlo staat toch dat 'Oote' in het eerstvolgende nummer van het jonge tijdschrift Braak zal verschijnen! Ja, dat had Jan Hanlo gedacht. Op 1 december 1950 dacht hij dat nog. Dit dient voor de geschiedenis te worden vastgelegd, want Paul Haimon dacht op 26 februari 1984 iets anders, iets dat ook in het Kentering-nummer (1970) werd gesuggereerd, namelijk dat *hij* - Paul Haimon - *als eerste* verlof kreeg van Jan om 'Oote' te publiceren. Over Braak wordt niet gerept. Toch vond Jan Hanlo Braak belangrijker dan Roeping, dat blijkt uit zijn brief aan Kunstgroep 'Schilder en Dichter' te Kerkrade. Paul Haimons tijdschrift wordt daarin helemaal niet genoemd, terwijl Braak bijna lyrisch wordt bezongen. Jan Hanlo is er meer dan tien jaar later nog steeds niet overheen dat het *niet* in Braak werd gepubliceerd. Dat blijkt (ook weer) uit de geschiedschrijving. Lees maar mee: In Schrijversprentenboek, deel 10, *De Beweging van Vijftig*, een uitgave van het Nederlands Letterkundig Museum en Documentatiecentrum te 's-Gravenhage, in de handel gebracht door Uitgeverij De Bezige Bij, 1965, staat op blz.69 deze foto met bijschrift:



Braak weigerde mijn ‘Oote’; ze stuurden 't me zelfs niet terug, geen boe of ba ...
JAN HANIO

Dat 'bijschrift' is een gedeelte van een uitspraak die te lezen valt in de interviewbundel van J. Bernlef en K. Schippers *Wat zij bedoelen*, Amsterdam, Querido, 1965, maar die door de redactie van *De Beweging van Vijftig* overgenomen moet zijn uit het oorspronkelijk interview dat onder de titel 'Gesprek met Jan Hanlo' in De Gids, mei 1964, verscheen. Op de vraag van Bernlef en Schippers 'Heb je enig idee hoe de vijftigers jou en je werk zagen?' antwoordt Jan Hanlo:

> '[...] Mijn werk accepteerden ze niet helemaal. Nu kwam ik ook waarschijnlijk weer met iets afwijkends. Campert woonde toen in de Tweede Helmersstraat en ik in de Eerste. Ik had op een dag, dat wil zeggen nacht, "Oote" geschreven. Ik vond het wel iets voor Braak. En ik, trots, naar zijn huis maar hij was er niet. Ik heb het onder de deur geschoven maar ik heb daar geen boe of ba op gehoord. Ik geloof wel dat ik het terug heb gekregen. Het viel bij hen toch niet in goede aarde. [...]'

Dit citaat - overgenomen uit *Wat zij bedoelen* - laat zien hoe er een latere correctie is toegepast, door Hanlo zelf of door de redactie van De *Beweging van Vijftig*. Stuurde Braak 'Oote' nu wel of niet terug? Men zou zich zelfs kunnen afvragen of Campert het gedicht ooit met de andere redactieleden van Braak heeft bekeken.

Allemaal vragen waarop Jan Hanlo geen antwoord meer weet, veertien jaar later, en wij - dacht ik - zullen zeker nooit meer te weten komen of Campert 'Oote' ooit in handen heeft gekregen en of hij het, na het wel of niet besproken te hebben met de Braak-redactie, wel of niet aan Hanlo heeft teruggezonden.

Maar het toeval wilde dat, bijna vierendertig jaar na dato, er misschien toch nog helderheid in deze kwestie is gekomen. Het geheugen van Jan Hanlo, dat in 1964 al tekortschoot inzake het al of niet terugontvangen van zijn gedicht, zou ook op het terrein van het adres van Remco Campert wel eens gefaald kunnen hebben. Woonde Campert aan het eind van 1950 toen Jan Hanlo zijn 'Oote' schiep, nog wel in de Tweede Helmersstraat of was hij in die tijd - zoals *Querido's letterkundige reisgids van Nederland* vermeldt - al woonachtig op het adres Van Eeghenlaan 7 te Amsterdam? De bekende pottenbakster Fried Koch die zich de woelige jaren van de Vijftigers nog goed herinnert als voormalige echtgenote van Bert Schierbeek en als 'muze' van Lucebert, woont nog steeds op het adres, samen met de vertaler/Martinus Nijhoff prijswinnaar Nico Lijsen, maar de datum waarop Remco Campert de voormalige Lucebert-ruimte ging bewonen, blijft in het ongewisse. Wel herinnert Fried Koch zich dat Michieltje [Schierbeek], die in 1948 geboren is, nog heel klein was toen hij 's morgens de trap op kroop om Remco de krant te gaan brengen, Remco die op zijn deur een plakkaat had bevestigd met *Verboden Toegang*, met de toevoeging *behalve voor Michieltje om de krant te brengen*.

Het is wel aardig om - in navolging van Igor Cornelissen in zijn 'onstuimige herinneringen' *Van Zwolle tot Brest-Litowsk* (Amsterdam, Van Gennep, 1983) - te memoreren hoe belangrijk de plaats van Van Eeghenlaan 7 is voor de Nederlandse literatuurgeschiedenis. Cornelissen geeft als aanvulling op *Querido's letterkundige reisgids* bij de naam Campert als bewoner van dat adres reeds die van zichzelf, naast die van Schierbeek, Lucebert en Nico Lijsen, en tevens vermeldt hij dat Jan Hanlo *kind aan huis* was in die roemruchte woning waar Fried Koch hem wegwijs maakte in Couperus. Maar Cornelissen vergeet te vermelden dat óók Gerard(je) van het Reve er soms kwam, ja, vaak de ramen openzette met de socialistische strijdkreet: 'Laat licht en lucht vrij binnentreden!' Fried is nog op het huwelijk van Gerardje en Hanny Michaëlis geweest en zij herinnert zich hoe de grote volksschrijver

haar toevertrouwde dat nu de Grote Burgerlijkheid begon, want ‘radiodistributie en een poes hebben we óók, en als er mensen op bezoek komen leggen we échte boeken op tafel zodat die mensen zien dat we ook niet van de straat komen’.

Wijst het onder-de-deur-door-schuiven-van-Oote niet eerder in de richting van de Van Eeghenlaan? Als Jan Hanlo naar de Tweede Helmersstraat gegaan was, had hij het gedicht toch gewoon *door de brievenbus* kunnen doen? Bij een bezoek aan Fried Koch, bij wie hij ‘kind aan huis’ was, het huis dat in Braak 3 en Braak 5 als ‘De Urn’ wordt geafficheerd en dat drie van de vier Braakredacteuren herbergde (Schierbeek, Lucebert en Campert), was er toch alle gelegenheid om ‘Oote’ bij Braak te doen belanden? Maar of Jan Hanlo zijn ‘Oote’ wel of niet op de Van Eeghenlaan 7 bezorgd heeft: in 1984 werd op dát adres het oer-typoscript ervan aangetroffen, met in de 32ste regel een ‘Schönheitsfehler’ die geen enkele twijfel overlaat aan de *echtheid* van dit origineel. Een kopie ervan drukken we hierbij af, tegelijk met een kopie - ter vergelijking - van de eerste publikatie van ‘Oote’ in Roeping, 28e jrg., no. 3, januari-februari 1952.

Advertentie in Braak 3 (Lucebert)

Advertentie in Braak 5 (Lucebert)

Jan Hanlo

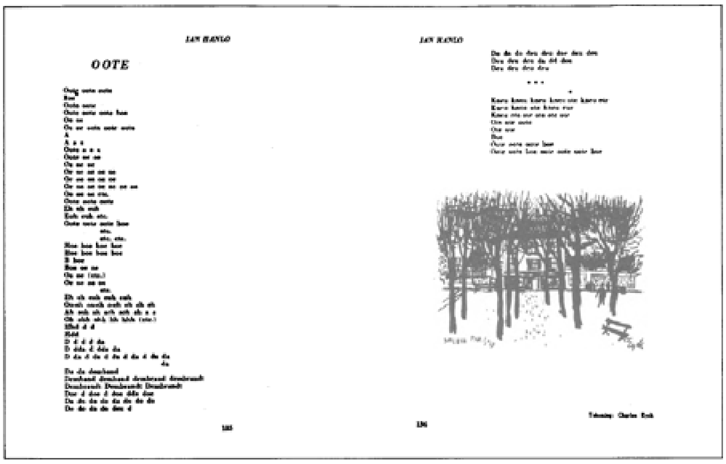
O O T E

Oote oote oote
Boe
Oote oote
Oote oote oote boe
Oe oe
Oe oe oote oote oote
A
A a a
Oote a a a
Oote oe oe
Oe oe oe
Oe oe oe oe oe
Oe oe oe oe oe
Oe oe oe oe oe oe oe
Oe oe oe etc.
Oote oote oote
Eh eh euh
Euh euh etc.
Oote oote oote boe
etc.
etc. etc.
Hoe boe hoe boe
Hoe boe hoe boe
B boe
Boe oe oe
Oe oe (etc.)
Oe oe oe oe
etc.
Eh eh euh euh euh
Oe-eh oe-eh e-eh eh eh eh
Ah aeh ah aeh aeh ah a a
Eh ehh ehh hh hhh (etc.)
Hhd d d
Hdd
D d d d da
D dda d dda da
D da d da d da d da d da da
da
Da da demband
Demband demband dembrand dembrandt
Dembrandt Dembrandt Dembrandt
Doe d doe d doe dda doe
Da do do do da do do do
Do do da do deu d
Do do do deu deu doe deu deu
Deu deu deu da dd deu
Deu deu deu deu

x x x

Kneu kneu kneu kneu ote kneu eur
Kneu kneu ote kneu eur
Kneu ote ote ote ote ote
Ote ote oote
Ote ote
Boe
Oote oote oote boe
Oote oote boe oote oote oote boe

Verkleinde copie van het oer-typoscript (zie de type-correctie).



JAN HANLO

OOTE

JAN HANLO

Jan Hanlo ten tijde van 'Oote' in Amsterdam. Een historische opname van JAN met de PIJP. Er is waarschijnlijk niemand geweest die zich enkele jaren later reeds, zó fervent als antiroker opstelde als JH. Wanneer er iemand in een coupé nietroken *tegen dat verbod zondigde, haalde Jan er direct de conducteur bij, en bij insiders wemelt het van de anecdotes over JH en zijn tabakshaat. In het Letterkundig Museum te Den Haag bevindt zich ook nog een brief van Jan, gericht aan Dr. L. Meinsma die later landelijke bekendheid kreeg als 'anti-rook-dokter'. Deze foto van de rokende Jan moet daarom als zeer bijzonder beschouwd worden, ook al omdat hij bovendien nog als (Leidse) 'Pleiner' is vereeuwigd (waarschijnlijk door een straatfotograaf).*

Vergelijking met de publikatie in Roeping levert de conclusie op dat het exemplaar van 'Oote' dat Paul Haimon op die avond in december 1950 in handen kreeg en dat later bij de redactie van *zijn* tijdschrift ter tafel gebracht werd, een doorslag is geweest, want het werd in praktisch dezelfde vorm opgenomen als het typoscript dat aangaf, met de laatste strofe door drie grafische tekentjes van de rest gescheiden. In de *Verzamelde Gedichten* zijn die tekentjes verdwenen en wordt de laatste strofe door inspringing apart van de andere geplaatst (zie ook de 'aangeklede Oote', als aparte publikatie verderop afgedrukt).

De gevolgen van deze publikatie zijn bekend: Op 23 april 1952 stelde het liberale (!) Kamerlid Mr. Wendelaar de vraag 'Moet deze aaneenrijging van zinloze klanken, dit infantiele gebazel, gepubliceerd in het R.K. tijdschrift Roeping dat subsidie ontvangt van het Rijk, van Overheidswege gesteund worden?'

Een liberaal die het R.K. tijdschrift Roeping leest... Nee, dat klopt niet. We mogen dan ook gerust aannemen dat deze vraag door Mr. Wendelaar gesteld werd naar aanleiding van een enquête die op 5 april 1952 in Elseviers Weekblad gehouden werd. Ter illustratie daarvan drukken we blz. 68 uit Schrijversprentenboek 10 af, en omdat niet iedereen over mijn goede ogen beschikt, laat ik de visie van Remco Campert hier wat duidelijker volgen. Onder het kopje 'Imitatie-Deens' staat:

> Dit is een aangenaam gedicht. Het gedicht van een mens die gekozen
> heeft vóór bepaalde dingen in zijn leven en

tégen andere. Hij is niet meer als het kind, dat alle letters van het alphabet op onverschillige wijze achter elkaar opdreunt; integendeel, hij heeft gerangschikt en geschift, en toont ons nu de resultaten. De dichter gooit kokend pek over de hoofden van de lezers en tegelijkertijd helpt hij hen de ladder op te klimmen; deze beide handelingen verricht hij met een dunne glimlach op de lippen. Hij weeklaagt met de worstelende lezer (‘ach ach’) en hij bespot hem, mild en doeltreffen (‘boe’). Hij geeft de lezers een ideaal, dat hem aanvuurt verder te strijden, maar hij zorgt er voor dit ideaal gedeeltelijk te ‘verminken’ (‘Dembrandt’). Hij is overal, met de belegeraars en belegerden, hij is overwinnaar en verliezer, en wat tenslotte overblijft is niet een lijk, maar zijn adem, zijn punt van ingang en uitgang, zijn ‘oote’ en zijn laatste ‘boe’ om te bewijzen dat zijn vermogen om te ademen bij hem tot meer strekt dan enkel en alleen tot instandhouding van het lichaam. ‘Kneu eur’, op het eerste gezicht een imitatie-Deens, is veel meer dan dat. ‘Kneu eur’ staat voor een aantal Nederlandse hoedanigheden: kneuterigheid, zeurderigheid en (zo er lezers zijn die hier op staan:) deurzettingsvermeugen. ‘Kneu eur’ bestaat echter slechts bij de gratie van ‘ote’, de adem van de groten. De humor van Jan Hanlo is zacht als zijn stem en de ‘D’ van ‘Dembrandt’.

EXPERIMENTELE RONDE VAN „OOTE"

Acht inleidingen voor de lezer

Randverschijnsel der poëzie

Heidegger voorbij

Subtiliteit

Merkwaardig stuk voorwerk

Een tussen-ding

Taal overgedaan

Imitatie-Deens?

Vers zonder nieuw perspectief

Wendelaar (Eerste Kamer) boos:

Geen steun aan dat gebazel als „Oote”

(Van onze parlementsredactie)

Jan Hanlo's atonale gedicht „Oote” is Dinsdag in de Eerste Kamer vol bezieling voorgedragen door de liberale afge-

Eerste-Kamerlid Wendelaar boos:

„Treed op tegen infantiel gebazel als dat van Oote"

(Van onze parlementsredactie)

Jan Hanlo's atonale gedicht „Oote" is Dinsdag in de Eerste Kamer vol bezieling voorgedragen door de liberale afgevaardigde, de heer Wendelaar. Met machtig oratorisch vermogen klonk het door de plechtige zaal:

oote oote oote
boe

„Een uiting van decadentie", zei de heer Wendelaar verontwaardigd. Hij heeft zich er dit keer bijzonder aan geërgerd, dat het gedicht „Oote" gepubliceerd is in het letterkundig tijdschrift „Roeping", dat subsidie van het rijk ontvangt.

„Laat de staat zich er van onthouden, steun te verlenen aan dit infantiele gebazel", riep hij uit. De afgevaardigde maakte zich dermate boos over het gedicht, dat hij op een gegeven moment al zijn liberale principes vergat en de minister van Onderwijs, Kunsten en Wetenschappen, prof Rutten toebeet, „dat de regering meer leiding moet geven aan de kunst".

(In een onlangs door de VVD uitgebracht rapport over de cultuurpolitiek wordt juist het tegenovergestelde bepleit).

Daden tegen VARA?

„Daden" van de regering vroeg de heer Wendelaar, ook tegen de VARA. De VARA heeft er een handje van, zo vond hij, om steeds maar weer politieke uitzendingen te bedrijven, buiten de zendtijd, die de regering aan de politieke partijen toewijst tijdens de verkiezingsactie.

De heer Wendelaar noemde de „Rode Bril" van Evert Vermeer, het Artherforum, De Groene Kalebas (die de jeugdcandidaten van de P.v.d.A. heeft aanbevolen) en het Socialistisch Commentaar van de heer Vaskuil „die er geen been in ziet, tegen de VVD uit te vallen".

„Als de regering niet tegen de VARA optreedt, lacht deze in haar vuistje", zei de heer Wendelaar.

Woudenberg (arb.) nam de VARA in bescherming. Hij constateerde bij de heer Wendelaar „misplaatste overgevoeligheid". Ook de AVRO, de NCRV en de KRO kennen tal van politieke uitzendingen.

Een nader beraad over de mate van toelaatbaarheid van politieke beschouwingen over de radio achtte Woudenberg niettemin wenselijk, voordat de overgangsperiode, waarin de radio thans verkeert, zal zijn beëindigd.

(Zie verder pag. 2)

Eerste Kamer oefent critiek op begroting van Onderwijs

De heer Wendelaar als declamator

(Van onze parlementaire verslaggever)

[illegible]

Rechtsgelijkheid geldt ook technisch onderwijs

[illegible]

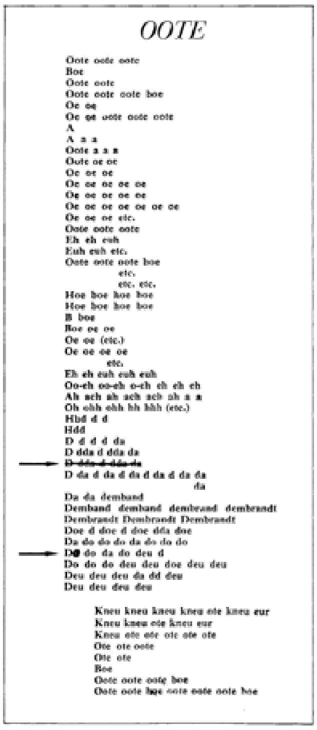
De pacificatie op onderwijsgebied

[illegible]

Gelukkig voor Jan Hanlo dat Remco Campert al die fraaie overwegingen niet reeds bedacht had toen hij als Braak-redacteur de kans had om zijn mederedacteuren ervan te overtuigen dat ‘Oote’ in dát tijdschrift gepubliceerd moest worden, want dan had de liberale Mr. Wendelaar nooit namens Het Rijk en De Overheid kunnen ageren, en dan zou de roem van Jan Hanlo's ‘Oote’ tot een heel wat kleinere kring beperkt zijn gebleven.

In gesprek met Remco Campert

‘Hoe zit dat nu eigenlijk, Remco?’ vraag ik, nadat ik de situatie in het kort heb uiteengezet. ‘Jij schrijft een prachtstuk over “Oote” in de Elseviers enquête en later zegt Jan Hanlo dat Braak het weigerde, enzovoort.’



OOTE

Oote oote oote
Boe
Oote oote
Oote oote oote boe
Oe oe
Oe oe oote oote oote
A
A a a
Oote a a a
Oote oe oe
Oe oe oe
Oe oe oe oe oe
Oe oe oe oe oe
Oe oe oe oe oe oe oe
Oe oe oe etc.
Oote oote oote
Eh eh euh
Euh euh etc.
Oote oote oote boe
etc.
etc. etc.
Hoe boe hoe boe
Hoe boe hoe boe
B boe
Boe oe oe
Oe oe (etc.)
Oe oe oe oe
etc.
Eh eh euh euh euh
Oo-eh oo-eh o-eh eh eh eh
Ah ach ah ach ach ah a a
Oh ohh ohh hh hhh (etc.)
Hbd d d
Hdd
D d d d da
D dda d dda da
~~D dda d dda da~~
D da d da d da d da d da da
da
Da da demband
Demband demband dembrand dembrandt
Dembrandt Dembrandt Dembrandt
Doe d doe d doe dda doe
Da do do do da do do do
Do do da do deu d
Do do do deu deu doe deu deu
Deu deu deu da dd deu
Deu deu deu deu

Kneu kneu kneu kneu ote kneu eur
Kneu kneu ote kneu eur
Kneu ote ote ote ote ote
Ote ote oote
Ote ote
Boe
Oote oote oote boe
Oote oote boe oote oote oote boe

Elsevier, 5 april 1952. Met correctie van Jan Hanlo.

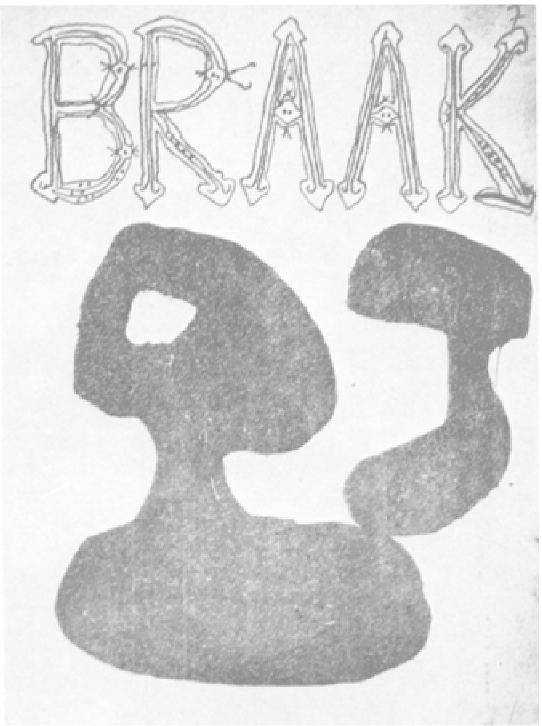
> ‘Ja, dat heb ik ook wel eens gelezen, maar dat is toch grote onzin? Als “Oote” bij ons terechtgekomen was, dan hadden we het *natuurlijk* opgenomen. Zoveel kopij hadden we nu ook weer niet, en dan iets van Jan! We hadden toch ook al eerder wat van hem opgenomen? Allemaal onzin! Maar waar zit je toch op te azen?’

‘Jan zegt in een brief van 1 december 1950 dat het gedicht in het eerstvolgende nummer van Braak zal verschijnen, daarna zegt hij in een interview dat hij het bij jou onder de deur door geschoven heeft en als je alles bij elkaar optelt staan jij en Braak vanaf de verschijning van Schrijversprentenboek 10 in de literatuurgeschiedenis te boek als de kortzichtigen die “Oote” niet herkenden. Roeping was veel vooruitstrevender dan *Braak*, ha, ha! Wáár Jan het onder de deur door geschoven heeft, weet ik niet, maar “Oote” is in ieder geval in 1984 door mij in de Van Eeghenlaan gevonden, op een adres waar jij hebt gewoond’.

‘Zoek het zelf maar uit’, zegt Remco kwaad, ‘en hou nou eens op met je gezeur’. En op dat moment zijn we weer bij het begin van dit artikel aangeland. Remco braakt

van de literatuurgeschiedenis en ik blijf er niets van begrijpen dat *Braak* 'Oote' niet opgenomen heeft ondanks alle waardering die Remco voor dat gedicht en zijn schepper blijkt te hebben, nog steeds. Er klopt iets niet met de literatuurgeschiedenis van 'Oote', dát is zeker...

Braak 5 t/m 7



Braak 7, het laatste Braaknummer, [*voorjaar 1951*] *Voorzijde van het omslag door Nico Lijsen.*

'We hadden toch ook al *eerder* wat van Jan opgenomen?' Zodra ik weer thuis ben, besluit ik eens te gaan *lezen* (in *Braak*) wannéér dat dan wel was. Pas op de laatste bladzijde van Braak 5 blijkt het gedicht van Jan Hanlo 'Hou je van mij/altijd' voor te komen, een oud gedicht van 1944, volgens de opgave in *Verzamelde Gedichten*. In dit vijfde nummer van Braak wordt geen maand van uitgave genoemd, zoals bij de eerste vier nummers (mei, juni, juli, augustus 1950), maar zelfs als we aannemen dat er enige vertraging is opgetreden, zal het nieuwe gedicht dat Jan Hanlo toezond (eind november?) nau-

welijks meer in aanmerking hebben kunnen komen voor Braak 6. Braak 7 blijft dus over als *eerstvolgende nummer* waarnaar Jan in zijn brief verwijst, maar dat blijkt bij lezing gereserveerd te zijn geweest voor *buitenlanders* en voor *de redactie zelf*. De redactie heeft 'Oote' waarschijnlijk even opzij gelegd om het in Braak 8 op te nemen, maar dat nummer is (helaas) nooit meer verschenen. De eer van Remco Campert en van Braak is gered. Hoera, hoera! Dáár zat ik op te *azen*, Remco.

Terug naar de Van Eeghenlaan 7

Of Remco Campert nu wel of niet reeds aan het eind van 1950 in de Van Eeghenlaan woonde, is wellicht minder belangrijk dan het feit dat Jan Hanlo er regelmatig kwam, want van het verblijf van de laatste zijn sporen in de literatuur blijven bestaan, evenals trouwens van het verblijf van Bert Schierbeek en Lucebert, van wie bij uitgeverij BZZTôH in 1978 het gezamenlijke *Chambre-Antichambre* verscheen, ingeleid door Cornets de Groot. Jammer dat die inleider niet even ter plekke poolshoogte is gaan nemen want dan had hij een aantal foutjes en onvolledigheden kunnen vermijden die nog altijd een reden tot verontwaardiging zijn voor Fried Koch. De 'tweekamerwoning' die Schierbeek-volgens Cornets de Groot bewoonde, en waarvan hij één ruimte (dus één kamer) aan de woningloze Lucebert had afgestaan, blijkt in werkelijkheid uit minstens *drie verdiepingen* te bestaan, waar in 1949 niet alleen voldoende ruimte was voor Lucebert en Bert Schierbeek, maar ook voor Schierbeeks toenmalige echtgenote Fried Koch en voor hun twee kinderen Saskia en Michiel, en als het nodig was óók nog voor logés zoals Hans Andreus die samen met zijn Odile uit Parijs kwam overwippen. De bedompte sfeer van de kleine behuizing die Cornets de Groot oproept, met alle spanningen vandien, wordt trouwens voldoende geloochenstraft door Igor Cornelissen wanneer hij de redactie van de *Letterkundige Reisgids* op de vingers tikt door enige aanvullende gegevens te verschaffen. Die aanvullende gegevens uit *Van Zwolle tot Brest-Litowsk*, p. 253-256, vul ik voor wat Jan Hanlo betreft óók graag nog wat aan.

Vanaf het begin van de jaren vijftig kwam Jan Hanlo reeds in de Van Eeghenlaan - het bewijs daarvan wordt geleverd door het feit dat Jan Hanlo de Elseviers enquête met eigenhandige correcties aan Fried Koch overhandigde; deze enquête bevindt zich nog steeds in haar documentatiemap. Hij genoot daar het volste vertrouwen van de vrouw des huizes en haar latere echtgenoot Nico Lijsen, zodanig zelfs dat Fried haar kinderen Saskia en Michiel rustig aan Jan meegaf toen deze haar voorstelde ze mee te nemen naar Lim- en Valkenburg, waar ze in het huis van Jans moeder konden logeren. 'Tegenwoordig zou je dat misschien raar vinden, zo'n man van een jaar of veertig die je kinderen meevraagt, maar toen dacht je daar niet aan', zegt Fried, 'en ik vond het ook helemaal niet vreemd dat Jan, als hij soms bleef logeren, 's morgens wat met Michieltje stoeide en hele gesprekken met hem had. Een nadelige invloed heeft dat trouwens nooit gehad op Michiel, dat is wel gebleken...'

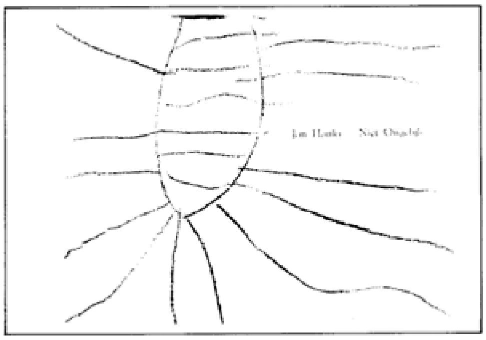
Alle drie de foto's zijn door Jan Hanlo zelf met een 'zelf-ontspanner' gemaakt en laten zien hoe Jan zich als een vader *bij*

En inderdaad, als wij Michiel Schierbeek die nu midden dertig is, een bezoek brengen, blijkt deze zich inmiddels zeer harmonieus ontwikkeld te hebben, als mens en als kunstenaar. Hij herinnert zich praktisch niets van zijn verblijf in Valkenburg, destijds, waarvan de hierbij afgedrukte foto's bewijzen dat die logeerpartij toch werkelijk heeft plaatsgevonden. Zelfs het enige boek dat hij eens van Jan Hanlo kreeg, is kwijt.

Maar laten we niet 'psychologiseren'. Jan Hanlo zelf heeft de psychologie al voldoende belicht in zijn 'Zonder geluk valt niemand van het dak', een meesterwerkje dat ik op de avond waarop ik dit schrijf ook door Kees Fens hoorde noemen, in het programma van Aad van den Heuvel over *de beste boeken na 1945 geschreven*. Eindelijk rechtvaardigheid voor deze auteur die ten onrechte vaak alleen maar bekend staat als onze eerste *pedofiel-in-de-literatuur* of als *die gekke schrijvervan-'Oote'*.

'zijn' kinderen voegde, en misschien was dát wel zijn grootste ideaal: de vader te zijn die hij zélf altijd gemist had in zijn jeugd.

Jan Hanlo heeft namelijk ook het eerste kunstwerk van een kind gepubliceerd: *Zon* van de vierjarige Michiel Schierbeek, als omslag van *Niet Ongelijk*.



De achtjarige Michieltje was wel een beetje teleurgesteld dat Jan Hanlo een tekening van hem als vierjarige koos, maar nu er bij hem zelf tekeningen van *zijn* kind op die leeftijd aan de wand hangen, heeft hij er begrip voor, voor die keuze van toen. Zijn echte vader, Bert Schierbeek, ontdekte pas in 1970 Michiels kwaliteiten als illustrator: werk van de dan volwassen Michiel treffen we aan op het omslag en binnenin *Inspraak*. Kortom, Jan Hanlo heeft in de Van Eeghenlaan als eerste de kunstenaar Michiel Schierbeek ontdekt en het spoor daarvan ligt voor altijd vast in het omslag van 'Niet Ongelijk', hoe ongelijk men de kwaliteit van een kindertekening ook moge vinden!

De ontvangst van Oote in België

Een klein stukje literatuurgeschiedenis dat gemakkelijk zou verdwijnen als het hier niet even werd vastgelegd, is de leuke reactie van Adriaan de Roover in de eerste jaargang van het (niet meer bestaande) literaire tijdschrift De Tafelronde. Het bijna onvindbare nummer 1 hiervan (1953), bevatte de volgende tekst:

HET OOTJE VAN OOTE

In Februari 1952 publiceerde Jan Hanlo in het katholieke maandblad Roeping het gedicht Oote, waarvan hier een fragment:

oote oote oote boe
hoe boe hoe boe
Hoe boe hoe boe
B boe
Boe oe oe
oe oe (etc.)

Eh eh euh euh euh
Oo-eh oo-eh o-eh eh eh eh
Ach ach ah ach ach ah a a
Oh ohh ohh

Hiermee trad de 40-jarige Hanlo vanuit zijn Valkenburgse duisternis plots «de wereld» in. Elseviers Weekblad achtte het zelfs nodig — ten gerieve van de lauriersgrachters — een enquête over Oote in te stellen.

Met dezelfde ijver, waarmee de deftige Hollanders hun haring venten, begon hun «spes patriae» over Oote en de experimentele poëzie hoog op te geven!

Hans Andreus vond het «een mooi gedicht»; Remco Campert «een aangenaam gedicht»; Guillaume van der Graft vond het «een fœtus met kleertjes aan»; terwijl Ch. Wentinck, de feniks van «Elseviers Weekblad», de hoofdvogel afschoot, wanneer hij schreef dat «Oote als zodanig Heidegger voorbijstreeft» en dat Jan Hanlo «hierin Jaspers, Chestov en zelfs Kierkegaard overtreft».

Dat zijn nou de Hollanders! De kwijl loopt van hun kin als zij iets «existentieel» ruiken, als Parijs in de buurt is. Het is alleen jammer dat de taal van Jacques Prévert, Léautaud en Sartre hun zo moeilijk van de tong komt. Trouwens van de Franse literatuurgeschiedenis heeft de doorsnee-Hollander niet veel opgestoken. Ik meen dat hij nooit Corneille, De Vigny of Montaigne gelezen heeft, en zeker niet de grote François Rabelais.

Meer dan 400 jaar geleden schreef Rabelais in zijn Pantagruel (Livre IV, chap. 18):

Bou, bou, bou, bou!
Otto, to, to, to, ti, bou
bou, bou, bou, ou, ou
ou, bou, bou, bous

bous
bous, bous, bous, bous
paich, hu, hu, hu, ha, hu
ah! ah! ah!
Be, be, bous, bous, bobous
ho, ho ho ho ho

Dat is geen experimentele poëzie, maar het zijn de geluiden die Panurge maakt wanneer hij zeeziek wordt.

Het is een goede grap van Jan Hanlo. En weer zijn die ernstige Hollanders er in gelopen. Wat mist dat ras toch aan Uilenspiegel-humor en Rabelaisiaanse burleske!

Na de Alberts-Aafjes grap, is nu Hanlo's Oote de ernst van Elseviers-Weekblad komen tarten. Waarlijk dit zo conservatieve periodiek haalt geen eer van zijn interesse voor de Hollandse poëzie.

A. d. R.

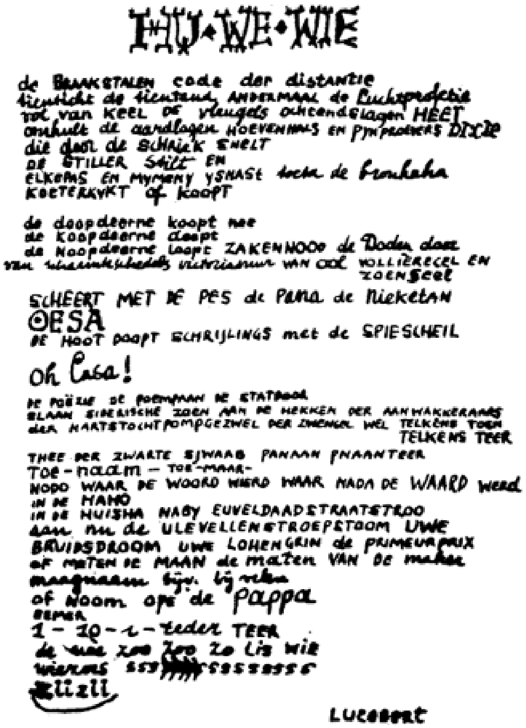
Hans Krol, thans bibliothecaris te Heemstede, die me deze tekst toezond, vermeldde er niet bij dat dit artikel nog een reactie heeft opgeleverd van H. Kalbfleisch (die later de naam Huug Kaleis aannam als auteur) en dat De Roover daarop weer antwoordde, in De Tafelronde, 1e jrg. nr. 4.

Of Rabelais Hanlo werkelijk heeft beïnvloed, weet ik niet - Christian Morgenstern is ook wel eens als bron genoemd - maar wél weet ik dat Hanlo een andere bekende klankendichter, Kurt Schwitters, pas ná de geschiedenis met ‘Oote’ leerde kennen. Als er één naam genoemd zou moeten worden is het die van Lucebert.

Jan Hanlo en Lucebert

Achterin ‘In een gewoon rijtuig’ staan twee interviews die allebei in een schoolkrant verschenen. Het ene is van de toen zestienjarige Hans Krol en werd overgenomen uit De Klaroen, april 1962, Saint Louis Oudenbosch; het andere, van Marja, Marianne en Geneviève, komt uit De Springplank, Jeanne-d'Arc-Lyceum Maastricht, juni 1965. In beide interviews wordt Lucebert met zijn gedicht HU WE WIE naar voren gebracht, de ene keer als mogelijke inspiratiebron voor ‘Oote’, de andere keer als parallel ervan wanneer Jan Hanlo zelf experimentele gedichten gaat voordragen.

HU-WE-WIE verscheen in facsimile van handschrift voor het eerst in Braak, nr. 3, juli 1950 en zoals het toen verscheen drukken wij het hier nu af:



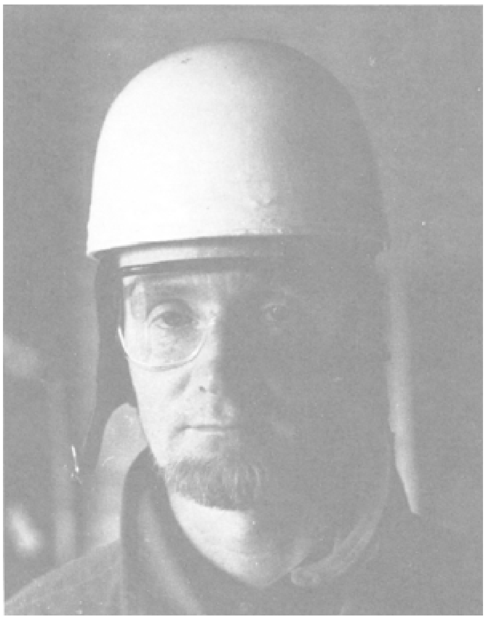
Ook op verschillende andere plaatsen in het werk van Jan Hanlo komt Lucebert ter sprake. Maar Lucebert noemt slechts één keer Jan Hanlo, in een interview in VN met Bibeb: ‘Mooiste verhaal dat de laatste tijd geschreven werd is dat van Hanlo in Podium’ (Overigens is het wel grappig dat Hanlo, achterop de eerste druk van Moelmer, deze uitspraak nog even corrigeert: ‘er wordt bedoeld in Randstad; dit is een vergissing van Lucebert of van Bibeb. Het verhaal in Podium was toen nog niet uit. JH’)

Eén uitspraak van Lucebert, tegenover de vele van Jan Hanlo. Daar kan ik uit een brief van L. (Jávea - Spanje - 10 februari 1984) nog de volgende aan toevoegen, uitspraken die

Jan Hanlo ongetwijfeld ook graag gecorrigeerd zou hebben, met zijn bekende groene pennetje; ‘gekke man’ - goeie Jan!

De twee portretten die Lucebert maakte en die we hierbij afdrukken geven in woord en beeld iets van Hanlo en van Lucebert te zien: woorden van Hanlo en van Lucebert, een foto van Hanlo en van Lucebert. Weerbarstige beelden, nóóit verweerd!

ja, begin de jaren vijftig zagen we
Hanlo vaak in de kroegen rond "het plein"
en ik heb een tamelijk levendige herinnering
aan hem, zie hem nog zo voor me, te meer
omdat hij kort voor zijn dood me in Bergen
een bezoek bracht, zodat ik van hem een
(foto-) portret met Cromwell-helm kon maken
(een voortreffelijk portret, al zeg ik 't zelf) en Tony
achter op zijn 1000 cc motorfiets een al bijna
dodenritje mocht maken.
maar zoals Jan zichzelf al kenschetste:
"gekke man, gekke manier van doen - je weet
niet of hij erg verlegen is, of dat ie je beduvelt";
zo precies ook herinner ik mij hem.
ook al was hij een beetje een querulant, ook al
droeg hij zijn eigenaardige denkbeelden met grote
helderheid voor, hij bleef, althans voor mij, een
ongrijpbaar, haast onbegrijpelijk figuur. een excentriek,
an english eccentric eigenlijk - vermiste... an
odd Roman catholic. en ik kom die, anders dan Oote,
meer tegen in zijn kort proza dan in zijn gedichten die
ik iets te preciaal vind, te weinig weerbarstig en verweerd.
gegroet! ¡ salud!
Lucebert



Oote

Oote oote oote
Boe
Oote oote
Oote oote oote boe
Oe oe
Oe oe oote oote oote
A
A a a
Oote a a a
Oote oe oe
Oe oe oe
Oe oe oe oe oe
Oe oe oe oe oe
Oe oe oe oe oe oe oe
Oe oe oe etc.
Oote oote oote
Eh eh euh
Euh euh etc.
Oote oote oote boe
        etc.
        etc. etc.
Hoe boe hoe boe
Hoe boe hoe boe
O boe
Boe oe oe
Oe oe (etc.)
Oe oe oe oe
          etc.
Eh eh euh euh euh

Oo-eh oo-eh o-eh eh eh eh
Ah ach ah ach ach ah a a
Uh ahh ahh hh hhh (etc.)
Hhd d d
Hdd
D d d d da
D dda d dda da
D da d da d da d da d da da
                                        da
Da da demband
Demband demband dembrand dembrandt
Dembrandt Dembrandt Dembrandt
Doe d doe d doe dda doe
Da do da do da do do do
Do do da do deu d
Do do do deu deu doe deu deu
Deu deu deu da dd deu
Deu deu deu deu

Kneu kneu kneu kneu ote kneu eur
Kneu kneu ote kneu eur
Kneu ote ote ote ote ote
Ote ote oote
Ote ote
Boe
Oote oote oote boe
Oote oote boe oote oote oote boe

Alle bezoekers van het Literair Café in Den Bosch op 5 februari 1980 ontvingen deze aangeklede "Oote oote boe". Die avond was geheel gewijd aan de nagedachtenis van Jan Hanlo.

Voorlopig laatste afzonderlijke publikatie van 'Oote', verzorgd door Carel Swinkels in samenwerking met RANK XEROX.

[Vervolg Mijn buurman Hanlo]

vervolg van 35

De kerk is stampvol als Hanlo begraven wordt en dat maakt indruk in een klein plaatsje. Op zijn bidprentje staat ergens deze verschrikkelijke zin: 'Hij had zijn gebreken, maar werd meer mens door de manier, waarop hij ermee leefde'. En in de krant staan de namen van beroemde schrijvers die voor deze gelegenheid naar Limburg zijn gekomen. En het lijkt erop, dat Hanlo tientallen vrienden en vriendinnen had.

Maar ik weet, dat Hanlo een eenzaam man was met bijna geen vrienden, althans bijna geen van zijn eigen generatie. Ik heb de indruk, dat hij daar nooit rouwig om is geweest. Diep in zijn hart heeft Jan Hanlo - ik weet het zeker - dat laatste weekend van zijn leven, in het ziekenhuis in Maastricht, uitsluitend gedacht aan Mohamed, met wie hij kon lachen en spelen, om wie hij bezorgd was, maar met wie hij vooral gelukkig was. Gelukkiger dan met de mensen die hem af en toe opzochten en dan een stukje over hem in de krant schreven. Gelukkiger zelfs dan met de velen, die - en hij wist dat dit gebeuren zou - nog jaren na zijn dood zijn werken zouden lezen.[1.]

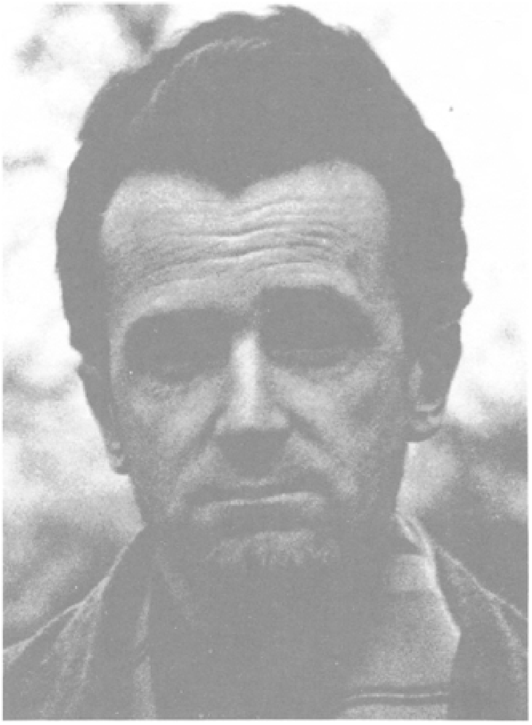
Eindnoten:

1. De in dit artikel aangehaalde brieffragmenten zijn overgenomen uit: *Jan Hanlo*, door Jan Schurgers, Valkenburg, 1971.

R. Sythoff
'Bij nader inzien is alles verklaarbaar'
Over twee gedichten van Jan Hanlo

voor Esther

De discrepantie tussen het ontstaansmoment en de publicatie van Hanlo's poëzie is groot. Hij debuteerde in 1951 en reeds in 1958 verschenen zijn *Verzamelde gedichten*, waarna hij voornamelijk proza schreef. Hiertegenover staat, dat de dichter ongeveer 26 jaar nodig heeft gehad, volgens de opgave in dezelfde verzamelde gedichten[1.], om deze verzameling tot stand te brengen. Jan Hanlo publiceerde in Criterium, Libertinage, Blurb, Braak, Podium en Barbarber; drie bladen van vóór de beweging van vijftig, drie 'vijftiger-bastions' en een typisch zestiger-blad, dat zich met verve van de beweging van vijftig heeft gedistantieerd. Desondanks wordt Jan Hanlo veelal gerekend tot de vijftigers, al sprak hij daarover zelf met meer terughoudendheid: 'Ik hoor wel in de literaire betekenis van het woord bij de vijftigers, maar nooit zo volledig als bijvoorbeeld Kouwenaar'[2.]. Noemt men Hanlo een vijftiger, omdat hij een spectaculair aandeel heeft gehad in de relletjes die als aureolen boven deze groep dichters hingen? Het spectaculaire van zijn aandeel staat buiten kijf: zelden haalt een gedicht de eerste kamer der Staten-Generaal, maar Jan Hanlo's 'Oote' viel die eer te beurt. Was het echter een vijftiger-gedicht? Remco Campert heeft het geweigerd voor Braak, een blad dat zich toch veel, zo niet alles, permitteerde in die schemerige beginjaren van het experiment. 'Oote' zag het daglicht in het vrij degelijke blad Roeping. Hanlo zelf veronderstelde dat het gedicht 'te elementair was voor de vijftigers. Er zitten niet zozeer associatieve sprongen in. Het zijn syllaben die eigenlijk nog geen betekenis hebben'[3.]. Als we aannemen dat Hanlo's veronderstelling juist is, is het mogelijk dat Campert op grond daarvan een negatief oordeel heeft geveld over 'Oote': hoe experimenteel sommige gedichten van vijftigers ook zijn, ze zijn vrijwel zonder uitzondering betekenis-rijk en in de a-posteriori door Rodenko geformuleerde 'ars poetica' wordt het inhoudsloze gedicht dan ook afgewezen, soms impliciet, soms zeer expliciet, als in *Empirische poëziekritiek en de dichter*. 'Het gedicht, zo stelde ik, is een taaimachine, waarvan het de taak van de criticus is, na te gaan a) "Hoe zij werkt" en b) "waartoe zij dient"'[4.].



Jan Hanlo.

Bladerend door Hanlo's *Verzamelde gedichten* komt men tegen wat op grond van diverse bladen waarin hij publiceerde, verwacht mag worden: klankgedichten die een duidelijke invloed van Gezelle en Van Ostaijen verraden, bijna traditioneel romantische gedichten, die overigens blijven ontroeren en waarvan 'Zo meen ik dat ook jij bent' misschien wel het mooiste voorbeeld is, proza gedichten, parlandoachtige poëzie waarbij iedere uitleg overbodig is en de 'elementaire, betekenisloze syllaben' van 'Oote'. De vaak verzuchte opmerking, dat voor Hanlo's gedichten geen karakteristiek is te geven, zij hiermee enigszins toegelicht. Adriaan Morriën zei eens over Hanlo:

> Hanlo's werk heeft, wat ook de wisselende bedoeling ervan moge zijn, iets van een divertissement, een soms muzikale dan weer verbale, fantastische of filosofische verstrooiing.

Opvallend in deze opmerking is dat de enige notie omtrent de inhoud van Hanlo's poëzie in een tussenzin is vermeld, ingebed tussen nogal waardevrije uitingen van esthetische bewondering. Al in een ander verband heb ik eens opgemerkt, dat het uitspreken van een esthetisch waarde-oordeel altijd of waar of onwaar is[5.]. Ondanks het feit dat ik de mening deel die zegt, dat over smaak wel degelijk te twisten valt, leiden discussies op het esthetische vlak vrijwel zonder uitzondering tot... niets: een wederzijds innemen van de stellingen van waaruit, in het beste geval, het spervuur kan zorgen voor een intrigerend rookgordijn.

Bij mijn eerste kennismaking met Hanlo's werk was ik geneigd Morriëns opmerking ten volle te ondersteunen in de overtuiging dat over deze dichter niet veel meer te zeggen zou zijn dan 'het is mooi' en 'dat is minder mooi'. Het leek in deze poëzie inderdaad slechts te gaan om het 'werken van de taalmachine', zoals Rodenko zei, en niet om het doel daarvan. Ik deed al de suggestie, dat Campert om deze reden 'Oote' destijds niet in Braak heeft opgenomen. Voor de hand lag ook de conclusie, dat deze dichter, juist vanwege de 'inhoudsloosheid' van zijn poëzie, in bladen van zoveel verschillende signaturen kon publiceren. Ik zei reeds, dit betrof de eerste kennismaking; bij nader inzien valt er wel degelijk iets te zeggen over die 'wisselende

betekenis'. Niets spectaculairs, geen zorgvulig geconstrueerde mythe als bij Adriaan Roland Holst, geen vele poëzie-pagina's volgehouden filosofische thematiek als bij Achterberg en Andreus: iets dergelijks heeft Hanlo, die de poëzie opvatte als 'een vakantie van de filosofie'[6.], nooit gewild en ernaar zoeken is dan ook tevergeefs.

Betekenisloze taal is echter een contradictio in terminis, althans daar waar als in poëzie lettersamenstellingen achter en onder elkaar staan en te zamen kennelijk een afgesloten geheel vormen. Ter compensatie van de betekenisloze syllaben van 'Oote' wil ik in dit betoog dan ook op zoek gaan naar één van die wisselende bedoelingen uit Hanlo's poëzie[7.].

In 1947 schreef Jan Hanlo het volgende gedicht[8.]:

Overweging met lyrische component

Een jongen - tussen zijn kameraden - lachte
Ik ving toevallig zijn lach op

En deze doofde niet uit
Of werd niet veranderd

Waarom was hij zo *mooi* toen hij lachte
Niemand zág hem toch

Het gedicht behoeft amper een uitleg: een jongen lacht, de 'ik' vangt die lach op, constateert iets daaromtrent en stelt een vraag. Toch zijn er een paar haken en ogen. In de tweede regel wordt niet vermeld, dat de 'ik' de jongen *ziet*; op grond van regel 5 mag dit echter worden aangenomen. Het eerste 'hij' in regel 5 moet wel terugslaan op 'een jongen' en 'mooi' is dan een esthetische notie, verwekt door een visuele ervaring. De ontkenning van dit zien in de laatste regel is schijn: 'Niemand zág hem toch'. Inderdaad, niemand zag hem, niemand van de anderen. Men keek misschien wel naar hem, maar de 'ik' merkte zijn 'mooi-zijn' op, zág hem. Het verschil tussen 'kijken' en 'beter kijken' wordt uitgedrukt door het accent op 'zag'.

Deze laatste regel maakt ook een door de 'ik' verzwegen stelling mogelijk: men is enkel mooi als men lacht, wanneer dit door anderen wordt gezien. Rest mij vooralsnog op te merken, dat ook de titel zich eenvoudig laat verklaren: de overweging heeft betrekking op de laatste strofe, waarbinnen het cursief gedrukte woord 'mooi' de lyrische component vertegenwoordigt.

Drie jaar na 'Overweging' schreef Hanlo het volgende gedicht[9.]:

Conclusie met impliciete gegevens

Ik denk dat het was omdat men
iets plagend gezegd had en zij zich
verweerde door mooi te zijn en door te lachen
Zo zou men het kunnen verklaren.

Zoals iemand die valt met de fiets
en anderen zien het, of wie
bij vergissing te veel of te weinig geld teruggeeft
ook lacht en hoopt dat hij mooi is

De anderen konden haar immers
bij nader inzien heel góéd zien
Bij nader inzien is alles verklaarbaar
maar lijkt het ook minder belangrijk

Maar waarom doofde haar lach
niet uit of werd niet veranderd?
Dit is toch zo dikwijls juist wel het geval
als blikken elkaar ontmoeten

Ik denk dat het was omdat men
toevallig ook mij juist geplaagd had
met iets dat het beste door lachen gered werd

Gelijk voelt zich vrij bij gelijk

Over dit gedicht zei Jan Hanlo:

> Desgevraagd verklaar ik, dat ‘Conclusie met impliciete gegevens’ de zuivere en bewuste voortzetting is van ‘Overweging met lyrische component’. En toch liggen daar jaren tussen. Het was precies dezelfde gebeurtenis. Het tweede is de uitleg van het eerste[10].

Dat er tussen de twee gedichten een relatie bestaat, is onbetwistbaar; de vraag is alleen hoe de aard van die relatie gekarakteriseerd kan worden. Is, zoals Hanlo stelt, het later verschenen gedicht een voortzetting van het eerste, is ‘Conclusie’ de uitleg, is ‘Conclusie’ zowel uitleg als voortzetting of moeten we nog andere termen bezigen om de relatie te bepalen? Deze vragen worden niet in het minst opgeroepen door de verschillen die er - naast de overeenkomsten - tussen de gedichten bestaan. Het geslacht van het ‘mooi lachende’ object blijkt veranderd en, zo de ‘Conclusie’ het antwoord moet zijn op de vraag in de slotstrofe van ‘Overweging’, waarom wordt de stelling van de tweede strofe uit ‘Overweging’ in het latere gedicht veranderd in een vraag?

De titel van het latere gedicht is ook problematisch: welke regel of strofe bevat de conclusie of moeten we het gehele gedicht als zodanig zien? Wat zijn de impliciete gegevens, staan daar soms expliciete gegevens tegenover, valt er wel een conclusie te trekken uit impliciete gegevens en zo ja, hoe gerechtvaardigd is die conclusie dan?

Laten we beginnen met de zekerheden. Het latere gedicht is langer: hoe impliciet de gegevens ook mogen zijn, ze zijn in ieder geval talrijker. Fixerend op ‘Conclusie’ hebben we te maken met een ‘ik’ die een ander - een ‘zij’ - heeft zien lachen. Hiervoor bedenkt hij een reden - ‘men had iets plagend gezegd’ -, hij geeft een tweetal voorbeelden van vergelijkbare situaties (strofe 2) en vervolgens wordt zijn eigen verklaring overschaduwd door een vraag: ‘Maar waarom doofde haar lach/niet uit of werd niet veranderd’. Hierna wordt het gedicht als het ware ‘rond’ gemaakt door als antwoord op deze vraag dezelfde gedachte te lanceren, maar nu betrokken op de ‘ik’ zelf, als in de eerste strofe. De afsluitende regel ‘Gelijk voelt zich vrij bij gelijk’ heeft een enigszins concluderend karakter.

Ook in dit gedicht speelt het werkwoord ‘zien’ een belangrijke rol. Uit de slotstrofe van ‘Overweging’ kwam de stelling, dat men enkel mooi is als men lacht, wanneer dat door anderen wordt gezien. In ‘Conclusie’ blijkt aan deze voorwaarde te worden voldaan. In het eerste voorbeeld van de tweede strofe is het ‘gezien worden door anderen’ essentieel. In de derde strofe valt opnieuw het merkwaardige accentgebruik op in verband met het ‘zien’: ‘De anderen konden haar immers/bij nader inzien heel góéd zien’. De accentuering van het woord ‘goed’ is zeer onnatuurlijk, het leest niet ‘lekker’ en de enige bedoeling die de dichter gehad kan hebben met dit vreemde ritmeverloop is nog eens extra aandacht te vragen voor het reeds geaccentueerde woord ‘goed’. Een verklaring hiervoor kan enkel gegeven worden op grond van de drie eerste strofen. De ‘ik’ heeft een meisje zien lachen en interpreteert dat als een reactie op een plagende opmerking van anderen, althans ‘Zo zou men het kunnen verklaren’... en waarom niet? ‘De anderen konden haar immers/bij nader inzien heel góéd zien’. Zo is het lachen van het meisje verklaard; vervelend is alleen, dat het, eenmaal op deze wijze verklaard, ook minder belangrijk is geworden. Deze laatste twee regels van de derde strofe impliceren, dat de waarneming van het ‘lachende mooie meisje’ *voor de verklaring* wèl belangrijk was. Nu de verklaring er is, proeft men in deze laatste twee regels een lichte teleurstelling.

Een lichte teleurstelling, die vooralsnog overbodig lijkt, want er gebeurt iets, dat de verklaring op losse schroeven zet: ‘Maar waarom doofde haar lach/niet uit of

werd niet veranderd?/Dit is toch zo dikwijls juist wel het geval/als blikken elkaar ontmoeten'. Welke blikken lijkt een gerechtvaardigde vraag. Op grond van de laatste strofe moet men deze blikken toeschrijven aan het meisje enerzijds en de 'ik' anderzijds. Als antwoord op zijn eigen vraag bedenkt de 'ik' het feit, dat ook hij net is geplaagd. Als we het tafereel in het gedicht nog even kort schetsen en onze eigen levenservaring mee laten spreken, ligt een andere verklaring evenzeer voor de hand. Twee mensen, kennelijk omgeven door anderen, kijken elkaar lachend aan en de lach van in ieder geval het meisje dooft niet van genegenheid; in ieder geval een overduidelijk contact tussen twee mensen die elkaar aankijken en dat wellicht van één kant als 'geflirt' moet worden geïnterpreteerd?[11.] Mijns inziens wordt deze verklaring door het gedicht geïmpliceerd; misschien is dit zelfs de in de titel genoemde 'conclusie'. De 'ik' in het gedicht geeft expliciete verklaringen, zij het met de nodige slagen om de arm: 'Ik denk dat het was...', 'Zo zou men het kunnen verklaren'. Deze laatste zin impliceert op zichzelf al een andere verklaring.

Nu we beide gedichten qua inhoud begrijpen, rest de vraag naar de aard van de relatie die er tussen de gedichten bestaat. Jan Hanlo hield van literatuur als 'het zetten van vallen'[12.]. Eén van deze 'vallen' lijkt te zijn opgezet door de aanvankelijk aantrekkelijke mogelijkheid om na het lezen van 'Overwegingen' onmiddellijk door te lezen in 'Conclusie'. Hiervan gaat de sug-

gestie uit, dat in 'Conclusie' het antwoord wordt geformuleerd op de vraag uit de slotstrofe van 'Overweging': 'Waarom was hij zo *mooi* toen hij lachte/Niemand zág hem toch', 'Ik denk dat het was omdat men/iets plagend gezegd had...'. Deze suggestie moet echter meteen worden verworpen vanwege de 'geslachtsverandering' van het object: in 'Overweging' neemt een 'ik' een lachende 'hij' waar, in 'Conclusie' ziet de 'ik' een lachende 'zij'. Er moet worden gezegd, dat dit vrijwel het enige verschil is tussen beide gedichten en als zodanig een aanknopingspunt vormt voor de interpretatie.

Hanlo noemde zelf het latere gedicht de uitleg van het eerste. Dit statement is mijns inziens onvolledig: het enige uit 'Overweging' dat uitleg behoeft is de 'mooi-heid' van de lachende jongen. Het antwoord op de vraag 'waarom' lijkt, als gezegd, gegeven te worden als we de twee gedichten onmiddellijk na elkaar lezen. Door het woord 'uitleg' te gebruiken, lijkt het alsof Hanlo in zijn eigen valkuil gelopen is.

Hoe staat het met het woord 'voortzetting', eveneens door Hanlo zelf gebezigd ter karakterisering van de relatie tussen de twee gedichten? Ook dit woord lijkt mij niet het meest juiste. Wat zou er kunnen worden voortgezet? De titel van het eers

Deze verandering is de spil waar alles om draait. Volgens Hanlo gaat het in beide gedichten om 'dezelfde gebeurtenis'. Als we dit feit combineren met hetgeen hiervoor gezegd is in verband met de termen 'uitleg' en 'voortzetting' dient slechts één conclusie zich aan: de identiteit van de 'ik' is veranderd! Deze - eveneens uit impliciete gegevens getrokken - conclusie 'lijmt' de twee gedichten volkomen aan elkaar. Er is sprake van een spiegeling in het perspectief: het tafereel, een jongen en een meisje die elkaar, omringd door anderen, beter of 'meerzeggender' aankijken dan gewoonlijk, wordt ons tweemaal geschetst. In 'Overweging' kijken we mee met het meisje, in 'Conclusie' met de jongen. Beiden stellen ze vragen rond het gebeuren, verschillende vragen ook nog: het meisje vraagt zich af waarom hij zo '*mooi*' is, de jongen waarom haar lach niet 'doofde of veranderde'. Beiden zijn zich bewust van het feit, dat hun kijken naar elkaar wezenlijk verschilt van het kijken door de anderen. Het meisje stelt, dat 'Niemand hem zág' behalve zij zelf. De jongen zegt, dat 'bij nader inzien de anderen haar immers heel góéd konden zien', naast het feit, dat hij haar in ieder geval ook 'zag' (wellicht mogen we hierop nu ook dat vreemde accent denken).

De jongen maakt de 'Overweging' af, maar helaas, met de verkeerde conclusie: zijn enig mogelijke verklaring is, dat hun contact gebaseerd is op het feit dat zij zijn geplaagd. Het is wellicht waar, dat 'Gelijk zich vrij voelt bij gelijk', maar bij een juiste interpretatie van hun wederzijds waargenomen schoonheid en lach had er meer kunnen zijn, had er misschien wel iets 'moois' kunnen groeien. Maar ja, dit is alles bij nader inzien en 'Bij nader inzien is alles verklaarbaar'.

Eindnoten:

1. J. Hanlo. *Verzamelde gedichten*. 5e dr. Amsterdam, 1982.
2. J. Bernlef, K. Schippers. *Wat zij bedoelen*. Amsterdam, 1965. p. 49.
3. Idem. p. 49.
4. P. Rodenko. *Tussen de regels, Wandelen en spoorzoeken in de moderne poëzie*. Den Haag, 1956. p. 39.
5. R.J.C. Sijthoff: 'Door het open raam kijken zegt ook niet alles'. In: De Gids. 144e jrg. (1981) nr. 7. pp. 478-481.
6. J. Bernlef, K. Schippers. *Wat zij bedoelen*, p. 50.
7. Ik dank Steef van Dorth voor zijn op- en aanmerkingen bij de interpretatie van de gedichten.

8. *Verzamelde gedichten*, p. 53.
9. Idem, p. 89.
10. J. Bernlef, K. Schippers. *Wat zij bedoelen*, p. 53.
11. Interessant in dit verband is het feit, dat ‘ogen’ en daaraan gerelateerd ‘kijken’ in Hanlo's poëzie een grote rol spelen. Hij zei daarover zelf: ‘Ja. Aristoteles heeft eens gezegd dat je erotisch het meest door de ogen getroffen wordt’. J. Bernlef, K. Schippers. *Wat zij bedoelen*, p. 52.
12. J. Bernlef, K. Schippers. *Wat zij bedoelen*, p.53.

Rob Schouten en Peter de Boer

De geschiedenis van een geur
Over het gedicht ‘Archangel’ van Jan Hanlo

Naar Archangel

Ik wandelde in't park in de lente
En het rook er naar kamelen
Er waren weliswaar veel mensen
Maar toch kwam het waarschijnlijk
Van het water in de vijvers
Ik kan
Kamelen
Uw lucht
Niet velen
Met kameelhaar wil ik vissen
Tussen lotussen en lissen
Met mijn engel
Zonder hengel
Zonder angel
In Archangel
Mijn engel ruikt naar
Korenaren
Pasgevallen sneeuw
En blaren

Jan Hanlo is binnen de kring der Vijftigers altijd een buitenbeentje geweest. Hij was gemiddeld twaalf jaar ouder dan Lucebert, Andreus, Vinkenoog, Kouwenaar en Elburg, die de kern van de atonalen vormden. In tegenstelling tot deze jongeren, van wie de ‘keizer’ in het gedicht ‘School der poëzie’ de lyriek schamper ‘de moeder der politiek’ noemde, en die in datzelfde gedicht profeteerde: ‘ik bericht, dat de dichters van fluweel/schuw en humanisties dood gaan./voortaan zal de hete ijzeren keel/der ontroerde beulen muzikaal opengaan’, - hield Hanlo de door Gezelle, Gorter, Van Ostaijen en Engelman in gang gezette en uitgebouwde traditie van de poésie pure, van het elegant en zangerig verklanken van eeuwige thema's in ere. Zeker, Hanlo is ook de maker van geruchtmakende dadaïstische verzen als ‘Jossie’ en ‘Oote’, beide geschreven in het magische jaar 1950, en verwierf zich daarmee een verdiende plaats in de rangen der atonalen. Maar zelfs met inbegrip van deze modernistische bevliegingen vindt men in Hanlo's oeuvre de geëxalteerde toon en het felle anti-estheticisme van de Vijftigers nauwelijks terug. Hanlo's geluid klinkt meestal mild, bescheiden en bovenal zangerig, en hij schuwt de schoonheid niet: ‘Ik wil óók sieren, maakte ik maar een lied’ (‘Het Papieren Lied’). Zijn voorkeur voor klankschoonheid en voor traditioneel ‘schone’ objecten als een engelengezicht, vlinders, bloemen en dergelijke werd hem door de ‘echte’ experimentelen niet steeds in dank afgenomen. Elburg bijvoorbeeld beweerde eens, zinspelend op het hier te behandelen gedicht: ‘Ik kan de lucht van zijn verzen nog minder velen dan hij die van kamelen’ (R.L.K. Fokkema, *Het komplot der Vijftigers*, p. 154).

Of het nu kwam door de lucht of door iets anders, het gedicht ‘Naar Archangel’ werd door Hanlo's bloemlezende tijdgenoten stiefmoederlijk behandeld. Het is niet opgenomen in de drie belangrijkste bloemlezingen van die tijd: Simon Vinkenoogs *Atonaal* (1951), Ad den Bestens *Stroomgebied* (1953) en Paul Rodenko's *Nieuwe griffels schone leien* (1954). Het gedicht heeft er een generatie over gedaan om echt goed door te breken; het staat namelijk wèl in *Noord- en Zuid-Nederlandse*

poëzie na 1945 van C. Buddingh' en Eddy van Vliet en ook in Gerrit Komrij's *De Nederlandse poëzie van de negentiende en twintigste eeuw in duizend en enige gedichten*, waarin Hanlo met zeven opgenomen gedichten overigens een ruime voldoende scoort. Schijnbaar heeft men in een tijd die minder vastzit aan explosieve en grensverleggende experimenten meer waardering voor de intrinsieke kwaliteiten van dit gedicht.

Vanwaar de huidige opwaardering van 'Naar Archangel'? Heel in het algemeen kun je zeggen dat na het atonale experiment van de Vijftigers en het realistische experiment van de Zestigers er sinds het begin van de jaren zeventig in de Nederlandse poëzie weer een klimaat heerst waarin de schoonheid kan en mag gedijen, zij het dat de dichters van nu haar met de nodige ironische distantie benaderen. Die heropleving van het estheticisme, waarop niet alle maar wel veel tekenen wijzen, kan 'Naar Archangel' alleen maar ten goede zijn gekomen, omdat daarin aan klankschoonheid heel wat te beleven valt. Toch moeten we ons ervoor hoeden om de schoonheid van dit gedicht, of neutraler: zijn positieve werking, geheel en al op het conto te schrijven van het lyrische gehalte ervan. Weliswaar werkt de klank, zeker bij eerste lezing, heel sterk, maar van het begin af aan is het ook de mysterieuze inhoud, een romantisch je ne sais quoi, die de aandacht van de lezer gevangenhoudt. Wat de lezer - of in ieder geval ons - in dit gedicht zo fascineert, is dat de vanzelfsprekende schoonheid en eenvoud van het klankpatroon op betekenisniveau met een geraffineerd netwerk van associaties gepaard gaat, dat het gedicht onstuitbaar stuwt in de richting van een heel specifiek visionaire sfeer, die zowel naïef als door en door geconstrueerd aandoet. Het samengaan van naïeveteit en raffinement in een gecombineerd klank- en associatiespel is misschien wel de meest kenmerkende eigenschap van Hanlo's dichterlijk vernuft.

Het is ons niet om een ultieme interpretatie van 'Naar Archangel' te doen, al wordt er onderweg heel wat geïnterpreteerd. We zijn meer geïnteresseerd in de mogelijke werking en in de hechtheid en causaliteit van de associaties. Er wordt hier niet verteld hoe het gedicht gelezen móét, maar hoe het gelezen kàn worden. Waarvan akte.

De titel geeft een richting aan: de lezer staat waarschijnlijk een verslag aan een reis naar de Noordrussische havenplaats Archangel te wachten. Archangel heeft een poolklimaat. De haven is slechts enkele maanden per jaar ijsvrij. Behalve de locutieve betekenis - een vanuit Nederland gezien verre reis naar een koude plaats van aankomst - speelt ook de etymologische betekenis van het Griekse woord 'archangel' mee: aartsengel. Archangel is genoemd naar het destijds aan de rand van de stad gelegen Aartsengel Michaël-klooster. Met de archaïsche spelling van 'Archangel', in plaats van het tegenwoordig gebruikelijke 'Archangelsk', lijkt Hanlo een beroep te doen op de lezer om aan de etymologische betekenis niet achteloos voorbij te gaan. Een suggestieve plaatsnaam dus, waarin uiteenlopende begrippen als 'reis' en 'koude' enerzijds, en 'aartsengel' anderzijds samenkomen.

De eerste regel levert in meer dan één opzicht een contrast op met de titel. Wie op een verre reis gerekend had, en wij deden dat, komt nu bedrogen uit. Een ik-figuur vertelt dat hij een wandeling maakte in een hem vertrouwd park, - vertrouwd, want er staat niet *een* park maar *'t* park, we situeren dit park daarom in Nederland. Met het reisaspect is tevens de richting, het (reis-)doel verdwenen: de 'ik' begeeft zich niet *naar*, maar hij wandelt doelloos en op zijn gemak *in*. Ook het seizoen - het is lente - doorbreekt enigermate de door de titel gewekte verwachting. Bij lente denkt men aan een aangename temperatuur, hetgeen haaks staat op de met Archangel geassocieerde vrieskou, al moet toegegeven worden dat ook in een poolklimaat ieder jaar het voorjaar aanbreekt.

Regel 2 is een nevengeschikte hoofdzin bij regel 1. Men verwacht alleen al op grond van deze nevenschikking dat hij informatie bevat die logisch aansluit bij de mededeling in

regel 1, maar dit blijkt niet het geval. Kamelen, of zelfs maar de lucht van kamelen, treft men in een Hollands park niet aan. Hanlo kan met ''t park' eventueel een dierentuin bedoeld hebben, maar dat staat er niet en het past ook niet erg bij het wandelen van de 'ik', dat men zich allereerst in een gewoon park, een publieke wandelplaats ten slotte, voorstelt. En zelfs al wordt er wèl een dierenpark bedoeld, dan is het op zijn minst opmerkelijk dat het daar uitgerekend naar kamelen ruikt, en bijvoorbeeld niet naar ijsberen of poolvossen, die men eerder in een naar Archangel verwijzend gedicht verwacht zou hebben dan het woestijndier par excellence, de kameel. De kamelen contrasteren zowel met het park (tegenstelling tussen parken en woestijnen) als met Archangel (tegenstelling tussen pool- en woestijnklimaat).

De lezer is na twee regels al volkomen gedesoriënteerd: hij meende in het zog van het gedicht een reis naar Noord-Rusland te zullen maken, bevond zich vervolgens in een Hollands park, alwaar de lucht van kamelen hem de schroeihitte van het Midden-Oosten en Noord-Afrika in gedachten brengt. Behalve een contrast is er echter ook een parallel tussen kamelen en Archangel. Eeuwenlang was de kameel het voornaamste reis- en vervoermiddel in het Midden-Oosten, 'het schip der woestijn' zoals de geijkte metafoor luidt, en alszodanig onmisbaar voor de internationale karavaanhandel. Archangel en kamelen liggen beide in de sfeer van handel en transport. Dank zij de kamelen wordt het reisaspect, dat in regel 1 verdwenen was, weer naar voren gehaald, mits de lezer bereid en in staat is de associatie van kameel met trekken of reizen tot stand te brengen, - de dichter doet dat niet voor hem, al speculeert hij er wel op.

Hoewel wij in de eerste twee regels op een aantal contradicties gestuit menen te zijn, geeft de ik-verteller van geen enkele verbazing blijk. In nuchtere, weinig poëtische bewoordingen ('weliswaar', 'maar toch', 'waarschijnlijk') tracht hij de herkomst van de kamelengeurte achterhalen. Regel 3 kan men op twee manieren lezen. In het ene geval staat er: er waren veel mensen, met als verzwegen vooronderstelling: dus zou je eerder een mensengeur dan een kamelengeur verwachten. In het andere geval staat er eveneens: er waren veel mensen, maar de verzwegen vooronderstelling is dan: en mensen ruiken, c.q. stinken nu eenmaal naar kamelen. De Gordiaanse knoop van deze bewering hoeven we niet per se door te hakken, omdat in regel 4-5 de kamelenlucht met een redelijke mate van zekerheid ('waarschijnlijk') wordt toegeschreven aan 'het water in de vijvers' - zij heeft dus achteraf niets met al dan niet naar kamelen stinkende mensen uit te staan. Waarom het water naar kamelen ruikt, wordt niet gezegd. Mogelijk moeten we denken aan stilstaand, brak en stinkend water. De stank van dergelijk water staat voor de 'ik' blijkbaar gelijk aan kamelenlucht.

Samenvattend kunnen we van regel 1-5 zeggen dat een reisverslag in de normale zin van het woord hier niet gegeven wordt. De kamelen doen wel aan reizen denken vanwege de associatie met karavanen en met ver van Nederland verwijderde gebieden, maar wat deze uit een stinkende parkvijver opgedoemde woestijndieren te maken hebben met de koude, zuivere poollucht van Archangel is vooralsnog een raadsel.

Vanaf regel 6 verandert het gedicht van karakter: de versregels worden gemiddeld korter en hebben een regelmatiger metrisch verloop; de anekdotische parlando-toon van de eerste vijf regels gaat over in een veel lyrischer, sterk door plotseling optredende eindrijmen bepaald vervolg waarin de verhalende samenhang naar de achtergrond verdwijnt; en daarenboven staat het gedicht vanaf regel 6 definitief in de tegenwoordige tijd, terwijl daarvoor de verleden tijd gebruikt werd. Na deze cesuur raakt het gedicht in een stroomversnelling en neemt de persoonlijke betrokkenheid van de 'ik' toe. In 'Ik kan/Kamelen/Uw lucht/Niet velen' heeft de min of meer rationele

mensenwereld van het park plaatsgemaakt voorde binnenwereld van de ‘ik’. In zijn binnen- of gedachtenwereld maakt hij de kamelen los van hun bron, het vijverwater, door de kamelen sec toe te spreken (directe rede). De eigenaardige herkomst van de geur is geen onderwerp van het gedicht meer; als voortbrengers ervan worden nu gewoon kamelen genoemd. De geur zelf intussen manifesteert zich nog steeds als stank die de ‘ik’ ‘niet velen’ kan. De regels 6-9 klinken als een bezwering: Kamelen, weg van mij!

Na een anekdotisch ‘aan de lezer’ (regel 1-5) en een bezwerend ‘aan de kamelen’ (regel 6-9) kan de rest van het gedicht beschouwd worden als een ‘aan mijzelf van de ‘ik’ (regel 10-19). Dit zelfgesprek voert ons nog dieper in de binnenwereld van de ik-figuur. Ondanks de bezwering laat de gedachte aan kamelen hem niet meer los. Hij wil met een kameelharen draad - zo interpreteren wij in eerste instantie ‘Met kameelhaar’ (regel 10) - gaan vissen. De loop der gedachten is vrij grillig. In het voorgaande werden de kamelen, althans hun geur, gediskwalificeerd; zij vormden een negatieve waarde. In regel 10 hebben zij, althans de van hun haar geproduceerde wol, plotseling een positieve betekenis. Voorts vooronderstelt het ‘vissen’ opnieuw de aanwezigheid van water. Er wordt in de gedachtenwereld een concessie aan de buitenwereld gedaan: de ‘ik’ herstelt de oorspronkelijke relatie tussen kamelen en water die in de parkscène (regel 1-5) de sfeer bepaalden.

Met dat al blijft de zin van regel 10 geheel duister. Met een kameelharen vislijn kan de ik-figuur onmogelijk veel vissen op het droge trekken. Vermoedelijk heeft deze regel dan ook een diepere betekenis. Nu zijn ‘kameelhaar’ en zeker ‘vissen’ woorden met een sterk bijbelse lading. In de bijbel wordt Johannes de Doper voorgesteld als een boeteprediker gekleed in een kemelsharen mantel (o.a. in Mattheüs 3:4). Waarschijnlijk werd een dergelijke mantel in het algemeen door profeten en asceten gedragen, maar in de bijbel krijgt alleen Johannes deze dracht uitdrukkelijk aangemeten. Het ‘vissen’ kan in verband staan met de Christussymboliek. Het evengelisatiewerk van Christus en zijn discipelen wordt meer dan eens met het vissen vergeleken, bijvoorbeeld in Marcus 1:17: ‘En Jezus zeide tot hen: volgt mij na en ik zal maken, dat gij visschers der menschen zult worden’. Verder waren de meeste discipelen vissers van beroep. Het dopen van Johannes is in overdrachtelijke zin ook een vorm van vissen: door de mensen te dopen, won hij (‘viste hij naar’, ‘verkreeg hij’) zieltjes. Wanneer de Johannes- en Christussymboliek klopt, dan staat er in regel 10 zoiets als: gekleed als de wegbereider van Christus, Johannes, wil ik Christus zelf zijn, of in ieder geval diens werk doen. Een onthutsende mededeling eigenlijk, zij het zonder enige verbale hybris gebracht, die de ‘ik’ tot dubbelganger van Jezus maakt. Wie een dergelijke associatie vergezocht vindt, moet wel beseffen dat een letterlijke duiding van regel 10 hoe dan ook een onbevredigende lezing oplevert. De religieuze noot komt ook niet onverwacht, want in de titel speelt het begrip ‘aartsengel’ mee. Gezien de in regel 10 geuite wens kan ‘Naar Archangel’ ook betekenen: op weg naar de staat van aartsengel.

Regel 11 localiseert de plaats van het gebeuren: ‘Tussen lotussen en lissen’. Lotussen en lissen zijn waterplanten. In deze combinatie vormen zij de zoveelste oppositie binnen het gedicht: de lotus is een Oosterse plant, die met name voorkomt in Egypte en India, de lis daarentegen is een Westerse moerasplant die men heel goed in een Hollands park kan aantreffen. Samen vormen zij een metaforische variatie op het thema parken en woestijnen. De lotus is een traditioneel cultureel symbool. In Egypte werd hij als een heilige plant beschouwd die direct in verband stond met de zonnegod. Men meende dat de geur van de lotus eeuwig leven schonk, - dit geuraspect is in een ‘geurig’ gedicht als ‘Naar Archangel’ zeker niet zonder betekenis. Tegenover de symbolische meerwaarde van de lotus steekt de lis povertjes af; het is maar een heel gewoon werelds plantje. Het water waarin de ‘ik’ wil vissen bevat dus Oosterse en Westerse, religieuze en werelde componenten.

In regel 12 is voor het eerst onomwonden sprake van een bijbelse notie: ‘engel’. Deze engel is wellicht identiek aan de in de titel genoemde aartsengel. Het door een kamelengeur in gang gezette gedachtencomplex in het brein van de ‘ik’ komt naarmate het gedicht vordert steeds meer in een christelijke reuk te staan.

Regel 10 en 12 zijn syntactisch parallel. Eigenlijk staat er in regel 12: met mijn engel wil ik vissen. De syntactische parallellie betekent niet automatisch dat ‘kameelhaar’ en ‘mijn engel’ ook semantisch parallel zijn, dat wil zeggen hetzelfde betekenen. We hebben ‘kameelhaar’ zo juist geïnterpreteerd als pars pro toto van kameelharen mantel en de mantel hebben we aan de ik toegekend. Draperen we de mantel en de mantel nu alsnog om de schouders van de engel, dan zou ‘kameelhaar’ èn

pars pro toto van kameelharen mantel èn metafoor voor 'mijn engel' zijn, en dat lijkt teveel van het goede. Daarbij komt dat een engel in een boetekleed een volstrekt ongebruikelijke voorstelling is. We lezen regel 12 als: in aanwezigheid van/bijgestaan door mijn engel wil ik vissen. De engel vertegenwoordigt een positieve waarde; de 'ik' rekent op angelieke hulp en bijstand. Deze positieve waarde krijgt in de regels 13 en 14- en dat is zoals we gemerkt hebben in dit gedicht een normale gang van zaken - extra reliëf door de oppositie met 'hengel' en 'angel'. Het vissen dat de 'ik' voor ogen staat dient op engelachtige wijze plaats te vinden; het mag niet met behulp van hengel en vishaak tot een bloederig handwerk worden. Dit sterkt ons in onze mening dat 'vissen' inderdaad metafoor is voor 'dopen' (de Johannesrol) en/of 'evangeliseren' (de Christusrol). Bij 'angel' denkt men in eerste instantie aan het orgaan waarmee wespen en bijen steken, maar men zal het met ons eens zijn dat in deze context alleen maar een vishaak bedoeld kan zijn. Van Dale noemt 'angel' in de betekenis van 'vishaak' ook, terwijl het woord in die zin ook een paar maal in de bijbel genoemd wordt (bijvoorbeeld Mattheüs 17:27 en Habakuk 1:15).

Met 'In Archangel' (regel 15) wordt het liefelijke karakter van het vissen nogmaals onderstreept, wanneer men althans aan de aartsengel-lezing denkt. Het voorzetsel 'in' echter mobiliseert in de eerste plaats de locatieve betekenis van Archangel. Dit geeft aan de regels 10-15 een in de praktijk moeilijk voorstelbare wending. Men verwacht geen Oosterse attributen als kameelhaar en lotussen in een van de meest noordelijke plaatsen van Europa aan te treffen. En toch is dat wat de 'ik' in dit gedeelte zegt te willen: hij wil dat een in het Midden-Oosten te situeren scène (kameelhaar, lotussen), waarin ook Westerse elementen een bescheiden rol spelen (lissen), naar een noordelijke streek wordt overgeplaatst (Archangel). Op klankniveau wordt de eindbestemming uitstekend voorbereid. Vanaf regel 12 overbrugt de 'ik' in de geforceerde mars van een subtiel en eenvoudig klankspel - engel/hengel/angel/Archangelde afstand tussen het Midden-Oosten en Noord-Rusland (niet in werkelijkheid natuurlijk, maar in het innerlijk van de 'ik'). Maar die eenvoud gaat met een overmaat van fijne berekening gepaard. De regels 12-15 zijn heel exact geconstrueerd, niet alleen formeel (het trocheïsche metrum, de gepaarde eindrijmen), maar ook inhoudelijk. Op semantisch niveau immers omarmen de positieve, engelachtige buitenstukken (regels 12 en 15) een negatief, kwaadaardig middendeel (regels 13-14). Het goed-kwaad-kwaad-goed-contrast komt verder tot uiting in de gebruikte voorzetsels: 'met' (regel 12) en 'in' (regel 15) zijn positief, het tweemaal gebruikte 'zonder' (regels 13 en 14) is negatief. Wat in dit segment nog opvalt is dat klank- en betekenisniveau in een soort contrapuntrelatie staan: 'engel' en 'hengel' zijn qua klank verwant, maar staan semantisch in oppositie (goed-kwaad); 'hengel' en 'angel' vormen qua klank niet (althans minder dan engel-hengel) maar qua betekenis wel een parallelle constructie (kwaad-kwaad); 'angel' en 'Archangel' ten slotte zijn qua klank verwant, maar staan semantisch weer in oppositie (kwaad-goed). Parallellen en contrasten spelen op een complexe manier haasje-over. Op klank- en betekenisniveau afzonderlijk wisselen ze elkaar regelmatig af, terwijl de beide niveaus onderling kruiselingse combinaties aangaan die nieuwe contrasten en parallellen opleveren, die op hun beurt al evenzeer volgens een regelmatig patroon verlopen. Men mag er van duizelen, maar het stuk heeft de mathematisch exacte allures van een fuga van Bach en suggereert in vele toonaarden dat de hoofdtoonaard - via het oosten naar het noorden - het laatste woord zal krijgen. Zo wordt het onmogelijke uiteindelijk mogelijk.

Het slot van het gedicht, regel 16-19, roept de situatie aan het begin weer in gedachten. Met 'Mijn engel ruikt' (regel 16) wordt de geur opnieuw actueel. Het nuchtere, mededelende karakter van dit laatste deel - dat na de bevlogen passage

van zoëven des te meer opvalt - herstelt de informatieve toon waarop het gedicht begon. Het lijkt er een beetje op alsof de wensdroom: ik wil vissen in Archangel, aan het slot letterlijk is ondergesneeuwd. Maar de schijn bedriegt. Het is immers frappant dat de engel niet naar kameelhaar, lotussen en andere dieren en planten uit de Kleinaziatische fauna en flora ruikt, maar juist een bij uitstek noordelijk odeur heeft: korenaren, sneeuwen blaren. Wij gaan niet te ver wanneer we het slot parafraseren als: mijn engel ruikt naar Archangel. Bij korenaren kan men nog twijfelen, maar sneeuw en bladeren wijzen ondubbelzinnig in de richting van het noorden. Er is dus wel degelijk sprake van een aankomst in Archangel, al is het niet de 'ik' die aankomt, maar de geur. De kamelen en de 'ik' hebben een stapje teruggedaan ten behoeve van de engel; aartsengel en engel vallen aan het slot samen.

In 'Korenaren/Pasgevallen sneeuw/En blaren' zijn misschien drie seizoenen belichaamd: zomer, winter, herfst. Wanneer we de in regel 1 genoemde lente hierbij optellen, dan zijn alle vier seizoenen in het vers aan bod gekomen. Hoe je dit precies moet interpreteren, valt moeilijk te zeggen. Er kan de onmogelijkheid van het verlangen van de 'ik' mee uitgedrukt zijn: hij wil in de lente iets bereiken dat slechts in de zomer, winter of herfst ten uitvoer gebracht kan worden.

Het gedicht doet - daar een letterlijke lezing een onsamenhangende of zelfs nonsensicale totaalbetekenis oplevert - voortdurend een beroep op ons associatievermogen. Daarnaast wordt de inhoud voor een groot deel bepaald door de opposities van ongelijksoortige werkelijkheidsgebieden van het type parken-en-woestijnen. Daardoor is het geen eenvoudig gedicht, hoewel het die indruk bij eerste lezing door de zoetvloeiende toon wel wekt. Eigenlijk leent het zich niet voor een interpretatie, dat wil zeggen voor een analyse van wat er staat. Het verwijst niet naar een statisch betekeniscomplex, noch is het een wat lang volgehouden metafoor waarin een zus-gedachte met een zo-beeld wordt uitgedrukt. Wat 'Naar Archangel' in zijn diepste wezen kenmerkt is het dynamische associatiepatroon, dat het - op de redenering in regel 3-5 misschien na - zonder enige directe uitleg in het gedicht zelf moet doen en dat meestentijds door akoestische en semantische elementen en de wisselwerking daartussen gestalte krijgt.

De associaties liggen grotendeels in dezelfde sfeer: het zijn coördinaten waarmee gebieden in kaart worden gebracht die de 'ik' wil bereizen en in gedachten metterdaad bereist. Het is geen gewone reis, maar een pelgrimstocht, een in de geest op-weg-zijn naar een christelijke eindbestemming: een soort godsstad, die merkwaardigerwijs niet in de hemel maar hier op aarde gesitueerd wordt, in Noord-Rusland om precies te zijn. Bij deze tocht laat de 'ik' zich blindelings leiden door bepaalde geuren die hem tot kompas dienen. Laten we het gedicht op deze gedachte eens verder toespitsen.

De titel is een poëtische vondst die er mag zijn. Het tweeledige, tegelijk aardse en transcendentale karakter van het eindpunt wordt door de archaïsche spelling van Archangel al direct onder de aandacht van de lezer gebracht. Regel 1 verbaast ons nu minder dan hij in een eerder stadium deed. We weten inmiddels dat het om een imaginaire reis gaat, en zoiets kan te allen tijde plaatsvinden, ook tijdens een wandeling in een park. Akoestisch zijn '*wandelde*' en '*park*' het spiegelbeeld van Archangel, een klankparallel die de lyricus Hanlo siert, omdat daarmee de schier eindeloze afstand tussen het Hollandse park en Archangel op klankniveau ongedaan wordt gemaakt. De lente kunnen we nu eveneens beter plaatsen. We hadden zo vlak na het gure Archangel weliswaar geen lente-temperatuur verwacht, maar bij de met Griekse zwier genoemde aartsengel die zich later in het gedicht als behulpzame goede genius ontpopt, kunnen we ons wel een aangenaam, liefelijk en verwachtingsvol seizoen voorstellen.

De invoering van de kamelen in regel 2 is wederom een gelukkige greep. Men komt deze dieren in geen enkel ander gedicht van Hanlo tegen, maar hier mochten ze beslist niet ontbreken. Zij zijn de wagons van de trein die op het vertrekperron (het park) reeds klaarstaat. Aanvankelijk brachten ze ons in verwarring. Onwillekeurig dachten we aan het schilderij *Kameel in het park van Versailles* van Carel Willink. Als beschouwer van dat schilderij vraag je je af: wat doet een kameel in godsnaam in een park? De magisch-realistische schilder Willink is het in zijn werk steeds te doen om de botsing tussen realistisch weergegeven details en de irreële vormgeving van het totaal: kameel en park zijn naar het leven geschilderd, maar het geheel is irreëel omdat die twee niet bij elkaar horen. In Hanlo's gedicht gebeurt iets dergelijks. Hij schuift een aardse en religieuze pool over elkaar heen en creëert aldus een surrealistisch plaatje. De kamelen weerspiegelen het tweeledige Archangel: men associeert ze met een geogra-

fisch (woestijn, Midden-Oosten) en een religieus (het bijbelse land, de bakermat van het christendom) gegeven, die te zamen de rails vormen waarop dit gedicht spoort. Hebben we de kamelen eenmaal met woestijnen geassocieerd, dan schieten ons nieuwe associaties te binnen: we denken aan het oord waar het joodse volk moeizaam doorheen trok op weg naar het Beloofde Land, en ook aan het oord van ascese, waar profeten, kluizenaars en heiligen hun verheven visioenen kregen.

Aangezien het in dit gedicht om een imaginaire reis gaat, een visioen eigenlijk, heeft de 'ik' geen echte kamelen nodig; de geur van kamelen volstaat. De geur fungeert hier als kompas, de steeds wisselende essences van de geur zijn de streken van het kompas. Het kompas wordt zoals bij een verre tocht te doen gebruikelijk, herhaaldelijk geraadpleegd: 'En het rook' (regel 2), 'Uw lucht' (regel 8), de bedwelmende geur van 'lotussen' (regel 11), 'Mijn engel ruikt' (regel 16).

De kamelenlucht is niet afkomstig van de vele mensen in het park, maar van het water in de vijvers. We hebben dit eerder verklaard uit de mogelijke overeenkomst tussen stinkend water en al evenzeer stinkende kamelen. Thans moeten we, gezien de positieve functie van de kamelengeur - opwekkeren reisleider van een religieus visioen van een tocht - een negatief geuraspect van de hand wijzen. Er staat in regel 2 ook niet dat het naar kamelen stonk, maar dat het naar kamelen róók. Dit impliceert tevens dat we regel 6-9 niet langer uitleggen als een diskwalificatie en bezwering van de kamelengeur. Er moet een neutrale en waarschijnlijk zelfs positieve betekenis aan dit tekstgedeelte toegekend worden: kamelen, ik ben niet bestand tegen jullie geur, die een verlangen en visioen in mij oproept waaraan ik geen weerstand kan bieden. De 'ik' staat weerloos tegenover de geur, een bijbelse ingeving die hem, overigens niet tegen zijn zin, een vroegchristelijk gebied binnenleidt.

Hoe zit het nu met het associatieve verband tussen de kamelen en het water in de vijvers? Wij houden het op de volgende parallel: water is een christelijk symbool, het is het werkterrein van vissers en als zodanig staat het in verband met Christus en de discipelen, de vissers van mensen. Daarnaast doet het aan doopwater denken. De mededeling in regel 4-5 bereidt ons voor op wat er in regel 10 e.v. gezegd wordt over het vissen in de betekenis van dopen en evangeliseren, en is daar tevens de voor-afschaduwing van. De kamelen sluiten bij dit christelijke water goed aan omdat ze reminiscenties oproepen aan het bijbelse landschap, en deze al dan niet door de 'ik' vermoede parallel heeft de associatie van het een met het ander veroorzaakt. Een afgeleide van deze koppeling is dat een woestijnaan een watergebied wordt gepaard, een oase als het ware, een indruk die een extra dimensie krijgt door de plaats waar dit alles zich afspeelt, het park. De 'ik' bevindt zich in een eigentijdse oase, waar als een soort fata morgana de gedachte aan een oase in het land en uit de tijd van Christus in hem bovenkomt. Zo krijgt de geur als luchtspiegeling een visuele dimensie.

Vanaf regel 6 staat het gedicht in de tegenwoordige tijd. Nadat de voorwaarden voor het visioen zijn geschapen, speelt het visioen zelf zich af in het nu van het gedicht. De wisseling van praeteritum naar praesens heeft een bevlogener toon tot gevolg. Redeneringen achteraf, zoals in regel 3-5 zijn niet langer mogelijk. De regels 10-15 vormen de kern van het vers. De 'ik' wordt zich van zijn meest wezenlijke verlangens bewust; hij weet welke lotsbestemming hij zich wenst. Hij wil de nieuwe messias worden. Merk overigens op dat deze heruitgave van Christus zich vrijwillig in de schaduw stelt van de echte Christus door zich in het onaanzienlijke boetekleed van Johannes de Doper te hullen, een geste die men van de onbescheiden bescheiden Hanlo wel kan verwachten. De 'ik' wil zonder dwang of geweld volgelingen winnen door hen te dopen, daarbij bijgestaan door een engel die hij tot twee keer toe *mijn* engel noemt; met dit laatste onderstreept hij de waardigheid van

zijn ambt: hij heeft een hoogst persoonlijke engel tot boodschapper. Het blijkt nu ook dat 'veel mensen' uit regel 3, die in die context een tamelijk verloren en overbodige indruk maakten, een voor-afbeelding zijn van het latere evangelisatiewerk: het zijn de volgelingen van de messias.

De 'ik' geeft een merkwaardige draai aan het bijbelverhaal door deze nieuw-testamentische scène, waarin hij zo'n belangrijke rol speelt, in haar geheel te willen overplaatsen naar Archangel. De lucht in het Midden-Oosten doet hem inderdaad geen goed. Het narcotiserende aroma van de lotussen en het warme klimaat geven de verhoudingen niet zuiver weer; men wordt er maar op rare gedachten gebracht en er treden eigenaardige persoonsverwisselingen op. Opnieuw: dit staat niet allemaal in de tekst, we moeten het er zelf bij denken, maar wie dit niet doet komt er niet achter waarom de 'ik' zijn evangelisatieprogramma per se in de vrieskou van Archangel ten uitvoer wil brengen. In de koude, scherpe lucht van het poolklimaat houdt men het hoofd koel. Men loopt er niet zo gauw het risico door fata morgana's en ander gezichtsbedrog een misvormde kijk op de werkelijkheid te krijgen. In Archangel is de Westerling beter op zijn plaats dan in het land van de kamelen. Daar het in vroeger eeuwen een handelsplaats was waar oosterse en westerse produkten samenkwamen, is Archangel een uitstekende plek voor een oosterse-scène-in-westers (noordelijk)-decor.

In regel 16-19 staat opnieuw de geur centraal. Het is niet langer de geur van kamelen en lotussen, maar de prikkelende vrieslucht van het noorden. Het reisdoel is bereikt: de 'ik' is in gedachten in Archangel aangekomen. De rust treedt in. Het koortsachtige verlangen om profeet of messias te zijn lijkt opeens niet zo belangrijk meer; aangekomen te zijn in een engelachtige, louterende omgeving is al voldoende.

'Naar Archangel' begint rustig met een wandeling in een park in de lente en eindigt in een serene omgeving waar het koren rijpt en pasgevallen sneeuw een sfeer van maagdelijke zuiverheid suggereert. Daartussenin echter gebeurt van alles: kamelen duiken uit het water op, er zijn veel mensen, te midden van exotische planten in een bijbels landschap vindt een rivier-doop plaats en bij dat alles voegt zich een engel waarvan de status niet geheel duidelijk is: aartsengel? engelbewaarder? boodschapper? wegbereider van de zich Christus wanende ik? - we weten het niet. Wat we wel weten is dat via een keten van associaties een religieus einddoel wordt bereikt.

Het geheel overziende is het nog maar de vraag of de ik-figuur wel de hoofdpersoon is van dit vers. Hij heeft zeker aan het eind een passieve rol. Het perspectief verschuift naar de engel, die voor een hogere geestelijke macht trouwens ook geen al te actieve indruk maakt: in regel 12 kan men hem nog zien als een compagnon die bijstand verleent, maar in regel 16-19 is hij louter en alleen de voortbrenger van geuren. Meer dan de 'ik' en de engel is daarom de geur de actieve instantie in dit gedicht. De geur is het hele gedicht door aanwezig als een levende wegwijzer die de 'ik' steeds nieuwe borden voorhoudt; hij stuurt het innerlijk oog van de 'ik', hij verwekt en biedt uitzicht op het visioen. Hanlo heeft het belang van de geur onder andere aannemelijk gemaakt door de geurgewaarwording te verbinden met andere zintuigsferen. Met name aan het eind van het gedicht overheerst de synesthesie sterk. De naar pasgevallen sneeuw ruikende engel doet in de eerste plaats een beroep op het oog (de witheid ervan) en op de tastzin (ijskoud). Er is in tegenstelling tot de lotussen niets specifiek geurigs aan sneeuw, en aan korenaren en bladeren ook niet zo. Het verzichtbaren van de geur van de engel is bijzonder functioneel. De geur veroorzaakt een visioen - een schijnwerkelijkheid met de visuele scherpte van een fata morgana - en gaat dank zij de synesthesie vloeiend in deze visuele categorie over. De geur als opwekker van déjà vu's en droombeelden is overigens sinds Baudelaire een topos in de literatuur.

Een enkele keer leent ook het oor zich tot een synesthetisch verbond met de geur. Het mooiste voorbeeld hiervan staat in regel 11, waar de assonerend en allitererend op elkaar betrokken woorden ‘tussen’, ‘lotussen’ en ‘lissen’ een soort modulatie bewerkstelligen. Het effect van deze klankparallellen is dat op klankniveau de woordgrenzen vervagen en daarmee wordt het bedwelmende, diffuse karakter die de lotussen op betekenisniveau hebben functioneel onderbouwd.

Reeds meermalen hebben we de geur met een kompas vergeleken. Dit kompas heeft in meerdere opzichten zo zijn streken. Het wijst niet steeds - zoals van een goed kompas verwacht mag worden - naar het noorden en leidt de ‘ik’ over Rome naar Parijs, dat wil zeggen via het Midden-Oosten naar Archangel. Alle windstreken zijn op de kompasroos aanwezig: het westen (het park), het oosten (het bijbelse land), het

noorden (Archangel) en het zuiden (opnieuw het bijbelse land, dat ten opzichte van Archangel in het zuiden ligt).

De combinatie van geuren met reizen of dolen is een constante in de poëzie van Hanlo. Het gedicht 'Herleven de Nachten' (*Verzamelde gedichten*, p. 17) bijvoorbeeld gaat geheel over de aangename geur van een plantsoen met narcissen. Hun geur blijft niet op één plaats hangen, maar trekt er op uit: 'Steeds verder, naar wat van het oosten het oosten is, (...)//Naar wat van Arabië zuidwaarts zich uitstrekt', trekt zelfs over de zuid- en noordpool heen om na eeuwen weer op de plaats terug te keren waar de narcissen ooit stonden. Die plaats vertoont een verrassende gelijkenis met het besneeuwde woestijnlandschap van de godsstad Archangel in het door ons behandelde gedicht: 'Die plek, - na eeuwen onkenbaar veranderd./Geen tuin, maar een ijsvlakte of een woestijn'. Men ziet, 'Herleven de Nachten' bevat reeds alle ingrediënten van het drie jaar later geschreven 'Naar Archangel': een tuin- of parklandschap, de indringende geur van bloemen, het reizen, de aankomst in een surrealistische woestijn annex ijswoestijn. Zelfs het religieuze kader ontbreekt niet, want de laatste strofe van 'Herleven de Nachten' luidt:

> Op 't einde des levens, het einde der tijden,
> De dag van het oordeel, waar alles ineens is,
> Herleeft het voorbije waar alles reëel is,
> Herleven de dagen en alle nachten.

Dagen en nachten, parken en woestijnen, Johannes de Doper en Christus, - steeds is Hanlo op zoek naar een hemelse streek waar dit 'alles ineens is'. Hij is niet alleen lyricus, maar ook een onverbeterlijk romanticus.

Ook in het gedicht 'Sentimental journey' (*Verzamelde gedichten*, p. 49) wekken geuren de reislust op, blijkens zinnen als: 'laat ons een roos (...) op gaan zoeken', 'o mogen geuren (...) ons doen verdwalen', 'laat ons op reis gaan'. Altijd is de geur een onweerstaanbare macht die de dichter betovert en in een bepaalde richting stuurt.

Tot zover de geschiedenis van een geur, onze sfeertekening bij het sfeergedicht 'Naar Archangel'. Hanlo heeft ons een waanvoorstelling nagelaten die zich door de ingetogen presentatie makkelijk voegt in onze verbeeldingswereld, ook al zijn wij mensen die in een park eerder met onze hond dan met kamelen verkeren. We voelen wel dat er ergens een steekje loszit, maar wanneer we dit irreële uitgangspunt eenmaal geaccepteerd hebben, dan ontvouwt het gedicht zich volgens het wetmatige patroon van zijn innerlijke logica. Dat steekje zit natuurlijk los bij de ik-figuur, die het ongewone verlangen uitspreekt de dubbelganger van Christus te willen zijn. Ongewoon inderdaad, maar niet zonder precedent. Men hoeft geen psychiater te zijn om zich een persoon die deze wens tijdens een parkwandeling in zich voelt opkomen voorte stellen als lijdende aan een tamelijk klassiek geval van paranoia: de profeten- of messiaswaan.

Wat bracht Hanlo er toe om zijn lyrische ik met een dergelijke psychose het park in te sturen? Het antwoord op deze vraag staat niet in het gedicht zelf, maar in het autobiografische verslag *Zonder geluk valt niemand van het dak*, dat grotendeels gewijd is aan de periode waarin 'Naar Archangel' werd geschreven. Hanlo beschrijft hierin de turbulente week die voorafging aan zijn opname in de Amsterdamse Valeriuskliniek op 2 mei 1947, een opname die noodzakelijk geworden was omdat hij leed aan... messiaswaan. Eén van de laatste gedichten die Hanlo voor zijn opname schreef, zo zegt hij zelf op pagina 13 van dit verslag, was 'Naar Archangel'; het ontstond eind april 1947. Hij spreidde toentertijd een ziekelijke, demonstratieve vroomheid ten toon: hij bad bijvoorbeeld hardop op straat of ook wel voor het front

van de klas - hij was docent Engels - de rozenkrans. Hij voelde zich door een hogere macht of door God zelf bezeten. Op pagina 55 vertelt hij iets over een wandeling in een park een paar dagen voor zijn ineenstorting:

> Ik had in 't algemeen toen de gedachte dat God 'met mij bezig was'. Ik liep eens door het Vondelpark. Het was lang geen lentetemperatuur maar de zon scheen voelbaar op mijn rug. Toen begon ik ineens te rillen (...) van de kou. Het was alsof de wind van een sneeuwstorm door mijn kleren trok. Daarbij had ik een gevoel in mijn nek en schouders alsof iemand mij daar in zijn greep had. 'God pakt mij in mijn nek,' dacht ik.

Deze wandeling heeft ontegenzeggelijk veel gemeen met de poëtische wandeling in 'Naar Archangel', al willen we niet beweerd hebben dat er een direct verband bestaat tussen het een en het ander. Het park, de lente die geen lente is, de verbinding van warmte (de zon die voelbaar schijnt) en kou (de wind van een sneeuwstorm), en vooral het religieuze kader; klinken ons na onze gang door parken, woestijnen en ijsvlakten vertrouwd in de oren. Hanlo heeft uit dergelijke ervaringen de conclusie getrokken dat hij Gods zoon was. 'Naar Archangel' is geschreven in het stadium dat de psychose al aan de gang was. Er staat in dit curieuze boek één passage waarin Hanlo 'Naar Archangel' op zijn religieuze waanvoorstellingen betrekt:

> Mijn gedachten dwaalden af. Ik kreeg eigenaardige, hoewel lichte, gewaarwordingen. Eensklaps bemerkte ik dat deze betrekking moesten hebben op mijn gedichten. Zo was het plotseling alsof mijn benen in half lauw water stonden: ik was aan 't vissen ('tussen lotussen en lissen' - zie gedicht no. ...). Verschillende van mijn verzen speelden zich in mij af (...). God speelde mijn verzen voor mij. Een onverwachte aardige attentie, die ik waardeerde (p. 64/65).

Zo wordt op de valreep onze interpretatie van 'vissen' (regel 10) als 'dopen' door informatie buiten het gedicht bevestigd. De visser staat *in* het water immers, zoals ook Johannes de Doper bij het dopen in de rivier de Jordaan stond.

De geschiedenis van een geur is, wanneer men er de werkelijkheid van Jan Hanlo anno 1947 bij betrekt, feitelijk de geschiedenis van een psychose. In de poëzie voerde het aromatische kompas Hanlo naar de engelenburcht Archangel, maar in de werkelijkheid bracht het hem in de Valeriuskliniek. Kunst is meestal mooier dan het leven. Eens te meer blijkt hoe groot de spanning tussen beide is, en hoe diep de kloof.

Hans Krol
Een interview met poëzie puré als (leuke) zetfout

> In het verzamelwerk van proza en poëzie *In een gewoon rijtuig* nam Hanlo met meesterschap van argeloosheid ook twee door anderen geschreven interviews met hemzelf op. Beide komen uit schoolbladen, ze zijn geschreven in die tussentaal van schoolopstel en krantestukje die hem vertederd moet hebben en waarin hij wellicht ook het best te begrijpen was
> (Kees Fens in De Volkskrant, 13-1-1973)

Van Jan Hanlo, die mijns inziens bewust méde via zijn brieven een ‘voortbestaan’ na de dood heeft nagestreefd, ontving ik tussen 1960 en 1968 - prentbriefkaarten, drukwerken en dergelijke buiten beschouwing latende - in totaal 34 brieven. Eén schrijven getypt, de overige geschreven, veelal met groene inkt, een enkele met rode, bruine, blauwe of zwarte (bal)pen. De groene inktkleur is dáárom opmerkelijk, omdat groen niet zijn lievelingskleur was. Na verschijning van *In een gewoon rijtuig* schreef Hanlo

> Het boekje ziet er wel mooi uit, vind ik ook wel. Ik had liever geen groen gehad. Liever steenrood of lichtgrijs, groen is mijn kleur helemaal niet (30-3-1966)

In zijn briefwisseling komt de letterkunde al of niet terloops ter sprake: auteurs, kritici, literaire tijdschriften (inzonderheid Barbarber) en hem bekende beeldende kunstenaars (Otto van Rees en René Wong). Over Bernlef die in 1969 - met K. Schippers - ten aanzien van Jan Hanlo de niet geringe uitspraak deed ‘de grootste dichter en prozaschrijver in de Nederlandse taal van de laatste honderd jaar’ schreef Hanlo in een brief, gedateerd 8-2-1962: ‘Bernlef's bewondering voor mij is niet zó uitgesproken, in werkelijkheid’.

Hanlo's wens brieven te schrijven was evenredig aan zijn behoefte post te ontvangen. Als hij op reis was miste hij wat zijn ‘thuis’ betreft de post het meest liet hij mij meermalen weten. Een aanzienlijk deel van onze correspondentie handelde over problemen van wijsgerige, theologische en psychologische aard. Zijn mening, neergelegd in brieven, over theologen, psychologen en filosofen bijvoorbeeld, is later opgenomen in de bundel *Mijn benul* (blz. 233-234).

Het meest ergerde Hanlo zich aan al die ‘geleerden’ die het zo goed weten in opgeblazen theorieën, die niet kunnen ‘tippen aan’ Christus wat betrouwbaarheid en gezag betreft. Wetend dat hij van kindsbeen ‘een echte esthetisch-gerichte’ was had hij het echter moeilijk met het gegeven dat Christus de esthetiek nog te min vond om er over te spreken.

> Ik heb altijd het gevoel verraad te plegen aan het z.g. ‘lagere’ als ik het tot iets minder bestempel. (...) Was er maar een dragelijk oord voor degenen die nu eenmaal aards en esthetisch gericht zijn. Maar er is alleen maar hemel en hel (22-5-1963).

Een karakteristieke uitspraak over zijn levensopvatting is ook de volgende uitspraak:

> Met mij gaat 't vrij goed, na enige, gebruikelijke, impasses op mijn vaart op mijn levensvlotje, een nog steeds onduidelijk doel tegemoet (tegemoet en niet langsheen, laten we hopen). (10-10-1961).

De pedofiele geaardheid, waar vooral na 1969 zoveel over geschreven is - eerst na zijn plotselinge overlijden en vervolgens na publicatie van het brievenboek (eigenlijk literaire dagboeknotities van een geëngageerd schrijver) *Go to the mosk* - bleef in onze briefwisseling geheel buiten beschouwing, lag in wezen buiten mijn gezichtsveld. Later is duidelijk geworden dat hij anderen (met name zijn talrijke correspondenten) per se niet met zijn eigen problemen wilde vermoeien. Geen woord van Hanlo over de mij toenmaals onbekende Zandvoortse affaire in 1962, die hem persoonlijk zo heeft aangegrepen. Hooguit een kryptische omschrijving als

> Ik ben dit jaar een beetje aan 't sukkelen. Nu weer met griep al een maand. 't Zal wel slijten. Ook andere onaangenaamheden, maar zo heel erg is 't nu ook weer niet. Alleen is 't vervelend als men overal alleen voor staat en eigenlijk niemand heeft om eens iets te bepraten (5-11-1962).

Pas in 1968 een begin van duidelijkheid hieromtrent als Hanlo zijn boosheid uit over Jaap Joppe die zijn stuk over Astère Michel Dhont (gepubliceerd in Podium, december 1967) in een krantekritiek kwaadwillend weergaf. Daarbij een verzoek in de zomer van 1968 in Amsterdam naar huisvesting om te zien, omdat hem in Limburg de grond onder de voeten kennelijk te warm is geworden. Op 25 oktober volgt dan een in Maastricht gepost briefje, met als postadres: p.a. C. van Geel, Achterweg 17, Groet, N.H.:

> Wacht maar eens met zoeken voor me naar een kamer. Die zaak is gelukkig geseponeerd. Maarikgatoch uit Valkenburg verhuizen. Eerst eens op reis, wellicht.

Begin 1969 zal hij opbellen met het verzoek vooreen persoonlijk en voor hem belangrijk gesprek. Vanuit Valkenburg opzijn 1000 cc-motor komt Hanlo 's middags in Hoofddorp aan, waar ik op dat moment een stage volg in de openbare bibliotheek. De directeur staat toe dat Hanlo mij meeneemt naar een café om over een zekere kwestie van gedachten te wisselen. Hij vertelt dan openhartig over zijn erotische belangstelling voor kinderen en zijn uitdrukkelijke wens naar een land te gaan zonder al die taboes welke onze cultuur kent. Omdat ik vele malen in Turkije op vakantie geweest ben wil hij weten hoe zijn kansen in dat land liggen, rekening houdend met omstandigheden zoals de kinderen aldaar, de ouders, politie, justitie e.d. Op grond van wat ik van Turkije's familie- en leefgewoonten weet raad ik hem ten stelligste af voor dit doel dat land te bezoeken. Na eerst nog even met de bibliothecaris over literatuur gesproken te hebben, waarnaar Hanlo's hoofd op dat moment echter in het geheel niet stond, nemen we afscheid. Achteraf zal blijken voorgoed. Hanlo reisde in het voorjaar van 1969 naar Marokko met alle intussen bekende gevolgen. Terug naar het begin.

Begin juni 1960 zond ik vanuit Saint Louis, een internaat in Oudenbosch, een schrijven aan een dertigtal letterkundigen met het verzoek om een stukje handschrift. Aan Jan Hanlo meteen maar het geruchtmakende vers ‘Oote’. Hanlo antwoordt per omgaande en stuurt het originele manuscript[1.].

Reeds deze eerste brief bevat een reeks aanzetten voor een voortgezette correspondentie. Hij schrijft in het Brabants dialect en stelt allerlei vragen, zoals: waarom precies ‘Oote’?, hoeveel autografen al in mijn bezit zijn en of ik al eens in Deurne, zijn jeugdplaats geweest ben. Verder merkt hij op de nagebouwde

Pieterskerk in Oudenbosch wei eens te willen bezoeken en vraagt om bij gelegenheid in Valkenburg langs te komen. Ten slotte voegt hij nog vijf autogrammen toe, van Adriaan Morriën, Chr.J. van Geel, Bernlef (Henk Marsman), de Vlaming Gust Gils en Limburgse dichteres Harjo Wong.

Korte tijd later stuur ik hem ter beoordeling een gedicht ‘Aehr’ dat hij als een zwakke navolging van Gezelle en Tagore resoluut afwijst. Medio 1961 bericht Hanlo van een schoolblad een verzoek voor een vraaggesprek te hebben gekregen en het resultaat te zullen toezenden als het bevalt. Intussen wordt een voorlopige afspraak gemaakt voor een bezoek aan Hanlo in de Paasvacantie. Met een vriend zal ik hem ontmoeten op het station van Valkenburg. Eerder die ochtend had hij een specialist in Maastricht geraadpleegd. Tijdens de carnavalsviering was Hanlo gevallen, wat een lichte hersenschudding tengevolge had. Als nawerking trad een hevige hoofdpijn op en na zijn bezoek aan het ziekenhuis vertelt Hanlo dat hij waar-

schijnlijk een ligkuur van zes weken zal moeten ondergaan.

Ten behoeve van het internaatsblad De Klaroen van instituut Saint-Louis heeft vervolgens een gesprek plaats in zijn woning, het poorthuisje van Geerlingshof (de Volkshogeschool).

In mei stuur ik hem het uitgeschreven interview toe met een verzoek dit te corrigeren. Op 29 mei (m'n verjaardag! voegt Hanlo er veelbetekenend aan toe) houdt hij zich hiermee bezig.

Enkele passages worden geschrapt als verkeerd overgekomen. Bijvoorbeeld mijn opmerking dat Hanlo het betreurde dat Podium ingezonden werk als te ‘druilerig’ had geretourneerd. (‘Helemaal niet, 't kon me nou echt *niets* schelen, of je 't gelooft of niet’). Ook een verwijzing naar de gezellige rommel in zijn kamer wordt als een verkeerde voorstelling van zaken bestempeld (‘leek 't jou, maar is 't niet. Ik hou niet van rommel. Wel is de kamer helaas veel te vol’). Een uitspraak van de tuinier dat Hanlo vaak een middagdutje doet bestrijdt hij.

> Helemaal onjuist. Ik slaap lang, omdat ik laat op ben, maar doe *nooit* een middagdutje. Ik sta als 't moet met plezier om laten we zeggen 1 uur in de middag op of veel later.

In een begeleidend schrijven verzoekt hij bij herhaling de geciteerde teksten *letter* voor *letter* te corrigeren, schrijft als schot voor de boeg ‘anders moet ik 't later weer recht gaan zetten’ en laat onder andere nog weten:

> Ik heb de indruk dat we nogal ver van elkaar staan, elkaar niet zo heel scherp aanvoelen, maar dat is immers altijd zo in 't leven, dat zul je zelf ook nog wel merken. We mogen al blij zijn als we een behoorlijke *belangstelling* voor elkaar hebben (sommigen prefereren een onbehoorlijke).

Middels een briefkaart bedank ik voor zijn medewerking en per omgaande schrijft Hanlo:

> Ik hoop inderdaad dat m'n gedichten zonder afwijkingen geplaatst worden en dat me niets in de mond gelegd wordt dat ik niet - of anders - gezegd heb (7-6-1961).

Een postscriptum laat niets aan duidelijkheid te wensen over:

> Verleden jaar kreeg ik een bewijsnummer van een schoolblad in Zuid-Limburg, waarin ook iets van mij stond. Het exemplaar dat *mij* toegezonden werd, was naderhand met de pen gecorrigeerd. Dat nam ik niet. Ik wil graag weten wat de *lezers* te lezen krijgen.

In deze en volgende brieven valt herhaaldelijk het woord *scrupuleus* waar het om de correctie gaat.

Het zal dan nog negen maanden (en evenzovele brieven) duren voordat het interview integraal geplaatst wordt. Eerst de mededeling dat De Klaroen in de zomermaanden niet zal uitkomen en pas in september verschijnt. De werkelijke reden van uitstel is dat De Klaroen vanwege de hoge drukkosten mogelijk zal verdwijnen. In dat geval stel ik Hanlo voor het vraaggesprek te publiceren in Utopia, orgaan van het Thomas More College in Oudenbosch. ‘Vervelend, maar wel

overheen te komen. Als 't zover is dat ze aan de opmaak toe zijn, vergeet dan niet de correctie' (10-7-1961).

Als Hanlo begin oktober nog niets vernomen heeft schrijft hij in een brief van 10 oktober onder andere:

> Er zullen wel zet- of tikfouten in het interview zijn gekomen hè? Dat gaat altijd zo. Als 't maar niet erg is (dat er b.v. niet i.p.v. wel; of zwart i.p.v. wit staat). En zelfs dàt kan in het volgend nummer hersteld worden.

Twee weken later valt dan de beslissing dat De Klaroen, ondanks de hoge drukkosten van f 6.000,- per jaar, zal blijven verschijnen en bericht ik Hanlo dit goede nieuws onmiddellijk. Die toont zich verheugd.

> Gelukkig maar. De Klaroen ziet er typografisch goed verzorgd uit, maar f6.000,- per jaar is nogal wat. Naar mijn indruk staat het blad een beetje ver van de jongens af. Utopia ziet er ook niet slecht uit. Die serieuze artikelen zullen inderdaad wel weinig lezers vinden, veronderstel ik. Zelf een blad beginnen, daar heb ik wel eens vaag aan gedacht, maar ik geloof niet dat ik er iets van terecht zou brengen. Zelf weinig productief en erg selectief met een bepaalde smaak, zou ik waarschijnlijk niet voldoende copij bijeenbrengen voor een jaargang. De onenigheid met Barbarber is trouwens bijgelegd. Zorg dat je de drukproeven van het interview *zelf* corrigeert. 't Is altijd nogal vervelend op iets te moeten terugkomen (21-11-1961).

Drie weken later schrijft hij ter geruststelling over uitblijven van publikatie:

> Dat interview dat Morriën mij in 1954 afnam is pas in 1958 (in Tirade) geplaatst, dus wat jouw interview betreft hebben we ook nog de tijd (àls je de proeven maar in de gaten houdt! Niet dat er van die *vervelende* drukfouten in komen die aan de zaak een andere betekenis geven, bij wijze van voorbeeld: als het woord *niet* uitvalt). (11-12-1961).

In januari 1962 kan ik Hanlo mededelen dat het vraaggesprek in het februarinummer zal worden opgenomen. Hij antwoordt: Dus dan komt het interview er toch in. Je zorgt dat je de drukproeven controleert, hè?... (17-1-1962). In februari komt echter vanwege de lengte enkel de vrij lange inleiding: 'De ars poëtica experimentalis' en een eerste deel van het gesprek met Hanlo (wordt vervolgd) in druk gereed. Als illustratie staat Jan Hanlo in zijn beste kostuum zijn 1000-cc-kopkleppenmotor zogenaamd te repareren, met op de achtergrond enkele kisten met opschrift: 'Droog bewaren. LIGA'.

Ik stuur Hanlo een bewijsnummer, maar commentaar blijft nog uit. Alleen:

> Dank voor je Klaroen. Als het volgend nummer uitkomt wil je me dan van beide nummers enige exemplaren sturen om aan enige geïnteresseerden te sturen? (8-2-1962).

In het maartnummer nochtans geen vervolg, vanwege plaatsruimte. Hanlo's geduld wordt op de proef gesteld, maar de aprilaflevering verschijnt als dubbelnummer en de redactie bericht in het voorwoord:

> Als groot artikel vindt u in deze Klaroen de bijdrage: ‘In het domein der schone kunsten’. Hoewel het eerste gedeelte van dit artikel reeds werd geplaatst, meende de redactie toch, dat het beter was, dit artikel nogmaals in zijn geheel in één nummer te publiceren. We veronderstellen, dat de jeugdige Klaroenlezers dit artikel wel zullen overslaan, maar we meenden aan de groep Senioren toch wel dit stuk eigen werk van een onzer jongens te mogen voorleggen.

Na ontvangst reageert Hanlo nog dezelfde dag.

> Dank je wel voor De Klaroen, ik heb heel weinig tijd op het ogenblik. In zijn geheel een zeer leesbaar verslag, dacht ik. Er staan natuurlijk wel zetfoutjes in, maar niet van zwaar kaliber. Je bent (of was toen) blijkbaar nog in een periode dat je graag zoveel mogelijk vreemde woorden gebruikt. Dat doet natuurlijk wel wat snobistisch aan, maar zo héél verschrikkelijk lijkt mij dat ook niet. Natuurlijk moet je wel erg oppassen dat je ze goed gebruikt, anders werkt het i.p.v. imponerend of exact, lachwekkend. (poésie puré!!!).

De ‘gerenommeerde toeristenplaats’ zal wel een lachje op menig gezicht brengen; zoals het legertje paleontologen etc. en de welige lariksen. Jonge, jonge wat woon ik hier uniek op het gezapige Geerlingshof. Het ‘frugaal’ kostuum is niet zo erg aanvechtbaar. Het woord is wel goed voor dát bepaalde bruin.

Na nog een serie opmerkingen eindigt hij zijn brief als volgt:

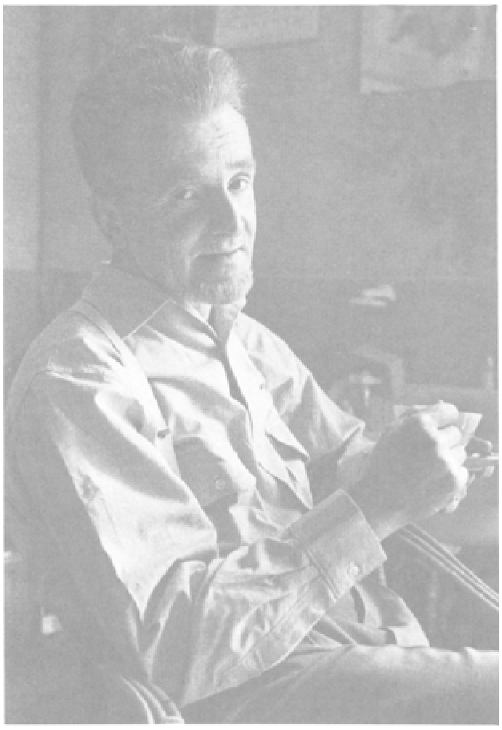
> Maar kom, laat ik niet schoolmeesteren. Ik vind het een aardig stuk. Zo'n woordje als ‘de lievelingsdichter van een

> groot aantal jongeren' is tenslotte wat waard. Het breekt uit de band van, of voorkomt, een ál te grote gelijkmatigheid en exactheid en objectiviteit. (19-4-1962).

Als Hanlo een maand later nog geen brief terugontvangen heeft informeert hij een weinig ongerust:

> Ben je boos, dat ik niets van je hoor? Ben ik niet enthousiast genoeg geweest over je stuk over mij? Je moet niet vergeten dat ik mij niet kan veroorloven er èrg enthousiast over te zijn, omdat het immers over mijzelf gaat! Snap je? Ik vind het goed werk. De kleine foutjes spelen geen rol. Beantwoord je m'n vorige brief nog. Ja, natuurlijk. Heeft trouwens geen haast. Dag. (17-5-1962).

Ook in latere brieven komen een enkele maal de drukfouten nog ter sprake, doch betuigt hij tegelijkertijd zijn erkentelijkheid dat de aangehaalde uitspraken en verzen zonder zetfout waren.



Jan Hanlo, 1967 foto: Frans Weltens

Drie jaar later volgt dan het verzoek het Klaroen-interview te mogen opnemen in zijn verzameld proza: *In een gewoon rijtuig*, waarmee ik uiteraard instem en voorstel enkele vreemde woorden te vervangen. Hanlo antwoordt:

> Ik zal poésie-puré als (leuke) zetfout signaleren. De andere zetfouten had ik al gecorrigeerd, alleen voel ik er nooit veel voor achteraf de puntjes van iets af te vijlen - dat is nooit een verbetering. Dat 'frugaal' laat ik dus staan. Dat was trouwens nu nèt het woord voor het bruin van dat kostuum. Vertrouw maar op mij, je wordt er niet tussen genomen! Ik had wel 5 of 6 interviews ter keus (lees *Wat zij bedoelen* - Querido - eens; o.a. een goed interview van Remco Campert, vind ik) (17-11-1965).

Hier vergiste Hanlo zich overigens en bedoelde Bernlef en Schippers, waar hij Campert schreef. Na uitgave van het boek zenden een vriend en ondergetekende een gelukstelegram naar Valkenburg. Hanlo dankt voor de spontane reactie, maar spreekt vervolgens zijn grote teleurstelling uit over het feit dat in het 279 bladzijden tellende boek wel drie stomme drukfouten staan! ‘Nachtgaal’ in ‘Perzische Dansliederen’, voorts ergens een punt vergeten en last but not least het woord ‘heel’ had tweemaal moeten staan in het ‘Gedicht’ op pagina 179, 9e regel. ‘Die vogel meen ik inderdaad al heel heel lang te kennen (al een jaar of 20!)’. (30-3-1966). Hanlo was niettemin gelukkig met het gegeven dat de twee interviews uit schoolblaadjes thans zonder drukfouten het licht zagen, inclusief ‘poésie puré’ met de typisch Hanloiaanse opmerking als voetnoot: ‘Ik mag dit van de toen zeer jeugdige Hans Krol laten staan. Het was een zetfout’.

Eindnoten:

1. Later blijken meerdere ‘originele’ versies in omloop. Opmerkelijk zijn de overeenkomsten van Hanlo's ‘Oote’ met enige passages in Rabelais' ‘Pantagruel’, zoals geconstateerd door Adriaan de Roover (in: Tafelronde, 1953).

Fred van Leeuwen
Zijn mannen eigenlijk nog jongetjes van binnen

Als je met Jan Hanlo praatte, dan ging het eigenlijk nooit over poëzie.

Deze constatering was er ineens, toen ik een tijdlang - aan het werk gezet door de redactie van dit blad - voor mijzelf herinneringen had zitten ophalen.

Ik heb veel en nogal 'ns stormachtig contact met Jan Hanlo gehad. Daarvan deed ik ooit systematisch verslag in het Jan-Hanlo-nummer van 'Nieuwe Nijgh Boeken 39' (*Achterwaartse blik op een uniek solist*, 1971). (Ook uit de herinneringen van anderen, opgenomen in deze publikatie, blijkt dat enige stormachtigheid in de relatie met Jan niet ongewoon was.)

Toen eenmaal mijn aandacht toegespitst was op de afwezigheid van het thema 'poëzie' in de conversatie, bleken er nogal wat uitlatingen van Jan te zijn, die wel iets zeggen in dit verband. In genoemd 'N 39' publiceert zijn vriend Willem K. Coumans een brief, waarin Jan hem bericht:

> Je weet toch hoe moeilijk ik poëzie lees, wat een wrevel ik er eigenlijk tegen gehad heb, en die wrevel komt soms ineens weer op. M'n hele Oote is misschien wel 't meest bedoeld als een sneer op 'de poëzie'. (22-4-'55)

Trouwens: een vers van 1946 liegt er ook niet om!

ho poièètèès
poëzij
rijmerij
(niets of niemand haalt daarbij)

verzen-kei
triest of blij
('t werk gedijt het best in mei)

gouden gloed
dichtersbloed
(driekwartsvoet, - die huppelt goed)

woordenvloed
onbeboet
(wonderen doet poëtenmoed)

overdaad
nooit geschaad
('t klokje slaat nu jambemaat)

liefde haat
neem te baat
('t lijkt net echt, - dat wat er staat)

Nu blijft het, toegegeven, bij een dichter altijd de vraag of er staat wat er staat, maar wanneer ik Jan Hanlo vergelijk met die andere (en verwante) kobold uit het zuidelijkste Limburg, Pierre Kemp, dan stel ik vast, dat het over bijna niets anders dan poëzie ging, wanneer je met deze dichter praatte.

Wanneer Pierre Kemp daarentegen met Jan Hanlo sprak, dan hadden ze het - voorzover ik heb kunnen vaststellen - over speelgoedtreintjes en zo.

Praten met Jan, betekende praten over ‘shoes and ships and sealing wax and cabbages and kings’ (hij was ten slotte ‘the english master’), over de Engelse taal in het algemeen, over de gevaren van het goddeloze communisme, over de vraag of het nu echt pijn deed als een vrouw een kind kreeg, over de fluorisering van drinkwater (waar hij fel tegen was) en over alle mogelijke andere, in het geheel niet on-burgerlijke zaken... maar niet over poëzie.

Wel was zijn benadering van ieder onderwerp bijzonder onburgerlijk, alleen al door de intensiteit, waarmee hij erop inging en de eindeloze tijd, die hij ervoor nam. Zo herinner ik mij een volstrekt absurde conversatie tussen Jan en de beeldhouwer Gène Eggen, die beweerde, dat hij een versteende borst van een zeemeermin gevonden had; iets waarvan Jan helemaal hom of kuit wilde hebben. En het is mijn overtuiging, dat hij dan ernstig bezig was.

Al blijft het voor mij buiten kijf, dat Jan Hanlo een heel uniek dichter is, toch ben ik mij in de jongste weken steeds nadrukkelijker af gaan vragen of Jans gedachtenspinsels niet toevallig op iets uitkwamen, waarvan wij afgesproken hebben dat dit ‘poëzie’ is. Op 25 november '54 schreef Jan Hanlo aan Willem Coumans:

> Ik schrijf maar in m'n Schoeverssleur, lees geen boeken, hoor geen concerten, maar leef toch in de veronderstelling, dat 't plotseling anders kan worden. ‘Take it easy’, een grote kunst. Ik klets, wat ik hier schrijf is waardeloos. De krant is mijn geestelijk voedsel, de cineac verzorgt mijn eruditie, het straatslijpen is mijn gymnastiek, de trem mijn toerisme en de optocht van Sinterklaas mijn drama, de regen mijn zorgenkind, het straatverkeer mijn integratie, de klok mijn hersens en het bed mijn beste vriend. Ziezo, dat weet je weer.

Later hoefde hij alleen daarvan de laatste zin te schrappen en de inleiding (over Schoevers, het Amsterdamse instituut, waar hij aankomende secretaressen Engelse les gaf, tot en met ‘wat ik hier schrijf is waardeloos’ (!). Toen hij de rest in ongeveer gelijke regels verdeeld had, kon het zo in zijn in hetzelfde jaar verschenen bundel worden opgenomen.

Ik moet daarbij overigens opmerken, dat ‘De de het’ (de titel, die hij eraan gaf) op mij zonder al die caesuren een even poëtische indruk maakt (maar ja, we hebben nu eenmaal afgesproken, dat dichters ons via die afgebroken regels een signaal geven, dat het poëzie is wat we lezen).

‘Kouwetenendokter’

Verder lezend in Hanlo's maargoed honderd pagina's tellende *Verzamelde gedichten* (waar overigens ook een en ander in staat, dat volgens literatuurwetenschappelijke normen beslist proza is) fascineerde het mij hoe vaak deze dichter uitgaat van iets waar hij toevallig tegenaan loopt. Een vergelijking drong zich op: die van het ‘objet trouvé’, waar vooral de surrealistische beeldende kunstenaars in het begin van deze eeuw zo gek mee waren (en tot op zekere hoogte ook de surrealistische schrijvers met hun ‘cadavres exquis’). Bij Jan is het ‘objet trouvé’ dan een stuk taal; een verbaal object of zelfs een louter vocaal object, dat dicht bij de muziek staat.

In verbazingwekkend veel gedichten zijn zulke ‘objets trouvés’ duidelijk aanwijsbaar.

Soms is een heel gedicht niets anders, dan zo'n verbaal ‘gevonden voorwerp’:

> Hoor de merel
> (De lieve moeder)

Ja ik luister
(Het lieve kind)

Het ‘Kouwetenendokter/nee warme...’ is daar een ander voorbeeld van.

Vaker levert zo'n ‘gevonden voorwerp’ de aanzet van een vers: ‘Zeker Hidde/ja Hidde...’ (‘Verdediging van het iets’)

Het kan ook subtieler zijn. ‘Zaagt gij dragonders te Lyon’ is een mij uit geen enkel volks rijmpje bekende regel; maar hij geeft wel perfect die volkse sfeer weer en leidt bij Jan Hanlo tot

een stuk verbale ‘imagerie d'Epinal’ (waar ook Pierre Kemp zo gek op was!).

Iets analoogs gebeurt met een rest van Middelnederlands, die iedereen wel van school overgehouden heeft: ‘Ick maek mien eighen zeumerkien’. Daaruit haalt Jan Hanlo ‘Vier laatmiddeleeuwse versjes’, compleet met schoolboekannotaties als ‘So weet een jieder sijn bescheidt’[1.]...

Dit laatste ‘objet trouvé’ lijkt mij overigens, méér dan aan de Middeleeuwen, schatplichtig aan de dialecten van zuid-oost Limburg. Gevonden voorwerpen betrekt hij ook uit China:

goeden nacht mandarijn
Uw gouden mantel werd vandaag gebracht...

Of uit Antwerpen: ‘'k Zieng oe gere Guske en ge meuget wete...’ Dan krijgen de verbale ‘objets trouvés’ langzamerhand het karakter van louter vocale.

Daarvan is het vers ‘De Mus’ een voorbeeld, dat bestaat uit het tot verzadigens toe herhaalde woord ‘Tsjielp’. De dichter bedoelt letterlijk de lezer te verzadigen, want het laatste woord, waarmee hij het gedicht definitief uit handen geeft aan de lezer, luidt: ‘etc.’.

Dat doet hij trouwens niet minder dan acht maal in het notoire ‘Oote’. Acht maal etcetera in dit vers, betekent naar mijn smaak, dat de lezer het moet continueren tot hij erbij neervalt.

Het was Jan kortom ernst.

En dan zijn er natuurlijk ‘een paar vreemde teksten’ in de traditie van de ‘Laut-Sonaten’ van de dadaïst Kurt Schwitters en de poëzie van Hans Arp uit datzelfde milieu:

hasabawafo
ifu taqajutaf hasabat panapapanu e'pawabamafo qafasalafo...OPMERKINGEN[2.]

Dit is al verdacht dicht in de buurt van muziek (al noemde ik het voorzichtig een vocaal ‘objet trouvé’).

Hoezeer Jan Hanlo geboeid werd door de muzikale aspecten van taal blijkt uit allerhande artefacten. Zo noteerde hij pijnlijk nauwkeurig in notenschrift een stukje Limburgse conversatie met een driejarig jongetje. (Barbarber 37).

Hij maakte u itstapjes naar de muziek-puur (zie over zijn Foepertjes Symphonie mijn bijdrage aan ‘N39’.).

Maar het blijft toch eerst en vooral gaan om zijn fascinatie met de taal en vooral de volle en verzadigende klanken, die hij kennelijk boven alles bewondert en bemint.

Dat blijkt uit de volle rijmen, waarvoor Jan Hanlo vaak een voorkeur vertoont en die bij andere dichters hinderlijk-vet zouden klinken:

Hond met bijnaam Knak

God, zegen Knak
Hij is nu dood
Zijn tong, verhemelte, was rood
Toen was het wit
Toen was hij dood
God, zegen Knak
Hij was een hond
Zijn naam was Knak

Maar in zijn hondenlichaam stak
Een beste ziel
Een verre tak
Een oud verbond
God, zegen Knak

‘Een paal! Een paal!’

Een sleutelvers voor de poëtische technieken van Jan Hanlo vind ik:

Uw klanken

Een paal! Een paal! zo las het kind.
O Nederlandse taal,
Wat zijt gij schoon, wat zijt gij mij bemind,
Zoals nu iemands kleine zoon,
Een leerling van de eerste klas,
Uw woorden en uw klanken las.

Het is niet zo uitzonderlijk, dat een dichter gebruik maakt van wat ik hier verbale en vocale ‘objets trouvés’ noem. Ik denk, dat het uitzonderlijke van Jan Hanlo mede ligt in de extreme manier waarop hij dit - en ál het andere in zijn leven - deed. Ik denk ook, dat hier de verklaring ligt van het vaak opgemerkte feit, dat bijna ieder gedicht van Jan Hanlo een eigen stijl heeft, zodat het uiterst moeilijk - zo niet onmogelijk wordt - deze dichter één stijl toe te schrijven.

Het ligt aan de diversiteit van de ‘objets trouvés’.

Wanneer Marcel Duchamp, als het surrealisme begint, een flessenrek neemt en daar zijn handtekening onder zet, heeft deze ‘Marcel Duchamp’ een volstrekt ander gezicht, dan het urinoir, dat hij vervolgens met een handtekening tot een kunstwerk bestempelt. Daarbij komt, dat Jan Hanlo, in tegenstelling tot Marcel Duchamp, bijna nooit volstaat met een gevonden voorwerp, maar daar een hele context bij dicht... een context, die wel nauwkeurig aansluit bij dat gevonden voorwerp én bij Jan Hanlo.

In dit verband is het opmerkelijk, dat het gevonden voorwerp in de beeldende kunst van de jaren vijftig weer veel opgang maakt. Al in 1952 exposeerde Paolozzi ‘Found Images’ in Londen. En daarna heeft de hele Pop-Art het gevonden voorwerp benut.

De methodiek van Jan Hanlo lijkt dan méér op die van Rauschenberg, die een object in zijn doeken plakt en daaromheen gaat fantaseren met zijn penseel, dan op die van Marcel Duchamp, die met een handtekening volstond.

Verder mijmerend - nog steeds in opdracht van de redactie van dit blad - over Jan Hanlo, dacht ik ineens: er is nog één opzienbarend punt, waar Jan erg veel lijkt op Marcel Duchamp. Duchamp is heel plotseling opgehouden met beeldende kunst. De rest van zijn lange leven heeft hij besteed aan het schaakspel. Ook Jan hield op met dichten.

Toen ik hem vroeg waarom, gaf hij mij dit antwoord: ‘ik ben klaar.’

Ik ben klaar

Is dit nu 'n antwoord?

Dichters hebben ons tot in den treure laten weten, dat dichten voor hen zoiets is als ademhalen. Daarmee ben je nooit klaar voor je dood gaat.

Jan dus wel.

Hij vond kennelijk geen ‘objets’ meer. Misschien zocht hij er ook niet meer naar.

Ik denk dat ‘klaar zijn’ met dichten bij hem iets te maken had met zijn scherpe intellect. Zijn dichten heeft altijd nogal veel met intellect, met rationeel redeneren te maken gehad. Zijn befaamde bloemlezingsvers ‘Wij komen ter wereld, met rouw, uit de graven...’, waarin hij het mensenleven omkeert en van het graf naar de wieg en verder naar de moederschoot laat overlopen, is naar mijn stellige overtuiging begonnen als een voor Jan Hanlo typische intellectuele exercitie.

Een scherp intellect laat vaak maar een smalle basis voor poëzie. De zeldzame keren, dat Jan tegenover mij - en steeds min of meer terzijde - iets over zijn verzen zei, liet hij onveranderlijk merken, dat hij vond, dat het maar ‘om weinig’ ging. Hij meldde mij eens het klaarkomen van een produkt in de bewoording: ‘Mijn vingerhoed is weer vol.’

Gelukkig gaat het in de poëzie niet om de kubieke inhoud van de vingerhoed. Heel weinig kan heel belangrijk zijn, wanneer het maar klank produceert, die op onwaarschijnlijke plaatsen echo oproept.

Ik denk, dat Jans opvatting over de ‘weinigheid’ van zijn produkt ook de extreme woede verklaart, wanneer iemand er iets vanaf haalde... via een zetfout of zo.

Zoals Marcel Duchamp de rest van zijn lange leven aan schaken besteedde, ging Jan, toen hij klaar was met dichten, verder met eindeloos ‘luciede zeuren’ (zoals Simon Carmiggelt het genoemd heeft).

Schaken is primair een bezigheid voor het intellect. Jan Hanlo's proza is dit extreem.

Maar in beide gevallen breekt natuurlijk toch weerdat irratio-

nele van de poëzie door... als het goed is.

Zonder geluk valt niemand van het dak

Ik zag toevallig een TV-uitzending rond de boekenweek, waarin een forum de onvermijdelijke vraag voorgelegd kreeg wat de vijftien beste Nederlandse boeken sinds de Tweede Wereldoorlog waren.

Alle forumleden geneerden zich kennelijk om in dit keurslijf gewrongen te worden, maar deden toch braaf hun best.

Langs zijn professorale neus weg, zei Kees Fens (die zijn rantsoen van vijftien al ophad), dat hij daarbuiten toch eigenlijk *Zonder geluk valt niemand van het dak* - een schitterende titel - van Jan Hanlo onbetwist een plaats gaf bij de allerbeste.

Hij moet het weten, want hij houdt de Nederlandse literatuur professioneel bij, zodat ik mij nu als slordig amateur verantwoord weet.

Het is een in alle opzichten opmerkelijk boek.

Het zijn de ervaringen van de schrijver in een psychiatrische kliniek en het verhaal is - lijkt mij - impeccabel als een uiterst scherpe ‘case-history’. Jan Hanlo liet het ruim twintig jaar liggen, nadat hij het had geschreven en eerst korte tijd voor zijn dood gaf hij het manuscript vrij voor publicatie met de motivering:

> Misschien zouden mijn ervaringen een waarschuwing kunnen zijn voor enkele mensen om de fouten, die ik toen gemaakt heb te vermijden.

Het werd in 1972 postuum gepubliceerd in de vorm, waarin het achtergelaten was... met hiaten en nog niet persklaar. Het is ook niet afgemaakt.

Adriaan Morriën, die Hanlo tot het schrijven van dit relaas aanzette, geeft een onthullend ‘nawoord’ bij de publikatie; en het meest onthullende vind ik bij herlezing de laatste alinea, waar Morriën vertelt, dat Jan ten slotte opnieuw geaarzeld had om het verhaal te publiceren.

> Hij had er de rapporten van zijn psychiaters bij willen voegen, ongetwijfeld om zo, of hoe dan ook, met ze in discussie te treden en te bewijzen dat hij tenslotte zo gek niet was: tenslotte toch nog gelijk willen krijgen.

Nu lijdt het volstrekt geen twijfel, dat Jan niet ten onrechte in die psychiatrische kliniek opgenomen was nadat hij (‘Er was geen keuze. Ik sprong. Niet zonder elegantie misschien. Nog voel ik hoe de wind opwaarts langs mijn wangen streek.’) niet zonder geluk van een hoog dak was geraakt. Niettemin suggereert zijn luciede beschrijving voortdurend het tegendeel.

En eigenlijk heeft hij gelijk, al klinkt het krankzinnig. De Jan Hanlo van dit boek is niet wezenlijk anders, dan die van de andere of, dan de Jan Hanlo zoals ik hem jaren mee maakte.

De moderne psychiatrie heeft geen geheim gemaakt van de smalheid der marges tussen ‘gezond’ en ‘gek’. Deze jonge wetenschap probeert ons ook te overtuigen, dat gekke plekken in ‘gezondheid’ zitten en gezonde plekken in ‘gekheid’.

Niemand weet meer precies wat ‘gek’ is en dat betekent het praktische gelijk van Jan Hanlo. Ten slotte dus tóch nog!

Bij herlezing van zijn laatste boek werd ik versterkt in mijn intuïtieve overtuiging, dat gek zijn - wat het dan ook precies betekenen moge - veel te maken heeft met intelligentie.

Goed gek word je - geloof ik - alleen met een goed stel hersens. Als Jan al gek was, priemde zijn intellect in ieder geval overal door zijn gekte heen. En hij had een bijzonder ongerept intellect, dat met scrupuleuze zorgvuldigheid dacht en alles behouden had van de compromisloze denkwijze van het kind.

Als je dat op je dertigste nog hebt, word je uiteraard wél als goed gek beschouwd, maar er staat iets tegenover naar mij lijkt. Het is voor iedere zogeheten volwassene een fabuleuze potentie om - mutatis mutandis - nog het soort verrukking te kunnen opbrengen van het kind dat een schelpje vindt, of de vanzelfsprekendheid waarmee het kind uit een gevonden tak (we hadden het immers over ‘objets trouvés’) een adequaat paard tovert.

Psychologen, die zich met kunst bezighielden, worden niet moe erop te wijzen, dat de kunstenaar zich in zijn werk wezenlijk bezig pleegt te houden met het terugvinden van het verloren gegane Aards Paradijs. Dit nu blijkt niet ergens tussen de Eufraat en de Tigris gezocht te moeten worden - zeggen zij - maar binnen ieder individu zelf. Waar het om gaat is de zalige, schuldeloze psychische toestand van de kinderjaren.

Getoetst aan Jan Hanlo, klinkt deze theorie in ieder geval bijzonder geloofwaardig.

De extreme consequentie waarmee hij te werk ging, leverde unieke resultaten.

Zijn klankverzen hebben met kleutertaal te maken. Zijn onverwachte gedachtengangen zijn strikt logisch, maar met de niets ontziende logica van het kind. Is het een ontoelaatbare veronderstelling, dat ook Jans liefde voor jongens hiermee samenhangt?

‘Zijn mannen eigenlijk nog jongetjes van binnen?’ staat er in een versje van 1950. Als het goed is: ja, natuurlijk. En vrouwen - al had Jan daarvoor minder belangstelling - blijven meisjes van binnen... als het goed is.

En alleen daarom blijft er poëzie.

Eindnoten:

1. Zo doet ieder met helder inzicht zijn plicht.
2. Ik weet niet of er een dubbele bodem in deze vreemde tekst zit. Fernand Lodewick wees (in meergenoemd ‘N 39’) erop, dat twee andere ‘vreemde teksten’ ontstonden doordat Jan Hanlo van zijn vers ‘je bent/zoals de lauwe nacht...’ in plaats van iedere letter steeds de voorgaande of volgende in het alfabet nam. Je zou zoiets ‘eenzame spelen, eenvoudig bedreven’ kunnen noemen.

[Vervolg De regressieve poëzie van Jan Hanlo]

vervolg van 79

Over kinderen

ieder kind ruikt afgebrand
afgebrand steriel
ieder kind is van marmer
het beweegt
voor wie zullen wij knielen
alleen voor god

‘Afgebrand’ ruikt meestal niet lekker, maar zal in combinatie met ‘steriel’ gelezen moeten worden als een aanduiding van de smetteloosheid, de absolute zuiverheid

van de jeugd. Marmer, levend marmer, is een beeld voor de schoonheid van de jeugd. Maar of de schoonheid ook iets zegt over de goedheid, blijft ook hier een open vraag. De laatste twee regels laten zich lezen als: wij zullen alleen voor god en niet voor kinderen knielen. Maar de mogelijkheid om god gelijk te stellen aan een kind is open gelaten. Dat lijkt me geen toeval.

Hans Renders
Jan Hanlo (1912-1969) en zijn relatie met het tijdschrift Barbarber (1958-1971)

In het zesde nummer van Barbarber stond een ‘lijst van diegenen die WEL het eerste nummer van Barbarber ontvingen doch die tot nu toe GEEN abonnement namen’. Jan Hanlo stond ook op de lijst, het was de eerste keer dat zijn naam in het tijdschrift voorkwam. Ze hadden het kunnen weten want Hanlo reageerde altijd met een brief, in het achtste nummer stond zodoende zijn eerste bijdrage middels een ‘protestbrief’ tegen de door hem zo genoemde ‘schaamtelijst’.

> Redaktie van BARBARBER.
> Nu U in nr. 6 mijn naam op een schaamtelijst hebt geplaatst zult u mij wel het recht gunnen iets ter verdediging aan te voeren. Dat ik mij destijds niet direct geabonneerd heb kwam alleen uit luiheid en neiging om uit te stellen. En ik ben ook al 47. Maar ik heb al geruime tijd geleden aan S. Vinkenoog geschreven in het engels ongeveer als volgt, dat BARBARBER is dze best littel peper. Ik heb alle nummers goed gelezen en soms herlezen. De brief van de vrouw die wilde betalen, in nr. 2, herlees ik geregeld. Ik hoop dat U deze brief - deze van mij - wilt publiceren in Uw blad.
> Hoogachtend,
> JAN HANLO

We schrijven 1959, Barbarber kreeg dus te maken met een dichter die al jaren publiceerde en zelfs een jaar eerder zijn *Verzamelde gedichten* het licht had doen zien. Toch mogen we rustig stellen dat Barbarber een geweldig stimulerende werking op Jan Hanlo heeft gehad getuige de grote hoeveelheid bijdragen die er in de loop van de jaren in het tijdschrift gepubliceerd is, voornamelijk proza. Stimulerend, niet alleen in die zin dat Hanlo meer ging schrijven maar ook omdat hij zich dankzij Barbarber kon ontpoppen als een prozaschrijver van groot formaat.

Toen Jan Hanlo halverwege de jaren zestig in het derde Barbarber-radioprogramma ‘Halte’ de tekst ‘Datte me toffe jongens zijn’, als voorbeeld gebruikte voor een theorietje (zie: naar meer soberheid, in: *In een gewoon rijtuig*) typeerde hij daarmee de sfeer zoals die binnen het Barbarberclubje heerste maar ook demonstreerde hij met zijn ruim vijftig jaren hoe dicht hij bij het ‘jongensachtige’ was blijven staan.

Zijn verhouding met het tijdschrift dat in oktober 1958 door Gerard Bron (later G. Brands), F. Jakobsen, H.J. Marsman (later J. Bernlef) en Gerard Stigter (later K. Schippers) was intussen niet altijd vlekkeloos verlopen. Met J. Bernlef onderhield Hanlo van november 1959 tot en met april 1966 een zeer intensieve briefwisseling. Deze brieven vormen in feite een onafzienbare stroom van reacties en commentaren op Barbarber. Vaak recenseerde Hanlo zelfs de nummers bladzijde voor bladzijde voor Bernlef. Hanlo's beroemde, voor redacteuren van tijdschriften en uitgevers beruchte, nauwekeurigheid had tot gevolg dat Bernlef in deze brieven het ook te horen kreeg als er een typefout in Hanlo's bijdrage was blijven zitten. Hanlo was ook de enige medewerker die de moedervellen van de stencils toegestuurd kreeg (bij wijze van drukproef) om zijn bijdragen te corrigeren. Ook later toen het blad ge-offset werd, bleef Hanlo speciale eisen stellen. Erica Stigter (sinds 1964 redactiesecretaresse van Barbarber) weet zich de briefjes met aanwijzingen voor de drukker van Barbarber, ‘Rotor Kleefsman’, nog goed te herinneren.

Twee keer heeft Jan Hanlo op het punt gestaan ‘dze best littel peper’ vaarwel te zeggen. Niet omdat hij dat zelf wilde maar omdat dit de uiterste consequentie was van zijn principiële stellingname ten aanzien van het katholieke geloof en ten aanzien van 't gebruik van scabreuze woorden. In het twintigste nummer van Barbarber staat een ready-made uit een muloboekje, genoemd ‘De engelen’. Enkele pagina's verder werd ‘uit de ziekenkamer’ opgenomen. Weliswaar brave stukjes met vragen als

> Van een gestorven kind zegt men wel eens: Het is nu een engeltje in de hemel. Is dit juist? Waarom niet? En waarom beeldt men een engel met vleugels uit?

Voor Jan Hanlo echter aanstootgevend genoeg om er een kwestie van te maken. In een brief van 14-9-1961 aan Bernlef schreef hij:

> Jullie plaatsen ‘cursus godsdienst’ en ‘uit de ziekenkamer’. Ik weet eigenlijk niet waarom precies. Ik vermoed uit spot. Als dat zo is zal ik mij toch - zeer tot mijn spijt - van bbb moeten gaan distantiëren. (...) In de beleving en omschrijving van religieuze geloofsopvattingen kan - daar ben ik me maar al te wel van bewust - heel veel onwetends, wens-dromens, zelfs tegenstrijdigs, zitten. Maar de spottende ontkenning van wat al zo lang in de mensheid leeft en daar steeds weer in ontstaat als een vogel phoenix, is m.i. dommer dan de domheid die men wil aanwijzen. Nog eens, je zult moeten begrijpen als ik zeg dat ik het echt heel jammer zou vinden mezelf buiten b.b.b. te sluiten, maar als de opvattingen omtrent deze zaken of omtrent wat ook, te veel verschillen, dan moet men wel.

Bijna aan het einde van dezelfde brief schrijft Hanlo nog: ‘Ons contact zouden we niet per se op hoeven geven.’

Bijna alles dat Hanlo in Barbarber publiceerde is later door Van Oorschot gebundeld. De brief die in het eenentwintigste nummer met betrekking tot de ‘engelenkwestie’ stond, heeft Hanlo echter buiten zijn keuze gehouden. De toon is wat minder aangedaan dan die was in de brief aan Bernlef, ik citeer de laatste alinea.

> U ziet, ik zit er een beetje mee. Had ik gelijk toen ik in het voorgaande zei dat er door de aanhaling van dit stukje iets aan de kaak werd gesteld? Zou de redaktie van BBB bereid zijn, dus zeggen wat haars inziens het stukje vreemd, gek, mooi, lelijk, of anderszins voor BBB de moeite waard maakt?

Hanlo nam het dus erg serieus op maardathij de gave bezat te relativeren blijkt uit zijn brief van 12-10-1961 waarin hij aan Bernlef vraagt ‘Wist je dat één van mijn namen een *engelen*-naam is?’

De redactie loste de zaak elegant op door Hanlo's brief helemaal apart (door een blanco tussenblad) te publiceren met daarachter een antwoord van de redactie

> (Onze drijfveer tot het plaatsen van het stukje ‘De engelen’ in Barbarber 20 is niet spot geweest. Men zou kunnen zeggen dat de teksten, die in BBB zijn te lezen (afgezien van de specifiek literaire bijdragen), een gemeenschappelijke basisgedachte hebben: ‘De wonderlijkheid van de werkelijkheid, de werkelijkheid van de wonderlijkheid’. Zo ook dus met het stukje ‘De engelen’. Nooit is het de bedoeling door een vermeende dubbelzinnige tekst de gevoelens van de lezer ten opzichte van wat dan ook te kwetsen. Voelt de lezer zich tóch gekwetst dan is dat geheel voor eigen rekening. - Red.)

Kort daarop dreigde het allemaal toch weer mis te lopen toen Hanlo zich in een brief aan Bernlef (31-10-1961) beklaagde over het witte tussenblad en in dezelfde brief: ‘En waarom moesten er twee *taal*fouten in getikt worden?’ Gezien de daaropvolgende reactie van Hanlo zal Bernlef wel geschreven hebben dat die twee *tik*fouten er niet expres in gezet waren, hetgeen Hanlo in zijn schrijven suggereerde. In de brief van 6-11-1961 draait Hanlo weer volledig bij.

> Gelukkig hoeven we dus niet langer boos op elkaar te zijn. Ik zou dat heel vervelend gevonden hebben. Eén

> ding: als je mijn boze brief nog eens wil nalezen dan moet je zien dat ik nergens gesuggereerd heb dat jullie die twee foutjes *expres* in mijn stukje gemaakt hadden.

Het tweede incident deed zich ruim drie jaar later voor. In het achtendertigste nummer, dat volgens het colofon evenals het zevenendertigste nummer in november 1964 is uitgekomen, staat een bijdrage van J.W. Holsbergen, getiteld ‘Tik Tak’. In de brieven aan Bernlef is over dit stuk niets terug te vinden (!). Dat Hanlo zeer verontwaardigd was over dit stuk waarin Holsbergen over ‘neuken’, ‘lul’ en ‘hoeren’ schreef blijkt uit de aantekeningen die hij op zijn exemplaar van Barbarber maakte. Op het omslag van dit nummer staat: ‘Ik heb mijn medewerking opgezegd 28-1-1965 vanwege stuk van Holsbergen’. Op de eerste bladzijde van het bijna vier pagina's tellend verhaal staat geschreven: ‘smerig, ongeestelijk stuk’.

Dat er wel degelijk over deze kwestie met de Barbarberredactie gecorrespondeerd is, blijkt uit een brief van J. Bernlef d.d. 30-1-1965 waarin hij Hanlo dan maar voorstelt om de medewerking te staken omdat de standpunten toch niet te rijmen zouden zijn. Dit als reactie op de brief die Jan Hanlo op 28-1-1965 aan de redactie van Barbarber had gestuurd:

> Ik was eerst nogal enthousiast over nr. 38. De kluif van Holsbergen had ik zolang laten liggen, hij trok me al niet aan. Nu heb ik het toch gelezen. Gewoon een vies, burgerlijk stuk. Dat zou ik van een stuk van Jan Cremer of Wolkers niet gauw zeggen. Ik begrijp niet dat jullie het hebben opgenomen. Zeker omdat die Holsbergen een beetje naam heeft. (...)
> Ik zal mijn medewerking dus staken. Jammer, maar het gaat niet anders. Misschien komen jullie volgende keer met een stuk van een of andere kwal. Ik ben mijn vertrouwen in de stijl van BBB kwijt. Dat wil niet zeggen dat ik de vriendschap met jullie opzeg. Er zit ook niets, maar dan ook niets geestigs in dat stuk. Echt een afreageren van rotzooi. (...)
> Denk er dus maar van wat je wil, ik geloof dat ik me duidelijk genoeg uitgedrukt heb.
> Jan.

In het negenendertigste nummer komt de naam Jan Hanlo inderdaad niet voor maar in het daaropvolgende nummer is hij weer als medewerker vertegenwoordigd. Op het omslag van dit veertigste nummer schreef hij:

Weer meegedaan... vergeven en (±) vergeten. J. Hanlo. Volgens ex-redacteur K. Schippers zijn de beste twee artikelen óver Barbarber door Jan Hanlo geschreven. Het ene artikel dat Hanlo in 1967 in Elseviers weekblad publiceerde, bevat een treffende typering

> Het is waar, BBB balanceert al sinds zijn bestaan op de rand van de meligheid, maar het schrijversvak is, zoals alles in het leven, altijd een balanceren. (...) Barbarber is misschien niet zo'n imposante vlieger, maar wel een volhouer, en al heeft het geen kaft met gele vleugels, maar zwart op grijs en steady, het vliegt toch eigenlijk wel hoog, want het houdt het leven in een zeer ijle atmosfeer.

Het tweede stuk over Barbarber van Jan Hanlo is uitgesproken als openingsrede bij de Wereldtentoonstelling die van veertien tot en met twintig april 1964 door de Barbarberredactie georganiseerd was in het zaaltje van de Moderne Boekhandel Bos te Amsterdam. In deze voordracht (zie ook Barbarber 42) geeft Hanlo een

typering van het tentoongestelde materiaal die wat mij betreft ten volle weerspiegeld wordt door zijn eigen ‘Barbarberoeuvre’.

> Is het een staartje dadaïsme vermengd met wat surrealisme? Ja, daar zit wel iets in, maar het is ontspannener; het is misschien (dat moet de toekomst leren) zwakker want later-ik bedoel: het heeft misschien een neo-karakter, dat altijd nog aanvechtbaar is. Het bouwt voort op Duchamp c.s., maar... het is subtieler.

Na de Wereldtentoonstelling in 1964 werd in 1965 door de Barbarberredactie de Algemene tentoonstelling georganiseerd. Het aandeel van Hanlo was niet gering. Hij leverde twee stel tandprothesen in speciale schikking, met als toelichting in de door hem eigenhandig gecorrigeerde catalogus:

> speciale schikking en presentatie van twee stel tandprothesen totaal gekost hebbende ca. 600 gulden. 't Geheel wordt nu aangeboden voor 12,50 gulden. Aanzienlijke fan of souvernirswaarde.

> Verder was er van Jan Hanlo nog te zien: HOMMAGE A TEILHARD, f 100,-. De muisjes zijn handsnijwerk uit ivoor, het celluloid paard is bijzonder schoon van vorm - ik ben eigenlijk aan de afzonderlijke stukjes nogal gehecht, als iemand voor het geheel f 100,- zou geven, dan zou ik de ruil, - uit sympathie - niet weigeren. (catalogusnummer 109)
> en
> VIJF KRALEN HALSKETTINGEN
> f 40,- (rood met witte)
> f 20,- (kleine amberkleurige met rood)
> f 50,- (doorzichtig blauw)
> f 50,- (doorschijnende blauwe)
> f 30,- (rode met een witte kraal)
> Een kralen halsketting - waarik dagen overwerken waarvan de materialen ook voor mij prijzig zijn herhaal ik niet, dat heb ik althans nooit gedaan;
> ik maakte tot nogtoe -

> dat is gedurende een drietal jaren negen kralen halskettingen.
> (catalogusnummer 110)
> De Limburgse kunstenaar Vic Savelkoul verkocht 'HOMMAGE A JAN HANLO'

Evenals bij de Wereldtentoonstelling kreeg Hanlo ook het woord op de Algemene tentoonstelling. Hij liet een bandje horen waar merelgeluiden op stonden. Hij floot de melodie voor en legde het publiek uit hoe 't met de verwantschap met Beethoven zat. Ten lange leste was iedereen het er over eens dat de merel inderdaad 'met menselijke stem' zingt.

Elders heeft Hanlo ook wel interessante opmerkingen over Barbarber gemaakt, o.a. bij het artikel dat Frits Haans in *Achterwaartse blik op een uniek solist* publiceerde. Onderaan de laatste bladzijde merkt Hanlo op:

> Ik leer een heleboel van Barbarber. Niet dat ik die richting volledig omarm. Ik sta er zelfs - voor mij zelf - nogal koel tegenover, maar ik waardeer hun wel. Ik ben zeker niet een 100% Barbarberman, maar dat bewonder ik juist wel in K. Schippers (hij is 'de' Barbarberman) die die richting zo consequent vervolgt. Wat mij in B.B.B. sympathiek en typerend aandoet is het feit dat ze het niet in het bizarre zoeken. Ze zijn ook niet snobistisch. Alleen een tikkeltje snobistisch misschien, om niet te zeer kwetsbaar te zijn, maar in de grond zijn ze niet snobistisch, waardoor ze zich duidelijk aftekenen tegen de hedendaagse tendenzen.

Tenslotte de opmerking die Hanlo enkele jaren eerder gemaakt had in een interview dat Bernlef en Schippers hem afnamen: (zie *Wat zij bedoelen*)

> Door Barbarber heb ik de kans gekregen ook kleine dingetjes te publiceren. Een schuchter stemmetje van de humor zou je zeggen waar toch wel wat in zit. Dat ik de kans heb gekregen dat te ontwikkelen, om zodoende wat vrijer te ademen, is voor mij erg belangrijk geweest. Barbarber was voor mij een blad dat met nieuwe gezichtspunten kwam.

Men leest uit bijna ieder stukje van Hanlo uit Barbarber de behoefte zijn denkbeelden over een onderwerp steeds van de grond af aan op te bouwen. Dit steeds maar weer ontbotten van ideeën om er zelf nieuwe structuur in aan te brengen maakt Jan Hanlo tot een naar het dadaïsme toe neigende auteur. Let wel, bij Hanlo was echter geen plaats voor cultureel nihilisme. Dit alles geldt voor zowel zijn proza als zijn poëzie.

Er zijn een aantal min of meer regelmatig terugkomende thema's. Ik noem er enkele: hetgeen door Kronkel in Het parool ooit een 'lucide soort gezeur' werd genoemd én, Hanlo's opvattingen over kunst. Het lucide soort gezeur uit zich bijvoorbeeld in de veelvuldige aandacht voor de paradox. De paradox heeft iets afbrekends in de filosofie. Hanlo noemde de meest populaire 'paradoxbedenker' Zeno dan ook 'de dadaïst onder de filosofen'. Hanlo's paradoxen hebben vaak iets weg van de simpele kinderraadsels. De grens tussen zwaarwichtige paradoxen en simpele kinderraadsels is vaak moeilijk te trekken. Zo schreef hij in hetzestiende nummer van Barbarber 'verstandelijk gezichtsbedrog':

> Neem b.v. de afstand tussen de havens 100 km. Laat het schip een snelheid hebben van 50 km per uur. Laat er nu een stroom tussen de

> havens zijn met een snelheid van 10 km per uur. Dan zal de heenreis, met de stroom mee zullen we zeggen, met een snelheid van 60 km/u worden afgelegd en dus 1 u en 40 min. duren. De terugvaart, met een snelheid van 40 km/u, zal dan in 2 1/2 u afgelegd worden. Totaal heen en terug: 4 u 10 min. Bij een snellere stroming van het water wordt de duur van de heen- en terugvaart nog veel groter. Stel eens dat de stroom een snelheid van bijna 50 km/u heeft. Dan moet het schip over de terugreis bijna een eeuwigheid doen, wat maar bitter weinig gecompenseerd wordt door de (bijna) verdubbeling van de snelheid op de heenreis. Bij een stroomsnelheid van 50 km of meer bereikt het schip de thuishaven nooit!

In ‘een ander probleempje’ vraagt Hanlo zich af of een erwt zo groot als een voetbal nog wel een erwt genoemd kan worden. Het uiteindelijke antwoord op deze vraag luidt dan wel ‘neen’ maar hij blijft toch zitten met de erwten zo groot als een knikker of een erwt ter grootte van een fietsbel. De echt simpele raadsels zijn ook wel leuk, zo weet hij een manier om elf kinderen te verdelen over tien bedden maar dan zo dat ieder kind toch een eigen bed krijgt.

Twee probleempjes die ik echt ‘Barbarber’ vind omdat ze op een dadaïstische wijze wetenschap en cultuurop hun wankele voetstukkend doen trillen, zijn de volgende vraagstellingen. Het eerste is de ‘spiegel-puzzle’ uit het achtenzestigste nummer:

> Als u in een spiegel kijkt is uw linkerhand rechts geworden en uw rechterhand links. Maar uw bovenkant blijft boven en uw onderkant onder. Hoe kan dat?

Een ‘echte’ natuurkundige zou al vlug tot de conclusie komen dat het aan de horizontale as van onze ogen ligt die ons de indruk geeft dat een spiegel ons doet spiegelen zoals ie dat doet. Hanlo die het dichten (en schrijven in het algemeen) als ‘vacantie van de filosofie’ beschouwde, vond het probleem interessant omdat ons verstand ons verzet tegen deze oplossing. ‘Op straffe van voortaan ongelukkig te zijn’ had hij zich de taak gesteld deze zaak op te lossen. De oplossing houdt het midden tussen een natuurkundige speurtocht naar het onbekende en een valstrik waarin de lezer gelokt wordt.

> Dat je hoofd onder is bij een horizontale spiegel, en dat - bij een vertikale spiegel - het beeld ‘je aankijkt’, berust op de terugkaatsende macht van een spiegel, maar dat in beide gevallen je linkerarm een rechterarm is geworden, berust op foutive inleving in het spiegelbeeld als zou je ‘en bloc’ zijn omgekeerd. Je bent stukje voor stukje omgekeerd. Je bent het niet meer.

Bernlef en Schippers refereerden in hun herdenkingsartikel (VN 21-6-1969) naar aanleiding van Hanlo's dood aan de intelligente werkwijze van Hanlo, gekenmerkt door het wetenschappelijke: ‘intense aandacht voor de kleinste bijzonderheden, maar zonder de beperking van nuttigheid.’ Hiermee kwam hij dan precies overeen met de ‘vader van Barbarber’, Marcel Duchamp naar wie hij het volgende aforisme schreef:

> Een klok is een ding dat de tijd aangeeft. Maar als hij niet de tijd aangeeft dan is het toch een klok. (Barbarber 43)

De hier aan de orde gestelde probleempjes belichten natuurlijk maar een deel van Hanlo's stukjes in Barbarber. Er zijn ook vele tekstjes die ons willen verstrooien, amuseren of die het ‘schone’ willen overbrengen, bovenal is het proza speels met

een vleugje melancholie. Voor wie bijzonder is geïnteresseerd in de ‘technische’ kant van Hanlo's Barbarberoeuvre verwijs ik ook naar het Tiradenummer (20 (1976) 214) waarin ‘Aan Henk... (die zo gooit als hij wil)’ is herdrukt. Hanlo vraagt zich in dit stukje, dat oorspronkelijk in Barbarber 18 stond, af hoeveel kans je hebt om ‘zes’ te gooien als de vorige tien worpen ook al ‘zes’ waren. K. Schippers publiceerde in dit zelfde Tiradenummer de zes brieven die Hanlo over het hem kwellende dobbelprobleem aan de Amsterdammer (die zijn naam tot initialen gereduceerd wenste te zien) W.A.

Jan Hanlo heeft zich verscheidene malen afgevraagd of al zijn probleempjes nou echt zo interessant waren of dat ze voor hem zo intrigerend waren omdat hij weinig verstand van een en ander had. Zo blijkt dat het niet-utilaire denken van Jan Hanlo geen pose was. Hij wilde het vicieuze denken vermijden maar werd er steeds maar weer mee geconfronteerd. Al in 1954 vertelde Jan Hanlo in een gesprek met Adriaan Morriën (zie *Mijn benul*):

> De paradox is de gecamoufleerde nederlaag en daarom wil ik die liever vermijden.

Het is niet mijn bedoeling hier Jan Hanlo's opvattingen over kunst in extenso aan de orde te stellen. Maar met een voorbeeld uit Barbarber wil ik Hanlo's opvatting over de zo vaak gevoerde vorm-inhouddiscussie aan de opvatting van Paul van Ostaijen koppelen. In de literatuur over Hanlo wordt vaak over verwantschap met Van Ostaijen geschreven. In het negenentwintigste nummer schreef Hanlo in zijn ‘truism’ over de problematiek van de vorm-inhoud:

> De vorm is niet een pantser, nee, de vorm is de inhoud in zijn concrete waarneembaarheid en uitleverbaarheid.

Dit idee vond ik terug in het ongeveer veertig jaar eerder geschreven ‘Voorwoord’ voor een nimmer verschenen tijdschrift Sienjaal (zie: J.J. Oversteegen, *Vorm of Vent*, p. 15) van Paul van Ostaijen.

> In de realiteit zijn vorm en inhoud in het kunstwerk niet te

scheiden. (...) Het *kunstwerk* is *een eenheid*. Het kunstwerk is gesloten en aanvangloos een kring.

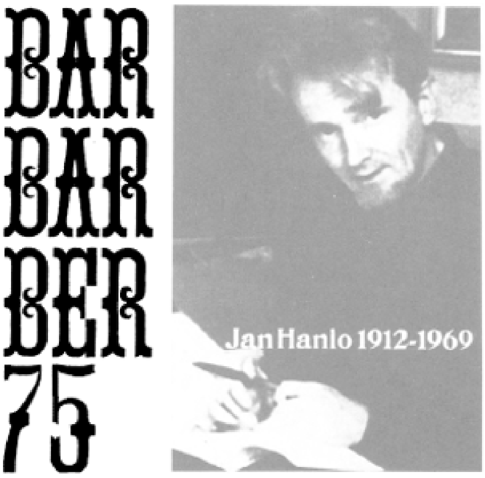
In het eenentachtigste nummer van Barbarber, dus ruim een jaar na zijn dood, bracht Jan Hanlo 'de beunhaas in de filosofie' de hardloopwedstrijd tussen Achilles en de schildpad post-huum ter sprake in een artikeltje.

> Maar bij die sofismen en paradoxen is het uitkomstenboekje steeds zoek. En dat is maar een uitkomst voor die sofismen. A propos, is een woordspeling een paradox? Is een paradox een woordspeling? Respectievelijk neen, ja, dacht ik. Over meetkunde gesproken, ik bewaar al jaren de titel van een boekje uit een catalogus van een boeken antiquariaat: no4723 Ontspanningswiskunde. Wolff, Th. Der Wettlauf mit der Schildkröte. Gelöste und ungelöste Problemen. M 78 Zeichn. f 7,90. Trekt U dat nu ook? Het boek is me ontgaan, ik vroeg er te laat om. Een groter liefhebber - ik moet de mogelijkheid erkennen - heeft het nu.

Der
Wettlauf mit der Schildkröte
Gelöste und ungelöste Probleme
von
Dr. Th. Wolff
Mit 78 Zeichnungen
MATHEMATISCH CENTRUM
AMSTERDAM
August Scherl G.m.b.H. / Berlin SW

Bernlef verklaarde dat Hanlo zonder *Barbarber* zich nooit tot een prozaschrijver van dit formaat had kunnen ontwikkelen. Buddingh' noemde Hanlo in een gesprek met mij 'een *Barbarber*man avant-la-lettre'. Hoe het ook zij: het 'lucide soort gezeur' van Hanlo en 'het balanceren op de rand van de meligheid' van Barbarber pasten uitstekend bij elkaar.

Ser J.L. Prop was zo vriendelijk mij de Barbarbernummers ter inzage te geven waarop Jan Hanlo de in dit artikel aangehaalde aantekeningen maakte.



Het vijfenzeventigste nummer van Barbarber kwam uit in de vorm van een single. De teksten werden gemaakt en ingesproken door Jan Hanlo.

Hans Renders
Bibliografie ‘van’ en ‘over’ Jan Hanlo

Korte Verantwoording

Het geheel valt uiteen in verschillende afdelingen:
- primaire bibliografie, aparte uitgaven, geheel of gedeeltelijk op naam van J(an) Hanlo. Men kan twisten over de vraag of ‘Atonaal’, en ‘Le MOMENT suprème’ niet ergens anders ondergebracht hadden kunnen worden. Ik heb ze in ieder geval belangrijk genoeg gevonden om ze hier te plaatsen omdat Jan Hanlo op de titelpagina vermeld staat.
- Na de aparte uitgaven volgt de afdeling ‘primaire bibliografie in periodieken’. Onder periodieken heb ik verstaan: kranten, weekbladen en tijdschriften. Voor het tijdschrift Barbarber is vanwege de omvangrijke hoeveelheid bijdragen een speciaal schema ontworpen dat de overzichtelijkheid ten goede moet komen.
- De titel ‘Een bloemlezing van bloemlezingen waarin Jan Hanlo is opgenomen’ spreekt voor zich, behalve dan dat alleen bij niet-populaire bloemlezingen de bijdragen van Jan Hanlo expliciet vermeld staan.
- Het gedeelte ‘voordrachten van en over Jan Hanlo’ is verre van compleet, nú leven er nog veel mensen die aanvullingen en correcties zouden kunnen geven.
- Ook voor de laatste afdeling ‘secundaire bibliografie Jan Hanlo in periodieken’ geldt dat ook kranten en weekbladen opgenomen zijn.
- Fiches die betrekking hebben op schoolmethodes of specifiek voor het onderwijs bestemde tijdschriften, zijn hier niet geregistreerd. Als een pseudoniem niet in de reguliere pseudoniemen-boeken staat, is de auteursnaam toegevoegd.
- Aanvullingen op de hier gepresenteerde bibliografie zijn welkom op het adres: Stadhuisplein 367, 5038 TH Tilburg.
- Zonder de bijzonder welwillende hulp van Hans Krol, Hans van den Waarsenburg en vooral van Ser Prop en Aldert Walrecht zou 't geheel nóg meer hiaten vertonen.

Tilburg, 22 maart 1984

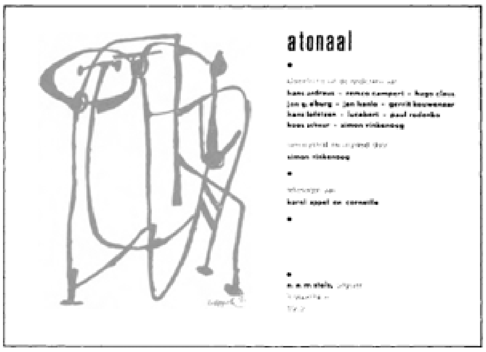
Primaire bibliografie

a. *Aparte uitgaven*, geheel of gedeeltelijk op naam van HANLO. Criterium hierbij was de aanwezigheid van de naam HANLO als *auteur* of als *onderdeel van de volledige titel*.

Gedicht van Jan Hanlo uit: Zes Minnaars.

- *ZES minnaars* [gemeenschappelijke dichtbundel van] Frans Babylon, Hans Berghuis, Paul Haimon, Jan Hanlo, Leo Herberghs en Loe Maas. Samengesteld onder redactie van O.J.V. van Loo. Heerlen, Winants [1950]. De blz. 27 t/m 34 en 54 zijn aan JH gewijd.

- HANLO, Jan. *Het vreemde land*. Kerkrade, O.J.C. van Loo, 1951. De Zilveren Scherf, nr. 13. 4 blz., zonder omslag. Met noot over JH achterin.



Links tekening van Karei Appel en rechts de inhoudsopgave.

- *ATONAAL*; bloemlezing uit de gedichten van hans andreus, remco campert, hugo claus e.a.; samengesteld en ingeleid door simon vinkenoog. 's-Gravenhage, Stols, [oktober] 1951. De blz. 49 t/m 55 zijn aan JH gewijd. 2e druk, 1952: 3e, uitgebreide druk, 1956.

- HANLO, Jan. *The Varnished - Het geverniste*. Amsterdam, U.M. Holland, 1951/1952. De Windroos, nr. XIX. 40 blz. [Met bio- en bibliografische gegevens over JH op de voorflap van het omslag]. Gezet en gedrukt in december 1951.

- HANLO Jan. *Oote*. Heerlen, Galerie Zuid, maart 1954. Poëziepamfletten 'Marge', aflevering 5. 4 blz., zonder omslag; oplage 125 exx. [Bevat ook: *Jossie* - transl. E.A. Portnoy - en *Sonnet*].

- HANLO, J. *Niet ongelijk*. Amsterdam, De Beuk, maart 1957. Zuidnederlandse cahiers, nr. 3, onder red. van F. Babylon, W.K. Coumans, G. Gils en W.J. Simons. Omslag: Michiel Schierbeek; [2] vignetten: Jan Hanlo. 32 blz.

- HANLO, Jan. *Maar en toch.* Amsterdam, De Beuk, [december 1957] Vijfde serie A voor de leden van de Vriendenkring van De Beuk, deel 5. Gestempeld omslag: Hannie Léautaud. 8 blz.

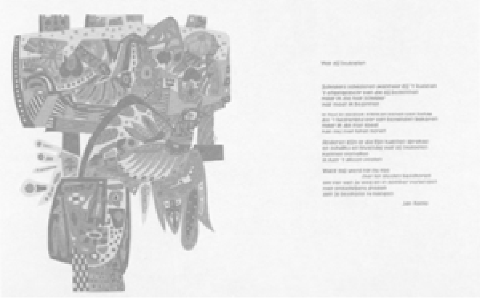
- HANLO, Jan. *Verzamelde gedichten.* Amsterdam, G.A. van Oorschot, 1958. 104 blz. Deze gebonden editie werd in 1970 gevolgd door een 2e vermeerderde druk als paperback (129 blz.) die gelijk is aan de 3e druk (1974), 4e druk (1979) en 5e druk (1982). Omslag: Helmut Salden. De tekening in de 1e en volgende drukken op blz. 72 is van Josje [Léautaud]; die in de 2e en volgende drukken op blz. 119 van Chr. J. van Geel.

- HANLO, Jan. *In een gewoon rijtuig.* Amsterdam, G.A. van Oorschot, 1966. 2e druk, 1978. Met tekening op blz. 181 van Chr. J. van Geel. 279 blz.

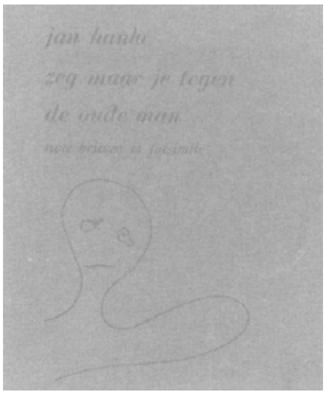
- HANLO, Jan. *Over kinderen.* [Amsterdam, 1968], plano. [Dit gedicht, gedrukt op bestelling, werd door JH gesigneerd ter Boekenmarkt in de RAI te Amsterdam, in de stand van Querido, op 18 oktober 1968].

- HANLO, Jan. *Moelmer*. Amsterdam, Querido, 1967. 104 blz. 2e druk, als 'Salamander', nr. 341, 1974. 127 blz. 3e druk, in *Mijn Benul*, [1974] - zie aldaar.

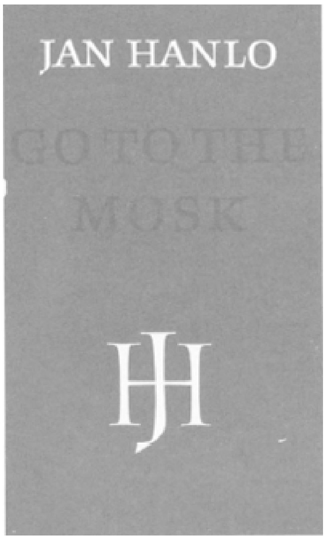
- *BARBARBER 75*. Amsterdam, Querido, augustus 1969. Grammofoonplaat (procédé sonopresse - rotterdam), getiteld Jan Hanlo 1912-1969, met aan twee zijden werk van JH, door hemzelf voorgedragen. Klankmateriaal werd ter beschikking gesteld door de Regionale Omroep Zuid. Redactie Barbarber: J. Bernlef, G. Brands en K. Schippers.



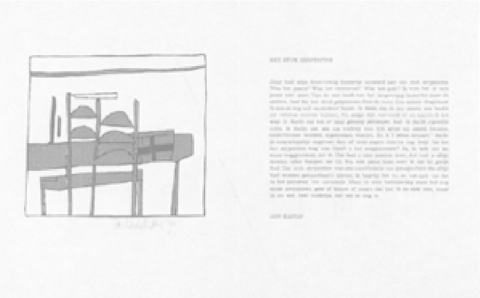
- HANLO, Jan. *Wat zij bedoelen*. Breda, Frits Haans, september 1969. 8 blz. Pen en Burijn, [nr.] 5. Opl. 200 exx. Met een linosnede van Jan Battermann.



- HANLO, Jan. *Zeg maar je tegen de oude man*. Amsterdam, C.J. Aarts, 1970. [Twee brieven in facsimile, ook als premie aangeboden voor de derde reeks (13-18) van De Klopgeest.



- HANLO, Jan. *Go to the mosk*. Amsterdam, G.A. van Oorschot, 1971. Brieven uit Marokko. 92 blz., 2e druk, 1975.



- HANLO, Jan. *Het stuk serpentine*. Ulvenhout, Frits Haans, maart 1972. 4 blz. Pen en Burijn, tweede reeks, nr. 1. Met linosnede van Cees Andriessen. Oplage 200 exx.

- HANLO, Jan. *Zonder geluk valt niemand van het dak*. Amsterdam, G.A. van Oorschot, 1972, 125 blz. Met een nawoord van Adriaan Morriën. 2e druk, 1973; 3e druk, 1982.

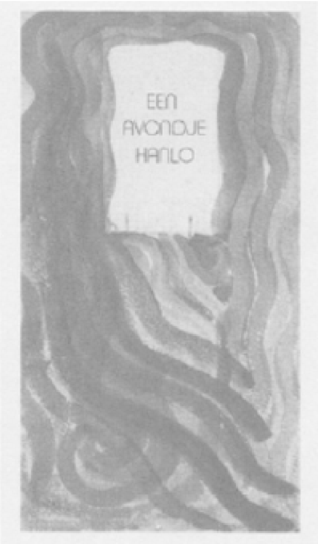
- HANLO, Jan. *En die man ben ik zelf*, [Bloemlezing] gekozen en ingeleid door Kees Fens. Amsterdam, Querido, 1973. Kort en Goedreeks.

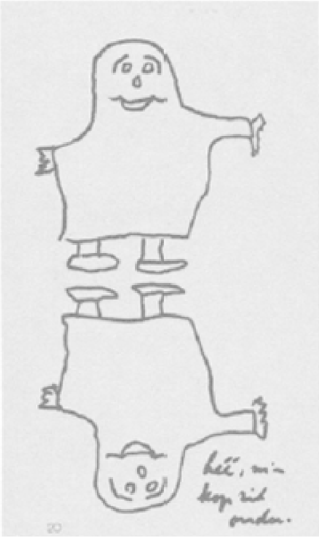
- HANLO, Jan. *Mijn benul*. Amsterdam, G.A. van Oorschot [1974]. 373 blz. Hierin is de 3e druk opgenomen van *Moelmer* (blz. 21 t/m 125) en veel niet eerder in

boekvorm verschenen werk, verantwoord door K. Schippers. Tevens werd opgenomen van Adriaan Morriën ‘Gesprek met Jan Hanlo in mei 1954’, eerder gepubliceerd in Tirade, 2e jrg., nr. 14, mei 1958.

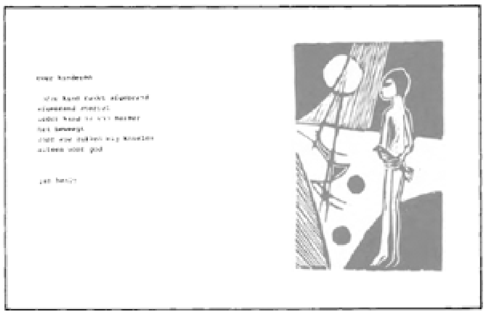
- HANLO, Jan. *Hou je van me altijd*. Woubrugge, Avalon Pers, 23 oktober 1975. Oplage 8 exx.

- HANLO, Jan. *Oote*. Den Bosch, Literair Café, 5 februari 1980, plano. A4-formaat, in een beperkte oplage verschenen en gratis ter beschikking gesteld van de bezoekers van een avond geheel gewijd aan de nagedachtenis van Jan Hanlo. Verzorging: Carel Swinkels, met medewerking van Rank Xerox.





- HAANS, Frits. *Een avondje Hanlo*. Ulvenhout, Pen en Burijn, januari 1980. 24blz. Opl. 200 exx. Haneboeken nr. 4. Met tekeningen, gedichten en gedeelte van een brief van Jan Hanlo.



Houtsnede (1980) van Gène Eggen.

- *ONTMOETING met Jan Hanlo*. Valkunburg, Geerlingshof, 29 mei 1980. 4 blz. Met een ingeplakte linosnede van Gène Eggen, bij het gedicht van JH *over kinderen*.

- HANLO, Jan. *De sluier*. Terhorst, Ser J.L. Prop. 5-11-1980; plano. Oplage 8 exx.

- *Le MOMENT suprême*. Enschede, De Enschedese School (Stichtig De Ark), 1981 Op het thema *Jan Hanlo. Zonder geluk valt niemand van het dak*, waaruit een passage onder de abonnees van De Enschedese School. De eerste onvolledige uitgave verscheen als uitknipbaar boekje in de boekenbijlage van Het Parool, 27 maart 1981, n.a.v. het boekenweekthema ‘Ieder zijn eigen boek’.

- HANLO, Jan. *Lieve Mai*; een brief uit Ierland van Jan Hanlo aan zijn moeder. Banholt, In de Bonnefant, 1981. Meteen nawoord van Hans van Eijk. 14 blz. Oplage 70 exx. De tweede druk, met een nawoord van Ser J.L. Prop, verscheen in een oplage van 30 exx., in 1982. 16 blz.

- HANLO, Jan. *Lied dat ik van een krankzinnige hoorde*. Terhorst, Ser J.L. Prop, 1982, plano, in omslag, met titel en colofon: Dit gedicht, dat door Hanlo o.a. genoemd wordt in ‘Zonder geluk valt niemand van het dak’, verscheen ter gelegenheid van de zeventigste geboortedag van de dichter. Oplage 100 exx. Terhorst, 29 mei 1982.

- HANLO, Jan. *Het gedroomde stukje*. Haarlem, Houtpers, Koppermaandag 1983. 8 blz. Oplage: 150 exx.

- HANLO, Jan. *Harlem in London. Een onverwachte ontmoeting*. Terhorst, Ser J.L. Prop, 1983 [13] ongenummerde blz. Oplage: 80 exx. Herdruk van Hanlo's eerste publikatie, in ‘De Jazzwereld’ van maart 1935, met daarbij het redactioneel toegevoegde ‘Naschrift’.

- HANLO, Jan. *Aan... onbekend*. Utrecht, Doughnut & Devrient, 1984. Samenstelling Titus Nolte, C.W.M. Dolk. Zwart/Wit Litho's van Freerk de Wit, Huug Pleysier, Joost IJland, Titus Nolte/C.W.M. Dolk. Oplage 50 exx.

Primaire bibliografie Jan Hanlo in periodieken

Apollo 3 (1948) 2, p. 41 Changement de décor
Apollo 3 (1948) 6, p. 236 Zo meen ik dat ook jij bent
Avenue Januari 1967 Het vieze hondje
Avenue 11 juli 1968 Sommige regels
Avenue juni 1969 Brief uit Tanger

Barbarber: zie bijlage
De bazuin
Beet 1 (1966) 1, p. 21 illusions
Beet 1 (1966) 1, p. 21 without a name
Biblio-omni-bus (Bibliotheek- en Documentatieschool Amsterdam) november 1968 Theologen... psychologen... filosofen
Bloknoot 1 (1969) 3, p. 41 t/m 43 'Citaten uit brieven 1968-1969 aan Robert Joseph (zie: Joseph in Over Hanlo in periodieken)
Blurb 1 (1950) 5 (december), p. 13 Naar Archangel (ook op omslag)
Blurb 1 (1951) 6 (februari), p. 6 De kansen van de hedendaagse poëzie
Blurb 1 (1951 6 (februarie), p. 2 t/m 7 'SOS naar aanleiding van een enquête, met bijdrage van o.a. Jan Hanlo.
Blurb 1 (1951) 7 (april), p. 5 De dans neergezet
Braak 1 (1950) 5, p. 136 hou je van me altijd (titel later toegevoegd)
De bronk 3 (1956) 10, p. 304 Tevredenheidsgedicht
De bronk 5 (1958) 11, p. 307 t/m 310 Onbewuste aanwending
De bronk 7 (1960) 6, p. 176 Zo meen ik, dat ook jij bent (p. 177 foto van verliefd paartje)
De bronk 7 (1960) 9, p. 276 Zo meen ik dat ook jij bent (herplaatsing)
De bronk 8 (1961) 8, p. 228 t/m 231 Parafraze van een gedicht
De bronk 8 (1961) 11 en 12, p. 337 Parafraze van een gedicht
De bronk 10 (1962) 3, p. 75 Conclusion with data impliciet (vert. James Holmes in Delta, summer 1962)
De bronk 10 (1962) 4, p. 113 t/m 114 'over de culturele situatie in Limburg'

Criterium (II) 1 (1947) 1, p. 10 Wij komen ter wereld (in Verzamelde Gedichten opgedragen aan F.)
Criterium (II) 1 (1947) 1, p. 11 Graven
Criterium (II) 1 (1947) 1, p. 12 Vogels

Delta 5 (1962) zomer. Conclusie met impliciete gegevens (vert. uit het Engels door James Holmes)
Delta 11 (1968-1969) 4, p. 50 t/m 52 Remember in your prayers...
Delta 13 (1970) 3, p.24 's Morgens
Delta 13 (1970) 3, p. 25 One morning (vert. Elizabeth Haig)
Derhalve 2 (1969) 1, p. 2 'ieder kind ruikt afgebrand' (handschrift)

Elseviers weekblad 25-11-1950
Elseviers weekblad 5-4-1952 Experimentele ronde van 'oote' (met o.a. een bijdrage van Jan Hanlo, zie ook over Hanlo in periodieken)
Elseviers weekblad 26-3-1966 Gesprek in een snoepwinkel
Elseviers weekblad 23-4-1966 Jan Hanlo over G.K. v/h Reve Zuivere koek en broodschrijverij
Elseviers weekblad 4-2-1967 50xBARBARBER
Elseviers weekblad 17-12-? Zeven geestige knaapjes

Elseviers weekblad 27-1-1968 In gesprek met mijzelf, mijn merkwaardigste interview

Elseviers weekblad 6-7-1968 Een armpje door het gaas

De Friese koerier 1-4-1967 Schulz' peanuts

De Friese koerier 9-9-1967 Een steen is een meneer

De Friese koerier 15-7-1967 Over zwaartekracht en aantrekkingskracht in het algemeen

De Friese koerier 22-7-1967 De verloren bestuurder. Fiets en Jansen. Voor Erica en voor Gerard

De Friese koerier 10-9-1967 Wacht maar

De Friese koerier 23-9-1967 Een machine heeft een soort ziel

De Friese koerier 21-10-1967 Ringetje inzetten

De Friese koerier 18-11-1967 Een ander heeft goed lachen

De Friese koerier 23-12-1967 Overeen boek (dode zielen)

De Friese koerier 22-6-1968 Snelheid is betrekkelijk zoals veel

De Friese koerier 11-1-1969(?) De spiegel-puzzle (ook in Barbarber 68)

De Friese koerier 18-1-1969(?) Oplossing van de spiegel-puzzle (met aanvulling ook in Barbarber 69)

Galerie Zuid 1 (1954) 8, p. (2) Aan de raven

Galerie Zuid 1 (1954) 8, p. (2) De mus

Galerie Zuid 1 (1954) 8, p. (2) Kouwetenendokter

Galerie Zuid 1 (1954) 10, p. (3) wat zij bedoelen

Galerie Zuid 1 (1954) 10, p. (7) Jan Hanlo op podium-bal

Galerie Zuid 1 (1954) 11/12, p. (2) De honden

Galerie Zuid 2 (1955) 3, (noodnummer) p. (5) De De Het

Galerie Zuid bijlage Heerlense 14-daagse (z.j.) Drie namen etc.

Gard sivik 2 (1956) 5 (zomer) niet ongelijk (titel later toegevoegd)

De gids 127 (1964) 4, p. 280 t/m 284 Gedicht (voor H.M.)

De gids 130 (1967) 3, p. 149 t/m 150 Zwijgen

De gids 130 (1967) 9/10, p. 285 t/m 194 Heeft u ook zo'n last van onbehagen (enquête met o.a. Jan Hanlo). [p. 287 twee citaten Gogol als bijdrage]

De groene Amsterdammer, 30-3-1957 Je bent

Dejazzwereld maart 1935 Harlem in London, nr. 3, p. 11

Jeugd en cultuur 8 (1963) 8, p. 368 t/m 370 Het kontakt met het niet-menselijk intellect

Jeugd en cultuur 9 (1963) 1, p. 13 t/m 17 Friedrich Vordemberge-Gildewart

Jeugd en cultuur 13 (1968) 8/9, p. 412 t/m 416 Over poëzie

Jong Limburg 13 (1933) september, p. 168 De film aan Christus, of zou dat eigenlijk niet hoeven

Kentering 11 (1970) 6, p. 8 t/m 15 Zonder geluk valt niemand van het dak (fragment)

Kentering 11 (1970) 6, p. 16 Ongepubliceerd gedicht

Kentering 11 (1970) 6, p. 17 The morning

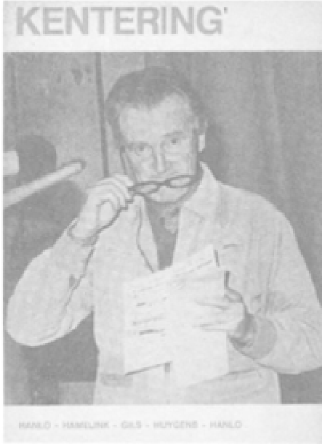
Kentering 11 (1970) 6, p. 18 Buiten is het lente

Kentering 11 (1970) 6, p. 19 Zo kwamen twee ogen

Kentering 11 (1970) 6, p. 21 In the morning (handschrift)

Kentering 11 (1970) 6, p. 23 t/m 26 Nooit voorgelezen (notities)

Kentering 11 (1970) 6, p. 27 t/m 28 Notities



Kentering 11 (1970) 6, p. 29 t/m 31 Misschien kun je langs de route staan
Kentering 11 (1970) 6, p. 32 Foto
Kentering 11 (1970) 6, p. 33 t/m 34 Brief uit Marokko
Kentering 11 (1970) 6, p. 34 ‘foto's Mohamed’
De Kim, litterair pamflet no. 5 Dutch poetry - Niederländische Lyrik, illusions, Translation Jan Hanlo (p. 7)
De klaroen, april 1962 Indrukken die de Zaandamse korriewedstrijden op een Zuidnederlander maakten
De klopgeest, december 1967, nr. 11 ‘Een baart is’ (ook in Barbarber 55)
De klopgeest, 1970, nr. 14 zeg maar je tegen de oude man (met antwoorden van Edmond van Agmond en Leo de Vetten + aantekeningen) (zie ook de primaire bibliografie)
De koerier 10-5-1946 Illusions (onder ps. J. Hanes) [Schroeversuitgave]
Kroniek van kunst en kuituur 10 (1949) 3, p. 94 t/m 95 Vordemberge-Gildewart

Land van Valkenburg 24-11-1967 Dogma-kaarten
Land van Valkenburg 22-12-1967 Kerstgedicht
Land van Valkenburg 15-1-1968 Een machine heeft een soort ziel
Libertinage 2 (1949) 1, p. 19 Klondike
Libertinage 2 (1949) 5, p. 323 Het riet
Libertinage 2 (1949) 5, p. 324 Zo is de improvisatie
Libertinage 2 (1949) 5, p. 324 's morgens
Libertinage 2 (1949) 5, p. 370 t/m 374 De impasse waarin de schilderkunst zich bevindt
Libertinage 3 (1950) 1, p. 42 brief van J. Hanlo (later in Barbarber 30)
Libertinage 3 (1950) 3, p. 211 Het teken Dies
Libertinage 3 (1950) 3, p. 212 Herleven de nachten
Libertinage 3 (1950) 3, p. 213 papieren lied
Libertinage 3 (1950) 6, p. 457 Aan... onbekend
Libertinage 4 (1951) 2, p. 143 Ontboezeming in het Antwerps
Libertinage 4 (1951) 4, p. 281 Vers per 7 juni 1951
Libertinage 4 (1951) 6, p. 432 Opstel
Libertinage 5 (1952) 1, p. 8 Nooit meer stil
Libertinage 5 (1952) 1, p. 9 Ik denk aan U
De Limburger, 7-4-1960 (ingezonden brief n.a.v. artikel W. Coumans van 6-4-1960 in dezelfde krant)
De Limburger, 21-2-1964 Achter het woord

Maasland 11 (1963) 1, p. 16t/m 20 Friedrich Vordenberge-Gildewart
Maasland 16 (1968) 2, p. 49 t/m 54 De roeping van de kunstenaar, oude theoriën, open deuren maar Kant op z'n kant
Maatstaf themanummer Het korte gedicht 13 (1965) 7/8, p. 472 ‘Handschrift Jan Hanlo’
Maatstaf themanummer Het korte gedicht 13 (1965) 7/8, p. 473 Ik noem je boemen (met vogeltekeningen van Hanlo)

NRC 5-5-1978 Randverschijnselen van de taal
NRC 27-4-1979 brieven van Jan Hanlo
Nieuwblad van het Noorden, 24-12-1966 ...daarom zal het oude kerstfeest wel niet zo gauw verdwijnen...

Opvoeding mei 1963 ‘gedicht’

Paraat 1960 Hond bij bijnaam Knak
Het Parool 25-5-1955 Jan B.M.R. Hanlo. Stadsversiering en Vondelpark (in de rubriek ‘onze gast vandaag’)
Het Parool 25-1-1967 Peanuts
Het Parool 6-7-1968 Tong-r
Podium 9 (1954) 5, p. 253 Het dak (variant van Het dak in Ver. Ged.)
Podium 10 (1955) 6, p. 384 Wereldpodium, een paar vreemde teksten
Podium 12 (1957) 1, p. 38 t/m 43 Maar en toch (zie ook Primaire bibliografie)
Podium 12 (1957) 1, p. 57 Twee benepen vragen die al een twintigtal jaren niet van mij willen scheiden - in het Engels
Podium 12 (1957) 5, p. 309 t/m 312 Natuurverschijnsel in Dublin
Podium 12 (1957) 5, p. 313 t/m 316 Victor
Podium 58 14 (1959) 2, p. 76 t/m 79 Verdediging van het iets, voor Hidde van der Ploeg (n.a.v. Podium 58 14 (1959) 1, p. 21 t/m 15 Het begin)
Podium 19 (1965) 3, p. 230 t/m 233 De boodschap (kako 3) (onder ps. Wijnand van der Burcht)
Podium 21 (1967) 6, p. 17 t/m 18 Waar of niet waar
Podium 22 (1968) 1 en 2, p. 54 t/m 55 Geweigerde brieven
Podium 22 (1968) 3 en 4, p. 166 t/m 169 Karei en de vader van Rinus
Podium 23 (1969) 2, p. (76) Een utopie even iets zuiverder gesteld

De radiobode 13-11-1955 Hebben al deze dingen mij beïnvloed
Randstad nr. 5, p. 119 t/m 132 Verhalen van Kakokof (onder pseudoniem van Wijnand van der Brucht, ook medewerkersinformatie in dit nr.)
Roeping 25 (1948) 3 en 4, p. 145 Programma
Roeping 25 (1948) 3 en 4, p. 146 Nova lux claritatis tuae
Roeping 25 (1948) 3 en 4, p. 147 Vers
Roeping 25 (1948) 3 en 4, p. 148 Kroop de mist
Roeping 25 (1948) 3 en 4, p. 149 Sonnet
Roeping 25 (1948) 8 en 9, p. 427 Het paard
Roeping 28 (1952) 3, p. 135 t/m 136 Oote (met illustratie van Charles Eyck)
Roeping 28 (1952) 8, p. 386 Rook
Roeping 28 (1952) 9, p. 471 t/m 472 ‘over Morgenstern’ (in artikel Paul Haimon)
Roeping 28 (1952) 10, p. 470 t/m 476 Journaal door Paul Haimon, M. Molenaar, L. Tegenbosch, Jan Hanlo en M. v.d. Plas
Roeping 31 (1955) 8, p. 484 't Boereleve
Roeping 31 (1955) 8, p. 485 De zonen van de boer
Roeping 32 (1956) 3, p. 164 t/m 165 Perzische dansliederen, vertaling uit het Engels van Alexander Chodzko

Roeping 33 (1957) 2, p. 69 t/m 71 Nachtelijk oefenen

Roeping 33 (1958) 8, p. 525 t/m 526 Tegen beter weten in, oplossing van de puzzlepot (ook in BBB14)

Roeping 37 (1961) 8, p. 429 Aan en over Pierre Kemp Rotterdamsch Nieuwsblad 24-12-1966 Een wonder, wat moeten we ermee?

The School Observer, july 1956 'Gedichten'

Soma 2 (1971) 13, p. 34 (brieffragmenten aan Sjoerd Dijkstra)

De Telegraaf 26-7-1968 (ingezonden brief n.a.v. artikel van Van Riel)

Tirade 2 (1958) 15, p. 86 Hond met bijnaam Knak

Tirade 2 (1958) 18, p. 194 Ho poièètèès

Tirade 2 (1958) 18, p. 194 Het geverniste

Tirade2 (1958) 18, p. 194 Waarover zal ik zingen

Tirade 2 (1958) 18, p. 194 Voortreffelijke boeken

Tirade 2 (1958) 18, p. 196 De sterren

Tirade 2 (1958) 18, p. 196 Drie namen

Tirade 4 (1960) 39, p. 90 t/m 92 Publikatie van mijn ervaringen met wespen

Tirade 4 (1960) 43 en 44, p. 218 'Naar de sterren' (vertaling)

Tirade 4 (1960) 43 en 44, p. 218 Grafschrift van Diogenes de cynicus (vertaling)

Tirade 4 (1960) 43 en 44, p. 218 'De blauwe Eurypyle' (vertaling)

Tirade 4 (1960) 45, p. 283 Griekse gedichten (vertaling en herplaatsing wegens drukfout in nr.p. 43 en p. 44)

Tirade 9 (1965) 97, p. 11 t/m 20 Kako 2 (onder pseudoniem Wijnand van der Burcht)

Tirade 9 (1965) 98, p. 76 Rectificatie (onder pseudoniem Wijnand van der Burcht)

Tirade 9 (1965) 103 en 104, p. 483 t/m 484 Het gedroomde stukje

Tirade 10 (1966) 110, p. 79 Ik sloeg een kraai omdat hij stierf

Tirade 12 (1968) 142 p. 31 t/m 36 (speciaalnummer: Nieuwe gedichten) Herinneringen uit Wicklow hills

Tirade 14 (1970) 155, p. 143 t/m 146 Bruin houdt van mij (misschien) (zie ook: over Hanlo in periodieken: Ser Prop)

Tirade 14 (1970) 158, p. 369 t/m 375 Brief uit Marrakech

Tirade 14 (1970) 160, p. 494 t/m 497 Als God fatsoenlijk is (en anders is hij geen God)

Tirade 16 (1972) 173, p. 25 t/m 27 God en lijden schepping

Tirade 19 (1975) 203, p. 174 t/m 175 Oote

Tirade 19 (1975) 203, p. 177 t/m 179 Drie brieven over Oote

Tirade 20 (1976) 214, p. 200 t/m 216 Brieven

Tirade 21 (1977) 226 en 227 Brieven aan Simon Vinkenoog (zie ook: over Hanlo in periodieken: Ser Prop) p. 393 t/m 408

De Typhoon [?]

Utrechts nieuwsblad 24-12-1966 Kerstgedicht

Verenigings-nieuwblad (katholiek filmfront) 26-1-1934 (bij de oprichting) (Hanlo schreef nog minstens drie andere artikelen in dit blad met als titel Katholiek filmfront)

De Vlaamse gids 56 (1972) 7, p. 6 t/m 11 Zonder geluk valt niemand van het dak (gedeeltelijke voorpublicatie)
De volkskrant mei 1960
De volkskrant mei 1964 (interview)
Het vrije volk, 29-5-1962, in artikel Coumans (zie over Hanlo in periodieken: Coumans) een speciaal geschreven brief van Jan Hanlo)
Het vrije volk 11-1-1967 Gezin is heelal van zelfgenoegzaamheid
Zwolsche courant Kerstbijlage 1966 Kerstgedicht
Zuidenwind 2 (1947) 1 en 2, p. 15 Vogels

Een bloemlezing van bloemlezingen waarin Jan Hanlo is opgenomen

Aartsen, Marianne & Pieter Eggen. (Trouwkaart) 27-10-1978 (bijna niet meer te herkennen gedicht van Jan Hanlo)

Barbarber. Een keuze uit dertig nummers. Amsterdam 1964. passim
Barbarber. Een keuze uit 10 jaar 1958-1968. Amsterdam 1968 (Barbarbernr. 65 en 66). passim
Besten, Ad den. Stroomgebied, een bloemlezing uit de poëzie van de na-oorlogse dichtersgeneratie. Amsterdam 1958. p. 20 t/m 23
Buddingh, C. Het gevleugelde hobbelpaard. Utrecht 1961. p. 193 Archangel

Caelen, Jos. Uitnodigingskaart voor zijn tentoonstelling 28-4-1962 Valkenburg. uit het etrurisch
Coumans, Willem K. Mijn land is een gedicht; schoonheid van de mijnstreek in poëzie en kleurenfoto's. DSM-kalender (ook bio- en bibliografische gegevens) Vogels

Delta. Een boeket van 50 Nederlandse gedichten en Engelse of Franse vertaling, 25-jarig bestaan Algemene Conferentie der Nederlandse Letteren 1975-1976. Orion - De Bladen van de Poëzie
Dichters-omnibus, zesde bloemlezing (esso) Den Haag 1960 p. 22 t/m 23 Herleven de nachten
Dichters-omnibus, achtste bloemlezing (esso) Den Haag 1962 p. 17 Hond met bijnaam Knak
Dinaux, C.J.E. Zo schrijvn de auteurs van nu. Amsterdam 1969

Fens, K. Voor wie dit leest. Amsterdam 1959
Fens, K. Goedemorgen, welterusten. Amsterdam 1975. passim
Fens, K. Er stapt een man in een auto, teksten uit Barbarber bijeengebracht door K. Fens. Amsterdam 1976 (uit de handel genomen)
Fens, K. De stilte, Amsterdam (z.j.)
'Geachte Heer'. Levende poëzie in Musis (Sacrum). Arnhem, Nunc 1967 o.a. brief van Jan Hanlo in facsimile

Govers, A.J. Jazz in poëzie; instant composersgedichten. Amsterdam 1981

Hattum, Jac. van. (Liber Amicorum) Red. Gerard den Brabander, J.W. Hofstra Ed. Hoornik, Dr. P.J. Meertens en Wim J. Simons. Amsterdam 10-2-1955 p. 26 t/m 27 'Met weinig tevreden'

Ik noem je: bloemen [gedichten en houtsnedes] Vaalbeek (B.) Pro Arte Christiana 1968 - titel ontleend aan eerste opgenomen gedicht van J.H.; ook opname van 'zo meen ik dat ook jij bent'

Jong gedaan; kinderwerk en beginnerswerk van 28 auteurs. Amsterdam 1968 p. 41 t/m 44 Op Excursie

Komrij, Gerrit. De Nederlandse poëzie van de 19e en 20e eeuw in 1000 en enige gedichten. Amsterdam 1979

Krekels in olijventuinen (Griekse epigrammen in het Nederlands vertaald) Den Haag 1963 p. 12 t/m 15 (10e lustrum Collegium classicum c.n.m.f. Leiden)

Liefdes-cheques. Brussel 1977

Ley, Gerd de. Groot literair citatenboek van Nederlandse en Vlaamse auteurs uit de 19e en 20e eeuw (z.j.)

Literair akkoord, Utrecht 1958

Literair akkoord, Utrecht/Antwerpen 1970

Modern Dutch Poetry, in English translation by Hans Koningsberger. San Francisco, New York Holland. Michigan (z.j.) p. 37 The Beautiful Ginger-Jazz

Morriën, Adriaan. Beeldende poëzie. Leiden/Amsterdam

Poëzie van nu, bijeengebracht door Adriaan Morriën (Robijnenreeks nr. 6) Amsterdam 1954

Pro Arte Christiana, Vaalbeeck 1968

Reijt, Vic van de. Ik wou dat ik twee hondjes was. Nederlandse nonsens- en plezierdichters van de 20e eeuw. Amsterdam 1982 p. 82 de mus

Rodenko, Paul. Nieuwe griffels schone leien, ingeleid en samengesteld door Paul Rodenko, Ooievaar 8, Den Haag 1954

Querido boekje 1961

Schrijversalmanak van het jaar 1955, Bert Schierbeek en Jan Walravens. Amsterdam 1955

Schrijversalmanak van het jaar 1956, Bert Schierbeek en Jan Walravens. Amsterdam 1956

de Speelse muze, bijeengebracht door Jaap Romein. Boekenweek-uitgave voor jonge mensen 1952

Tableaux litéraires; twintig scènes uit de Nederlandse literatuur. Enschede. De Enschedese school, 1981. [bevat fragment 'Zonder geluk valt niemand van het dak']

Under Dutch skies; a collection of poems by Dutch authors. Windsor (Ontario), Netherlands press 1981. [oorspronkelijk werk plus vertalingen]

Vinkenoog, Simon. Atonaal. Den Haag 1951

Vinkenoog, Simon. Blurb 1 t/m 9. Amsterdam 1961

Vordenberge-Gildewart (feestboekje ter gelegenheid van z'n zestigste verjaardag, Hanlo als medewerker)

Waarsenburg, Hans. rim rammen in de redoute [met o.a. Jan Hanlo] 1 november 1967

Walrecht, Aldert. De schalmei. Den Bosch 1967

Wenseleers, Drs. Luk. De poëzie is niet meer van gisteren. Leiden 1972

Wie schrijft daar. Amsterdam 1971 p. 59 t/m 60

Selectie uit de voordrachten van en over Jan Hanlo

1951	Poëzie-avond bij Otto van Loo te Kerkrade waar Paul Haimon Oote (voordat het gepubliceerd was) voorlas. Hanlo was uitgenodigd maar had zich wegens ziekte laten afmelden.
22-04-1952	De heer Wendelaar (VVD), gedeeltelijke voordracht Oote in de eerste kamer om de subsidie aan het tijdschrift Roeping ter discussie te stellen.
12-09-1952	Uitzending Regionale (radio)Omroep Zuid. Fred van Leeuwen in gesprek met Jan Hanlo, Paul Haimon en Am. Snaakers over Oote.
02-04-1955	Jan Hanlo voordracht uit The Varnishes te Eindhoven
18-11-1955	AVRO. Silhouetten (schrijvers van nabij). Adriaan Moriën interviewt Jan Hanlo
02-12-1955	AVRO. Silhouetten (schrijvers van nabij). Jan Hanlo interviewt Wim van der Molen
12-08-1956	Jan Hanlo voor de ROZ: hij droeg voor - Boerenzonen - De, de, het - Dochter v.d. Herbergier - Koue tenen dokter - Niet ongelijk

nov. 1957	R.O.Z. Fernand M. de Louwick over ‘Niet ongelijk’
?	voordracht Jan Hanlo op internaat St. Jozef. Stevensbeek
?	voordracht Jan Hanlo voor Cultureel contact. Den Bosch
?	voordracht Jan Hanlo op middelbare school. Breda
12-02-1959	R.O.Z. Fernand M. de Louwick over ‘Verzamelde Gedichten’
14-03-1959	VARA Hilversum. Hans Andreus over Jan Hanlo
jan. 1960	R.O.Z., interview over opdracht om een ballade te schrijven, voordracht Het Valse Elixer
?	R.O.Z. Literaire avond in Roermond m.m.v. Harjo Wong, A. Roland Holst, Willem K. Coumans en Jan Hanlo
?	Lezing op Volkshogeschool te Eerbeek voor een groep Duitse academici over ‘En vlaai’
02-09-1960	VPRO-radio Prof. Dr. N.A. Donkersloot ‘Het werk van de dichter Jan Hanlo’
13-10-1960	Gesproken bloemlezing in het concertgebouw van Amsterdam. Samengesteld door Adriaan Morriën. Jan Hanlo: Hou je van me - altijd
24-01-1961	R.O.Z. Jan Hanlo leest voor uit eigen werk
11-04-1962	VARA ‘Waarom niet eens’ van Jan Hanlo voorgedragen
28-04-1962	Openingswoordje tentoonstelling Jos Caelen door Jan Hanlo
?	R.O.Z. Expositie te Eindhoven, Vordemberge-Gilde-wart en Moholy-Nagy
?	R.O.Z. Orthodoxie
?	R.O.Z. Foepertjes Symphonie
10-05-1962	R.O.Z. Waarover zal ik zingen
29-05-1962	R.O.Z. Willem K. Coumans in gesprek met Jan Hanlo vanwege diens vijftigste verjaardag

maart 1963	R.O.Z. voordracht ‘Theedrenken’ door Jan Hanlo
07-08-1963	R.O.Z. voordracht van merelstukje door Jan Hanlo
06-09-1963	Hansje van Gent draagt gedichten van Hanlo voor, Ad den Besten geeft commentaar
14-04-1964	Openingsrede Wereldtentoonstelling Barbarber bij Boekhandel Bas te Amsterdam door Jan Hanlo
01-05-1964	Uitbeelding van 2 stukken van Jan Hanlo ter afsluiting van tentoonstelling van Harrie Kramers
29-05-1964	Openingswoord tentoonstelling Marijke Stultiens-Theunissen te Maastricht
29-05-1964	R.O.Z. Inleiding van tentoonstelling van Marijke Stultienste Maastricht
30-05-1964	R.O.Z. voordracht Drie koningen door Jan Hanlo
jan. 1965	NCRV
25-02-1965	R.O.Z. Speelgoedmuziek [titel door Barbarberredactie op nr. 75 toegevoegd]
15-05-1965	Inleiding tentoonstelling van René Wong
12-06-1965	Op de Algemene Tentoonstelling Barbarber in De Dromedaris te Enkhuizen liet Jan Hanlo zijn merelstukje horen en sprak daarover met het publiek
06-08-1965	Opening tentoonstelling Jos Caelen in het ‘Europahuis kasteel Borgharen’
10-10-1965	Eerste in Nederland gehouden sprintwedstrijden op de motor met o.a. Jan Hanlo als deelnemer, hij eindigde op de 10e plaats
28-02-1966	Poëzie in Carré, organisatie en presentatie Simon Vinkenoog & Oliver Boelen, Sigma Nederland. Amsterdam (zie ook Hanlo in bloemlezingen) Een fragment is ook gebruikt voor de film ‘Jan Hanlo en zijn onderwerpen’ van Kees Hin en K. Schippers. Beeldspraak 29-12-1974
21-04-1966	R.O.Z. Cultureel journaal. Literaire Causerie door Fernand M. de Louwick
1966	Het vieze hondje (The mutt), film van Kees Hin en K. Schippers

1966	Bij de presentatie van 'De generale(n)' van Peter van Lieshout te Den Bosch droeg Hanlo voor 'Rotty (gesprek in een snoepwinkel)'
30-11-1966	Dichters in het dorp. Een poging tot kummunikasie. Met o.a. Jan Hanlo. Kultureel Centrum Zepperen.
13-01-1967	AVRO televisie. Dichters dichterbij 2e serie Jan Hanlo
1967	Boekenweek, reportage vanuit de Rai. 'Verveel u met volle teugen' (wat schrijvers doen) Ideeën: K. Schip pers, Rinus Ferdinandusse. Presentatie: J. Bernlef o.a. Jan Hanlo drinkt thee.
01-11-1967	Rimrammen in de Redoute [in cultureel centrum] Jan Hanlo las: ieder kind ruikt afgebrand
?	R.O.Z. Congres provo-politie te Valkenburg
01-11-1967	R.O.Z. Fred van Leeuwen praat met Jan Hanlo over 'Dichters Rimrammen in de Redoute te Maastricht
24-08-1968	VARA radio. Dr. J.W. Kamphoff bespreekt 'Möehmer'
1969	R.O.Z. telefonisch gesprek met Jan Hanlo over Pierre Kemp. Staatsprijs voor letterkunde 1969 Pierre Kemp
1969	R.O.Z. In memoriam, door Fernand Lodewick met archiefmateriaal
23-06-1970	NCRV radio In memoriam Jan Hanlo door Peter Berger
26-06-1970	NCRV radio In memoriam Jan Hanlo [literama stencil]
25-03-1971	R.O.Z. Pieter Beek over de dichter Jan Hanlo
1972	R.O.Z. Toneelacademie Amsterdam over Jan Hanlo
april 1973	Poëzieprogramma rond Jan Hanlo, samengesteld door H. Holzhaus en H. Oosterhuis in het kader van Poëzie Hardop (studenten ekklesia)
15-12-1974	Beeldspraak, t.v.-programma o.a. gewijd aan Jan Hanlo, NOS
29-12-1974	Beeldspraak, Kees Hin en K. Schippers. Jan Hanlo en zijn onderwerpen, NOS

05-02-1980	Literair café Den Bosch, avond geheel aan Jan Hanlo gewijd, organisatie Carel Swinkel (zie ook primaire bibliografie)
29-05-1980	Volkshogeschool, Valkenburg 'Ontmoeting met Jan Hanlo' m.m.v. Gène Eggen, Fien van Huiten en Ser Prop
05-06-1980	Het geheim, impressie van 'ontmoetingen met Jan Hanlo'. Hanlo-avond in de volkshogeschool Valkenburg, n.a.v. overdracht van beeld + vitrine door Gène Eggen
21-03-1982	VPRO t.v. voordracht De mus

Prijzen Jan Hanlo

1951	Podiumprijs voor de meest miskende dichter van het jaar
1957	Kleine poëzieprijs van Amsterdam
1959	Grote poëzieprijs van Amsterdam (samen met Jan Elburg)

Het Gemeentebestuur van Amsterdam heeft aan

JAN HANLO

uit waardering voor zijn gedichtenbundel
Verzamelde Gedichten
een poëzieprijs-1959
toegekend.

Amsterdam, 25 november 1960

Burgemeester en Wethouders van Amsterdam,

secretaris | burgemeester

Kunstwerken

In het Museum voor kleine kurioziteiten van conservator Gust Gils te Brasschaat is Jan Hanlo vertegenwoordigd

Molin, Lei. Hommage aan Jan Hanlo. In bezit Stedelijk museum Amsterdam

Savelkoul, Vic. HOMMAGE A JAN HANLO, catalogusnummer 3. Algemene Tentoonstelling Barbarber. Enkhuizen

Jan Hanlo op tentoonstellingen

Schrijvers exposeren ‘krabbels’. In ‘Moderne Boekhandel Bos’. Februari-maart 1952. Amsterdam

Algemene Tentoonstelling Barbarber. Dromedaris. 12 juni-9 juli 1965. Enkhuizen

Over Jan Hanlo in (hand)boeken

Achterwaartse blik op een uniek solist, onder red. van W.K. Coumans, J.W. Overeem, Ser J.L. Prop en H.v.d. Waarsenburg. Als herdruk in boekvorm van het tijdschrift Kentering 11 (1971) 6, 120 pagina's, nieuwe nijgh boeken 39, Den Haag 1971

Archief de Vijftigers samengesteld door Hans Düting, Baarn 1983. Interview met o.a. Jan Hanlo [eerder in Tirade 2 (1958) 14 als 'Gesprek met Adriaan Morriën']

Babylon, Frans. Bezonken keuze, Helmond 1955, hieruit: Jan Hanlo p. 67 t/m 68

Balk-Smit, F. Duyzentkunst in Linguistics in the Netherlands 1977 t/m 1979, Dordrecht 1980. Semantics of 'but' p. 244 t/m 253

Battus. Opperlandse taal & letterkunde. Amsterdam 1981. Par. 02 p. 35, 41, 89

Bernlef, J. & Schippers, K. Wat zij bedoelen, reuzensalamander 44, Amsterdam 1965. Hieruit: Jan Hanlo p. 47 t/m 63 [Wat zij bedoelen is de titel van een gedicht van Hanlo, Verzamelde gedichten p. 40]

Bernlef, J. De schoenen van de dirigent, Amsterdam 1966, p. 13

Bernlef, J. & Schippers, K. Een cheque voor de tandarts. Amsterdam 1967 p. 40 en p. 181

Bernlef, J. Wie a zegt (Barbarberboek), Amsterdam 1970 p. 86 t/m 90 Over de toon (eerder in De gids 132 [1968] 8) Het niets aangevuld met weinig p. 148 t/m 151, zie ook p. 170

Bernlef, J. Ga jij de klas maar uit, Groningen 1974^{2}. Hierin opgenomen Zo meen ik dat ook jij bent, Niet ongelijk en Nieuws uit de Zoo. Secundaire informatie p. 21 en p. 22 en p. 55 en p. 56 en p. 178 en p. 181 t/m 183 en p. 205

Besten, Ad den. Stroomgebied, een inleiding tot de poëzie van de naoorlogse dichtersgeneratie, Amsterdam 1954 p. 91 t/m 94

Besten, Ad den. Ik uw dichter, een hoofdstuk uit de immanente poëtica van de dichters van '50, Amsterdam 1968 p. 86 en p. 126

Bezige Bij. Poëzie in Carré [folder] 28-02-1966

Boekje open, schrijvers over zichzelf en anderen, door Remco Campert e.a. Over Jan Hanlo, p. 42 t/m 45

Boer, Herman Pieter de & Garrel, Betty van. Zalig zijn de schelen, honderden verhalen, anekdotes, curiosa en ongewone illustraties. Amsterdam 1980^{2} [herziene druk] Elseviers literaire serie

Boiten, R.G.H. Angst en godsdienst in Tussen angst en ekstase, Een godsdienstphaenomenologisch onderzoek naar de samenhang tussen angst en ekstase. Amsterdam 1975, p. 38 t/m 41

Boom, A.L. [pseudoniem van K. Fens], De eenzame schaatser, Amsterdam 1978 p. 76 t/m 79 Waar zijn mijn ezelsoren (eerder in De tijd)

Brands, Gerard. De dichter die zijn schat verloor, in: Chr. J. van Geel, een bundel over zijn poëzie. Utrecht 1979, p.90 t/m 94 (ook in Raam 11 (1974) 102 en in Studio-KRO-gids 6-8-1972) Een onzelieveheersbeestje van 50 kilo, p. 109 t/m 114 (ook in Raam 11 [1974] 102)

Brems, Hugo. De brekende sleutel, Antwerpen 1972 p. 45 t/m 48 Jan Hanlo, Ik noem je bloemen etc.

Brouwers, Jeroen. Zachtjes knetteren de letteren, 1975 p. 203 t/m 207 en p. 252

Buddingh', C. & Schippers, K. 128 vel schrijfpapier, Barbarberboek, Amsterdam 1967. Prinsjesdag p. 12

Buddingh', C. Wat je zegt ben je zelf, Amsterdam 1970

Buddingh', C. Lexicon der poëzie, Synopsis, Amsterdam 1970

Buddingh', C. Dagboeknotities 1967-1972, Amsterdam 1979, p. 88, 100, 259, 269, 283 en 329

Buddingh', C. (& Piet de Koning). 5 gedichten, Utrecht 1983 p. (9), Prinsjesdag

Büch, Boudewijn. Literair omreizen, een idioticon, Amsterdam 1970

Carmiggelt, Simon (& Peter van Straaten). 'Mooi kado', Amsterdam 1979 Een boekje over boeken. Uitgeg. door de CPNB ter gelegenheid van de boekenweek 1979 p. 61 t/m 63 Brieven-bewaren

Caspel, P.P.J. van. Experimenten op experimentelen, Amsterdam 1955 p. 6 e.v.

Chapkis, Raoul. Piet Grijs Grijsboek of de nagelaten bekentenissen van Raoul Chapkis, Amsterdam 1970 p. 128 Het uur van de waarheid

Cornelissen, Iger. Van Zwolle tot Brest-Litowsk; onstuimige herinneringen, Amsterdam 1983 p. 254 t/m 255

Coumans, Harjo. De dood van de grote lijster, Maastricht 1972 p. 12 Vincent 1000 CC

Coumans, W.K. zie Achterwaartse etc.

Dinaux, C. Auteurs van nu/Gegist bestek III, Amsterdam 1969 p. 30 t/m 33

Doel, Dr. H.G.v.d. Creatief gedichten lezen, Meppel 1968, p. 80 t/m 92

Erens, Fons. De dichter. Valkenburg 1969. [stencil]

Fens, Kees. Voor wie dit leest, Amsterdam 1959 p. 7 Changement de décor

Fens, Kees. e.a. Literair lustrum I. Amsterdam 1966 p. 15

Fens, Kees., Hanlo, Jan. En die man ben ik zelf. Gekozen en ingeleid door Kees Fens, Amsterdam 1973, Kort en Goed serie p. II t/m VII inleiding (zie ook Hanlo in Bloemlezingen)

Fens, Kees. Goedemorgen, welterusten. Amsterdam 1975. passim

Fokkema, R.L.K. Het komplot der Vijftigers, Amsterdam 1979 p. 205 t/m 209

Garrel, Betty van & Boer, Herman Pieter de. zie Herman Pieter de Boer

Geel, Chr.J. v. Viermaal Jan Hanlo, Terhorst 1982 (75 exempl.) Ser J.L. Prop

Geel, Chr.J. van. Chr.J. van Geel, Utrecht 1979, eerder in Raam 11 (1974) 102

Genders, Charles. Gebarentaal, 1964 [vertalingen van Jan Hanlo]

Grijs, Piet e.a. ...honderd. Ik kom! Amsterdam 1982

Haimon, Paul. in: Jacques Kersten, Paul Haimon, Candelaer-reeks nr. 2, Letterkundig Centrum Limburg (z.j.), p. 18 t/m 19, Jan Hanlo

Harten, Jaap. Garbo en de gebroeders Grimm, Amsterdam 1969 p. 110 t/m 123 brief voor Jan Hanlo: een hand over het graf. (zie ook: over Hanlo in periodieken) ook, p. 18 t/m en het omslag

Hillenius, D. Het drogisme, Amsterdam 1978 p. 64 t/m 67. Het principe van nieuwsgierigheid. (zie ook: over Hanlo in periodieken)

Hoornik, Ed. Kritisch proza, VW deel 5, Amsterdam 1978 p. 238 t/m 240, eerder in Over en weer, Den Haag 1962, p. 156 t/m 158 (zie ook over Hanlo in periodieken)

Kal, Jan. Waarom ik geen Neerlandistiek studeer, Schrijverssonnetten. Amsterdam 1980 p. 11, Jan Hanlo (1912-1969)

Kersten, Jacques. Paul Haimon, Candelaer-reeks nr. 2, Letterkundig Centrum Limburg (z.j.) p. 17

Knuvelder, Gerard. Handboek tot de moderne Nederlandse letterkunde, 's-Hertogenbosch 1964[2] p. 219 en p. 225

Komrij, Gerrit. Daar is het gat van de deur, kritieken en essays, Synopsis, Amsterdam 1974 p. 120 t/m 126 Met/zonder liefde, twaalfjarige sexmaniak op weg naar Limburg, p. 127 t/m 130 Hanlo's aantekeningen uit het ondergrondse (ook in Vrij Nederland 23-12-1972)

Kritisch Literair lexicon, Groningen mei 1983 p. 1 t/m 10 + 4 ongenummerde p., Jan Hanlo door Guus Middag

Kool, Halbo C. Muze zonder corset, tien thema's met variaties op de experimentele poëzie, Amsterdam 1955, p.9 t/m 22 en p. 119

het Land der Letteren, Amsterdam 1982 p. 102, 292 en 293 (samenstelling Adriaan v. Dis e.a.)

Lexicon van de moderne Nederlandse literatuur, Amsterdam 1978 (bijna alle bundels van Hanlo verkeerd gedateerd)

Lodewick, Fernand & Moor, Wam de. Ik probeer mijn pen [zie register]

Lodewick, Fernand. Zonder voetnoten (z. pl., z.j.) Jan Hanlo; Verzamelde Gedichten p. 44 t/m 49

Mechanicus, Philip. De pose der natuurlijkheid, schrijvers en dichters gefotografeerd door Philip Mechanicus, Amsterdam 1981. Foto van Hanlo met bijschrift.

Meeuwese, K. Lezen en interpreteren. Een bundel opstellen voor S. Dresden. 1979 p. 108 t/m 114 Over de betekenis van de klanklaag bij het interpreteren van de poëzie

Mededelingen van de documentatiedienst (van het) Nederlands letterkundig museum (en het) archief en museum van het Vlaamse cultuurleven: (1968) 49 (dec.) 30 kaarten, o.a. van Jan Hanlo. Idem (1976) 74 (dec.) de inhoud van serie 1 t/m 4 en kaarten met het handschrift van o.a. Jan Hanlo

Meijer, Reinder P. Literature of the Low countries, London 1978 p. 372

Moor, Wam de & Lodewick, Fernand. Ik probeer mijn pen [zie register]

Moor, Wam de. Wilt u mij maar volgen, Amsterdam 1980 p. 42

Morriën, Adriaan. Concureren met de sterren, Amsterdam 1959 p. 138 t/m 141 Een buitenstaander

Morriën, Adriaan. Cryptogram, Amsterdam 1968 p. 136 t/m 148 Gesprek met Jan Hanlo in mei 1954 (ook in mijn benul)

Morriën, Adriaan. Nawoord bij Zonder geluk valt niemand van het dak

Morriën, Adriaan. Avond in een tuin, Amsterdam 1981 (motto aan Hanlo ontleend)

Nederland's patriciaat, Den Haag 1949 p. 68 t/m 69

Overeem, J.W. zie Achterwaartse etc.

Owen, Sylvester. Princiade, p. 68 t/m 69 In Memoriam Jan Hanlo (ps. van Arnold Spauwen)

Pluymakers, Léon. voorwoord in Jan Hanlo door Jan M.G. Schurgers, Valkenburg 1972

Poëzie in Carré, Amsterdam 1966 p. 175 t/m 180 (zie ook voord rächten van en over Jan Hanlo)

Prop, Ser J.L. Chr.J. van Geel, Utrecht 1979 (ook in Raam 11 [1974] 102) p. 53 t/m 59 Bij het doorlezen van een correspondentie

Querido's Letterkundige reisgids van Nederland. Amsterdam 1982 [zie register]

Reve, G.K. van het. Ik heb een testament, Banholt 1980 [brief aan Ser Prop waarin Van het Reve zijn medewerking weigert aan een Hanlo-avond]

Roegholt, Dr. Richter. De geschiedenis van de bezige bij 1942-1972, Amsterdam 1972 p. 175 t/m 177 en p. 181

Rubenstein, Renate. Chr.J. van Geel, Utrecht 1979 (ook in Raam 11 (1974) 102 én in Vrij Nederland Tamar-kolom 15-6-1974) p. 138 t/m 141 Van Geel

Rutten, M. Nederlandse dichtkunst. Achterberg en Burssens voorbij, Hasselt 1967 p. 74 t/m 88 Vormcrisis en poëziecrisis (eerder in De Vlaamse gids 37 [1953])

Schippers, K. Verantwoording in Mijn benul p. 366-367

Schippers, K. (& J. Bernlef) zie J. Bernlef

Schippers, K. (& C. Buddingh') zie Buddingh'

[Schippers, K] [aankondiging] Jan Hanlo Brieven (1983) Amsterdam

Schurgers, Jan M.G. Jan Hanlo, Valkenburg 1972 [met een voorwoord van Léon Puymaekers, gedeeltes hieruit eerder in Het land van Valkenburg]

Sitnakowsky, I. Chr. J. van Geel, Utrecht 1979 (ook in Raam 11 [1974] 102) p. 42 t/m 46 Het interieur van Chr. J. van Geel, een gedicht moet veel wit hebben

Het spel en de knikkers, Kernboek 2, Piet Calis e.a., Amsterdam 1977[2] p. 263 en p. 267 en p. 347

Stokvis, Willemijn (red). De doorbraak van de moderne kunst in Nederland; de jaren 1945-1951, Amsterdam 1984 p. 186

Vinkenoog, Simon. Schrijversprentenboek, Amsterdam 1965, Deel 10, passim (o.a. p. 16 t/m 17)

Vinkenoog, Simon. Blurb [bloemlezing met extra nummer], Amsterdam 1961 (naar Archangel)

Waarsenburg, Hans v.d. zie Achterwaartse etc.
Wie schrijft daar? Zes en zestig Nederlandse auteurs, Amsterdam 1971 p. 59 t/m 60 (zie ook bloemlezingen)

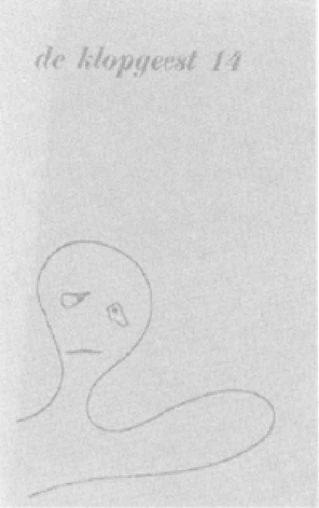
the Year's work in Modern Language studies, volume 33 (1971-1972) Dutch studies

Secundaire bibliografie Jan Hanlo in periodieken

Anoniem

Critisch bulletin 19 (1952) p. 240, Critisch curiosa
De nieuwe eeuw 26-4-1952, Oote boe, Jan Hanlo heeft een geslaagde grap uitgehaald
De nieuwe eeuw 22-11-1952, Jan Hanlo: ‘Het geverniste’
Critisch bulletin 22 (1955) p. 421 t/m 432 Critisch curiosa bij oote oote boe
De tijd 7-2-1958, Amsterdamse poëzieprijs
Nieuwe Rotterdamse courant 7-2-1958, Amsterdamse poëzieprijs
Haarlemsch dagblad 8-3-1958
Limburgs dagblad 20-5-1959, De dichter als motor-rijder
De telegraaf 11-6-1959, Poëzieprijs voor Elburg en Hanlo
De telegraaf 10-6-1960, Liefdeselixer liet zure smaak achter
Nieuwe Limburger 3-12-1960, Poëzieprijs voor Limburgse dichter Jan Hanlo
De telegraaf december 1960
Algemeen handelsblad november 1961, In de Nederlandse poëzie is iets meer aan de hand dan alleen ‘Oote Oote Boe’
De Limburger 28-4-1962, 't Gaat erom dat de schrijvers goed kunnen leven
De volkskrant 21-5-1964, Hanlo geknipt uit de werkelijkheid
Nieuwe Limburger 23-9-1964, Charles Genders met ‘Gebarentaal '64’ op reis
Limburgs dagblad 12-8-1965, Inleiding Jan Hanlo, René Wong exposeert te Sittard
Limburgs dagblad 11-8-1965, Hanlo opende expositie van Jos Caelen
Haagse Post 22-10-1966, Een gespleten mens Jan Hanlo, misschien ben ik een verlate puber (interview)
De tijd 4-9-1968, Tjechische zieners
ANP-bericht 16-6-1969
De volkskrant 17-6-1969, Dichter Hanlo naongeluk overleden
De tijd 17-6-1969, Dichter Hanlo omgekomen
Limburgs dagblad 17-6-1969, Jan Hanlo overleden
Nieuwe Limburger 17-6-1969, Jan Hanlo overleden
Leidsch dagblad 17-6-1969
De telegraaf 17-6-1969, Jan Hanlo overleden
Utrechts nieuwsblad 17-6-1969, Jan Hanlooverleden
Het vaderland 17-6-1969, Dichter Jan Hanlo overleden
De tijd 19-6-1969 (overlijdensadvertentie)
Limburgs dagblad 23-6-1969
De tijd 19-8-1969, Hanlo-monument
Limburgs dagblad 4-11-1969, Fatale botsing voor rechter
Haagse post 12-8-1970
Nieuwe Limburger 29-9-1970, Portret van Jan Hanlo
Soma (1970) nr. 10 en 11
Vrij Nederland 30-1-1971, Jan
Nieuwe Limburger 12-2-1971, Paperback over Jan Hanlo
De volkskrant 1-5-1971, Jan Hanlo

Limburgs dagblad 20-7-1971, Boekje over mens en dichter Hanlo
NRC 23-12-1971, Hanlo plezierig gebracht
Vrij Nederland 26-2-1975
Studio (KRO) 14-8 t/m 20-8 1976, Hanlo
Brabants dagblad 2-2-1980, Literair café over Jan Hanlo
Limburgs dagblad 31-5-1980, Jan Hanlo herdacht
Vrij Nederland 26-7-1980, Reve en Hanlo 1



Edmond van Agmond [pseudoniem van C.J. Aarts] (en Leo de Vetter) Twee antwoorden aan Jan Hanlo, De klopgeest 4 (1969) 14 (december) Zie ook de primaire bibliografie

Almelo-Hofstee, M.L.M. Enige gedachten over het phenomeen: Experimenteel Gedicht, Critisch bulletin 21 (1954) p. 145 t/m 160

Andreus, Hans. Subtiliteit, Elseviers weekblad, 5-4-1952

Berger P. Het vaderland 29-8-1970, De geraffineerde eenvoud

Berger, Peter. Kentering 11 (1970) 6, p. 120 (herdrukt in ‘Achterwaartse blik op een uniek solist, Den Haag 1971), Jan Hanlo tussen de misverstanden

Berghuis, Hans. De volkskrant 28-5-1966, Verzameld proza van Jan Hanlo

Bernlef, J. & Schippers, K. De gids maart 1964 p. 190 t/m 207 (zie ook [hand]boeken) Gesprek met Jan Hanlo

Barbarber mei 1962 p. 21 Naar aanleiding van Jan Hanlo's ‘Nature's Beauty Parlor'
Het parool 12-3-1966, Het niets, aangenaam gevuld met weinig
Het parool 20-1-1968, Vedergewicht in de literatuur
Bernlef, J. & Schippers, K. 1912 Jan Hanlo 1969, Vrij Nederland 21-6-1969

Bernlef, J. Algemeen dagblad, 20-9-1969
Bernlef, J. Over de toon, De gids 132 (1969) 8 p. 189 t/m 191 (later in: Wie A zegt, Amsterdam 1970 p. 86 t/m 90)
Bernlef, J. Blik over Hanlo's erfenis, Algemeen dagblad, 22-8-1970
Bernlef, J. Algemeen dagblad, 3-12-1972
Bernlef, J. Jan Hanlo wist het toen al, Algemeen dagblad, 3-2-1973
Besten, Ad den. Randverschijnselen der poëzie, Elseviers weekblad, 5-4-1952
Bobbe, D.A. Noemer 2 (1969) 3/4 p. 4 t/m 7, Jan Hanlo, de afzijdige vijftiger
Boeren-Versteeg, M.K.Th.
Boltendal, Rudi. De Friese Koerier. In een gewoon rijtuig
Boltendal, Rudi. Leeuwarder courant 5-10-1974, Jan Hanlo - kinderlijk en wijs tegelijk
Brands, Gerard. Raam 11 (1974) 102, p. 90 t/m 94 De dichter die zijn schat verloor (ook in KRO-studio-gids 6-8-1972, zie ook [hand]-boeken)
Brands, Gerard. Raam 11 (1974) 102, p. 109 t/m 114 Een onzelieve-heersbeestje van 50 kilo (zie ook [hand]boeken)
Brockway, James. NRC 23-6-1975, Vreemde eend in de bijt, die grote lijster van de Nederlandse poëzie
Büch, Boudewijn. Folia civitas 18-9-1982, Hanlo in Amsterdam
Buckinx, P.C. Dietsche Waranda & Belfort 1953 p. 313 t/m 317, Nieuwe poëzie
Buddingh', C. Algemeen Dagblad 2-3-1968

Caelen, Jos. Je deed geen vlieg kwaad, Kentering 11 (1970) 6 p. 46 t/m 50 (later in Achterwaartse blik op een uniek solist)
Calis, Piet. Onder de rubriek Kroniek van de poëzie: Jan Hanlo, dichter van de paradoxale eenvoud, De gids, 123 (1960) 4 p. 259 t/m 266
Calis, Piet. Heeft u ook zo'n last van onbehagen? (enquete met antwoorden van o.a. Jan Hanlo) De gids 130 (1967) 9/10 p. 285 t/m 294
Campert, Remco. Imitatie-Deens, Elseviers weekblad, 5-4-1952
Campert, Remco. Jan Hanlo, Bijster, nr. 3, 1969 p. 2
Campert, Remco. NRC Handelsblad 17-3-1979, Wie is dat
Claessens, Anton. Ons erfdeel 13 (1969) 1 p. 109 t/m 111, im memoriam Jan Hanlo
Coumans, Willem K. De bronk 3 (1956) 6 p. 168 t/m 172, Literair Faits Divers
Coumans, Willem K. De bronk 3 (1956) 7 p. 202 t/m 206, Schets van Jan Hanlo
Coumans, Willem K. De bronk 4 (1957) 7 p. 220 t/m 221, De zilveren scherf
Coumans, Willem K. De bronk 5 (1958) 6 p. 166 t/m 169, Jongste poëzie aan bod
Coumans, Willem K. De bronk 5 (1958) 8 p.250 t/m 251, De moeder van Jan Hanlo
Coumans, Willem K. De bronk 6 (1959) 10 p. 296 t/m 300, Jan Hanlo en Hans Berghuis volgen het spoor terug van Poëzie en Proza
Coumans, Willem K. De bronk 8 (1960) 2 p. 43 t/m 48, Literatuur en werkelijkheid
Coumans, Willem K. Nieuwe Limburger 6-4-1960, Jan Hanlo ontving staatsopdracht. Een dertigjarig dichterschap, dat zich niet herhaalt. Geestige en religieuze gedichten
Coumans, Willem K. Jan Hanlo 50, Het vrije volk 29-5-1962 (met medewerking van Jan Hanlo d.m.v. briefje)
Coumans, Willem K. In memoriam Jan Hanlo, Het vrije volk 20-6-1969
Coumans, Willem K. Alle wegen zijn gescheiden wegen, Kentering 12 (1971) 6 p. 61 t/m 63 (later in Achterwaartse etc.)

Coumans, Willem K. foto's, Kentering 11 (1970) 6, passim (later in Achterwaartse etc.)
Coumans, Willem K. De Limburger 10-2-1973, Tragiek met humor in boek van Jan Hanlo
Coumans, Willem K. De Limburger 28-2-1975. Mijn benul van Jan Hanlo. Verwarmend winterboek vol humor en tragiek

Dangin, Mark. Dichterlijk avontuur, De periscoop 14 (1969) 9/10 (juli/augustus)
Deel, T. van. Het benul van Jan Hanlo, Trouw, 12-10-1974
Delen, Piet. zie Jaap Goedegebuure
Deugd, C. de. Sonische poëzie, Forum der letteren 14 (1973) 1 p. 1 t/m 29
Dijkstra, Sjoerd. Fragmenten uit zijn brieven aan Sjoerd Dijkstra, Soma 2 (1971) 13 p. 34
Dinaux, C.J.E. IJmuider Courant 23-4-1966 Jan Hanlo, eigenzinnig vernieuwer in proza en poëzie
Donker, Anthonie. Atonaal atavisme, Critisch bulletin 19 (1952) p. 152 t/m 159
Donker, Anthonie. Wel stroomgebied, Critisch bulletin 20 (1953) p. 493 t/m 501 en p. 554
Donker, Anthonie. over Nieuwe griffels, schone leien, Critisch bulletin 22 (1955) p. t/m 9
D(onker), A(nthonie). onder de rubriek Periscoop: over bloemlezingen, Critisch bulletin 23 (1956/1957) p. 429 t/m 432
Dubois, P.H. Het vaderland 19-2-1972, Een speciaal contact met de buitenwereld
Dull, Ben. Het parool 14-10-1960, Thema man-vrouw op voordrachtsavond

Elemans, J. De tijd 1954
Elseviers Weekblad, Experimentele ronde van Oote, acht lezingen voor de lezer van Jan Hanlo, Ad den Besten, Guillaume van de Graft, Hans Andreus, Michel van der Plas (red.), Charles Wentinck, Wim Lankester, Simon Vinkenoog en Remco Campert. 5-4-1952
Erens, Fons. Maasland 17 (1969) 1 p. 9 t/m 11, De dichter Jan Hanlo
Eyk, Ab van. Turdus viscivorus, Kentering 11 (1970) 6 p. 65 t/m 66 (later in Achterwaartse etc.)

Fens, Kees. Ons erfdeel, Ik zou er niet verbaasd overzijn wanneer Jan Hanlo met een deel van zijn werk klassiek zou worden
F[ens], K[ees]. De tijd 28-4-1964, Russisch en
Fens, Kees. De tijd 12-5-1964, Barbarber
Fens, Kees. De tijd 14-12-1964, Tijdschriften I
Fens, Kees. De tijd 2-6-1965, Varia
Fens, Kees. De tijd 2-4-1966, Denken als vrijetijdsbesteding
Fens, Kees. De tijd 21-11-1967, De helderheid van Jan Hanlo Fens, Kees. De volkskrant 17-6-1969, Vakantie van de filosofie
Fens, Kees. De volkskrant 15-8-1970, De anonieme poëzie van Jan Hanlo
Fens, Kees. Brieven uit Marokko van Jan Hanlo, De volkskrant 16-11-1971
Fens, Kees. Het vrije volk, 13-1-1973
Fens, Kees. De standaard, 17-1-1973
Fens, Kees. Een verrassend onvoltooid boek van Hanlo, De volkskrant, 13-1-1973
Fens, Kees. Hanlo's proza, De standaard, 16-2-1973
Fens, Kees. De volkskrant, 2-11-1974, Jan Hanlo: Trouw aan zijn jeugd
Fens, Kees. Als er niets méér te zeggen valt, De volkskrant, 9-7-1982
Fillekes, Jan. Veiligheid, Kentering 11 (1970) 6 p. 64 (later in Achterwaartse etc.)
Franquinet, Robert. Het Limburgs dagblad 3-4-1971, Kleine eigenaartjes van een schaduw

Gard. sivik (red.) nr. 69, poëzieprijs voor Jan Hanlo
Garrel, Betty van. Een soort sluw kind, Haagse post, 28-6-1969
Geel, Chr.J. van. Voor Jan Hanlo, Algemeen handelsblad, 21-6-1969
Geel, Chr.J. van. Gesignaleerd, Kentering 12 (1971) 6 p. 20 (later in Achterwaartse etc.)
Goedegebuure, Jaap. & Delen, Piet. Vrij Nederland Boekenbijlage 29-5-1976, De inktkoelie met Akribie
Graft, Guilaume van der. Elseviers weekblad 5-4-1952, Taal overgedaan

H.J. Algemeen dagblad 23-11-1974, 'Mijn benul', rijk laatste boek van Jan Hanlo
H.L. Jan Hanlo, de precieze
Haans, Frits. Kentering 11 (1970) 6 p. 80 t/m 87 (later in Achterwaartse etc.) Jan Hanlo: merel in de vroegte
Hafkamp-Versteegen, Corrie. Het land van Valkenburg 20-6-1969 (ook in De volkshogeschool 24 (1969) 4 p. 13) Valkenburg 16 juni 1969
Haf man, H. De volkshogeschool 24 (1969) 4 p. 12
Haimon, Paul. Onder de rubriek Journaal: Dinsdag, Roeping 28 (1952) 9 p. 471 t/m 472
Haimon, Paul. Onder de rubriek Journaal: Over de anonieme bundel 'De quartslamp', Roeping 32 (1956) 3 p. 190 t/m 191
Haimon, Paul. Onder de rubriek Journaal: vrijdag, Roeping 32 (1956) 6
Haimon, Paul. Onder de rubriek Journaal, Roeping 33 (1957) 7 p. 413
Haimon, Paul, Limburgs dagblad 11-12-1957, Gedichten en invallen van Jan Hanlo, Bundel 'Niet Ongelijk' is niet helemaal gelijk
Haimon, Paul. Maas- en Roerbode 20-12-1957, Speelse bundel van Jan Hanlo, 'Niet Ongelijk' ook niet gelijk
Haimon, Paul. Limburgs dagblad, 25-11-1958
Haimon, Paul. Eenzaamheid met een moter, De volkskrant, 14-5-1960
Haimon, Paul. De gelderlander, 19-6-1962, Jan Hanlo (50): reeds avant-gardist vóór de experimentelen
Haimon, Paul. Limburgs dagblad, 4-3-1967, Jan Hanlo. Filosoferende zelfontleding 'In een gewoon rijtuig'
Haimon, Paul. Limburgs dagblad, 17-6-1969, Jan Hanlo, eerste experimentalist
Haimon, Paul. Zo meen ik dat jij ook bent, Kentering 11 (1970) 6 p. 39 t/m 45 (later ook in Achterwaartse etc.)
[Haimon, Paul], tekst op bidprentje Jan Hanlo
Haimon, Paul. Jan Hanlo, filosoferende zelfontdekking 'In een gewoon rijtuig'
Haimon, Paul. Limburgs dagblad 24-6-1980, Geknoei rond nagedachtenis van Jan Hanlo
Hamans, Camiel. Hanlo en zij, Spektator, 3 (1973) 1 p. 56 t/m 58
Harten, Jaap. Brief voor Jan Hanlo: een hand over het graf, Podium

23 (1969) 6 p. 330 t/m 339 (later in Garbo en de gebroeders Grimm)

Hattum, Jac. van. Jan Hanlo, Kentering 12 (1971) 6 p. 71 (later in Achterwaartse etc.)

Hazeu, Wim. Bibliografie, Kentering 12 (1971) 6 p. 116 t/m 118 (later in Achterwaartse etc.)

Herberghs, Leo. Jan Hanlo, de wonde, Kentering 12 (1971) 6 p.51 t/m 53 (later in Achterwaartse etc.)

Hillenius, D. Avenue maart 1967, nr. 3, Van Hanlo eindelijk weer eens een gedicht, een klein stukje mysterie

Hillenius, D. Het gevoel van afgewezen (gewézen, wezen), Hollands maandblad, 1971 p.33

Hillenius, D. Het drogisme, Haagse post, 16-11-1974 (later in Het principe van nieuwsgierigheid)

Hofhuizen, Herman. De tijd 1-7-1972, Vandaag jubileum van de Vijftigers

Hoornik, Ed. De dichter Jan Hanlo met en zonder knipoogjes, Elseviers weekblad 15 (1959) 20 p.35 (16-5-1959) (zie ook Hanlo in [hand]boeken)

Horsman, Wil. [werkstuk])

Huygens, G.W. De zuiverheid van Jan Hanlo, Algemeen dagblad, 21-6-1969

Jessurum d'Oliveira. H.U., Tirade 4 (1960) 46 p. 289 t/m 295 en p. 304

Jonkers, Han. Eindhovens dagblad 16-11-1974, Het aardige zeuren van Jan Hanlo.

Joseph, Robert. Bloknoot 1 (1969) 3 p. (41 t/m 43), In memoriam Jan Hanlo (1912-1969)

Kalbfleisch, H. (pseudoniem Huug Kaleis) onder de rubriek Netto gewicht: zelf in 't ‘ootje’, open brief aan de heer De Roover (reactie op De tafelronde 1 p. 64) De tafelronde 1 (1953) 4 p. 253 t/m 254

K[elk], C.J. De muze en het meisje

Kelk, C.J. De groene Amsterdammer 27-9-1955, Poëzie in haar overwaarde

Kemp, Pierre. Brief, Kentering 12 (1971) 6 p. 67 (later in Achterwaartse etc.)

Kentering, speciaalnummer Jan Hanlo 11 (1970) 6 (120 p.), herdrukt als Achterwaartse blik op een uniek solist, Den Haag, 1971. Redactie van dit nr. W.K. Coumans, J.W. Overeem, Ser Prop en H.v.d. Waarsenburg. Medewerkers: Kees Simhoffer, Huub Herberghs, Jac. van Hattum, Saul van Messel, Jos Caelen, Ab van Eyk, Frits Haans, Fernand Lodewick, Peter Berger, Nic. Tummers, Fred van Leeuwen, Paul Haimon, Ser Prop, Chr. J. van Geel, Jan Fillekes, Pierre Kemp en Wim Hazeu.

Kentering (red.), Jan Hanlo [dankwoordje aan recensenten die het Hanionummer bespraken], Kentering 12 (1971) 2 p. 45

Komplement, themanummer ‘het spiegelprobleem’, 1 (1980-1981) 3 n.a.v. Spiegel-puzzle van Jan Hanlo in Barbarber 69

Komrij, Gerrit. Twaalfjarige sexmaniak op weg naar Limburg, Vrij Nederland, 26-2-1972

Komrij, Gerrit. Hanlo's aantekeningen uit de ondergrondse Vrij Nederland 23-12-1972 (zie ook Hanlo in [hand]boeken)

Kockelkoren, Jules. De nieuwe Limburger 24-6-1967, 3 buren schreven 3 boeken

Kossmann, Alfred. Het vrije volk 30-12-1972

Kousbroek, Rudy. Braak 1 (1950) 2 p. 30 (in redactionele aantekeningen)

Krol, Gerrit. NRC Handelsblad 2-10-1970. Verzamelde gedachten en gedichten van Jan Hanlo

Krol, Hans. De klaroen 20 (1962) 5/6 (april) p. 190 t/m 200. In het domein der Schone Kunsten (ook in In een gewoon rijtuig)

Kronkel. Het parool. Weerklank

Kuitenbrouwer, Henk. De linie

Kusters, Wiel. De band (blad van het Zuidlimburgse avondlyceum Sint Bernadinuscollege) 8 (1966) 2 p. 27 t/m 29. De filosoof van het Poorthuisje: Jan Hanlo

Kusters, Wiel. Kentering 11 (1970) 1 p. 11 t/m 14. Jan Hanlo

Kusters, Wiel. De nieuwe taalgids 68 (1975) 5 p. 389. Een vleugje Wordsworth bij Hanlo

Kusters, Wiel. Nieuwe stemmen 33 (1976-1977) 2 p. 70. Aspekten van een lijster

Küsters, Wiel. De nieuwe taalgids 70 (1977) 3 p. 265 t/m 266. Hanloen Leopold

Kusters, Wiel. De gids 143 (1979) 3 p. 185 t/m 188. Tekst en context

Kusters, Wiel. NRC Handelsblad 30-6-1979. Kussens/naar Jan Hanlo

Kusters, Wiel. Tirade 26 (1982) 178/281 p. 496 t/m 504. entree (1)

Kusters, Wiel. Tirade 26 (1982) 280/281 p. 607. entree (2)

Kusters, Wiel. Tirade 26 (1982) 282/283 p. 729 t/m 736. entree (3)

Kusters, Wiel. De gids 145 (1982) 9/10 p. 659 t/m 663. De geheimen van wikke en dille

Kwakkernaat, Henk M.N. Het land van Valkenburg 20-6-1969. In memoriam Jan Hanlo

Lankester, Wim. Elseviers weekblad 5-4-1954

Leest, R.R. v.d. Trotwaer 1 (1969) 5 p. 157. Yn memoriam Jan Hanlo

Leeuwen, Fred van. Kentering 11 (1979) 6 p. 54 t/m 60. Friswat stoeien

Linden, Peter van der. De nieuwe linie 28-3-1979. Jan Hanlo en de relatie tussen mannen en jongeren

Lodewick, Fernand. Kentering 11 (1970) 6 p. 88 t/m 91. Jan Hanlo en de (eigen-zinnige) orde

Maas, Loe. De nieuwe Limburger 17-6-1969. Jan Hanlo, verliefd op motoren en poëzie

Mandril 1951

Messel, Saul van. Kentering 11 (1970) 6 p. 78 t/m 79

Middag, Guus. Diepzee 2 (1984) 5 [is aangekondigd] [eerdere nummers, passim]

M[ok], M. Algemeen handelsblad 3-12-1957. Niet ongelijk

M[oor], W. de. De tijd 22-5-1971. Kentering over Jan Hanlo

Moor, Wam de. Brievenboek van Jan Hanlo, De tijd, 4-12-1971

Moor, Wam de. Zonder geluk valt niemand van het dak, tweede posthume boek van Jan Hanlo, De tijd 24-3-1973

Morriën, A. Het parool 22-11-1958. Verzamelde poëzie, Een dichterlijke buitenstaander

Morriën, Adriaan. Tirade 2 (1958) 14 (mei) p. 49 t/m 58. Gesprek met Jan Hanlo (ook in Mijn benul)

Morriën, A. Tirade 3 (1959) 26 p. 76. Moet ik nu werkelijk boos worden

Morriën, A. Het parool 17-6-1969

Morriën, A. Het parool 25-7-1970

Mulder, Rein Jan. NRC 22-11-1974. Hanlo tussen Donald Duck en Petronius

N, J. Land van Valkenburg 25-5-1962. Dichter Jan Hanlo ziet Abraham

N, J. Land van Valkenburg 9-7-1971. Valkenburger Jan Schurgers schreef boek over Jan Hanlo

Niessen, Huub. Kentering 11 (1970) 1 p. 4 t/m 5 (eerder in Jong Nederlands Literair Tijdschrift 2 (1965) 3/4 p. 6 t/m 8 én in Een en zestig ('61) (1964) 8 p. (18t/m 20). Praten met Jan Hanlo

Niessen, Huub. Tekening, Kentering 11 (1970) 6 p. 32 (later in Achterwaartse etc.)

Nijdam, M.L. De nieuwe linie 12-3-1966. Schrijven als spel en als opdracht

Nord, Max. Het parool, 2-11-1974

Notten, Jan G.M. Land van Valkenburg 9-7-1971. Overpeinzingen naar aanleiding van de publikaties van Jan Hanlo

Nuis, Aad. Te laat, NRC, 19-6-1969

Odijk. Ad J. De volkskrant 5-4-1971

Oerlemans, J.W. NRC 9-3-1968. Jan Hanlo blijft maar praten

Oevering, G.J. Ned. Bibliotheek en Lektuur Centrum. Hanlo, J.

Ooerschot, G.A. Tirade 19 (1975) 203 p. 174 t/m 179. Drie brieven over oote (aan R.v. Couvorden)

Oosthoek, André. Provinciale Zeeuwse courant 6-11-1974. Hanlo, Moelmer

Overeem, Jan Willem. Kentering 11 (1970) 1p.6 t/m 10. Jan Hanlo blijft maar praten

Panhuijsen, Jos. Het binnenhof 25-4-1959

Panhuijsen, Jos. De Gelderlander 16-5-1959. Alle gedichten in één bundel bijeen. Jan Hanlo fluit de st. Louis Blues

Panhuijsen, Jos. Twentsche courant 30-3-1968. Jan Hanlo over mensen en dingen

Panhuijsen, Jos. Het binnenhof 6-4-1968. Jan Hanlo over mensen en dingen

Panhuijsen, Jos. De nieuwe Limburger 25-4-1968. Jan Hanlo over mensen en dingen

Parool boekenbijlage, Ieder zijn eigen boek, indrukken over Zonder geluk valt niemand van het dak, m.m.v. Aart Clerkx, Hans Ebeling Koning, Tom Eyzenbach, Pieter Holstein, Sipke Huismans, Roland Sips en Marc Smeets. (zie [hand]boeken over Hanlo onder: Le moment suprme) 27-3-1981

Peeters, Carel. De fanatieke peinzer, Elseviers weekblad, 27-1-1973 (ook in Algemeen dagblad 3-2-1973)

Pen, Oscar. [pseudoniem van Carel Swinkels] Jeugd en Cultuur p. 570 en p. 574 Oscar's pennoen

Pennewip. De volkskrant 21-5-1964. Hanlo geknipt uit de werkelijkheid

Peskens, R.J. [pseudoniem van G.A. van Oorschot], Voor de armen van Gouda, Tirade 25 (1981) 268 p. 402 t/m 414

Philips, Rob. Motor 60 (1973) 2 p. 42 t/m 43. Jan Hanlo

Plas, Michel van der. onder de rubriek Journaal: zondag, Roeping 32 (1956) 1

Plas, Michel van der. Experimentele ronde van ‘Oote’, Elseviers weekblad, 5-4-1952

Poll, K.L. Kinderlijk, al te kinderlijk, Algemeen handelsblad, 10-9-1966

Poll, K.L. NRC Handelsblad 19-11-1971. Hanlo plezierig gebracht Porte, André de la. Motor

Portnoy, E.A. Barbarber 30 p. 11 en p. 12. Jossie (vertaald in het Engels)
Portnoy, Ethel. NRC Handelsblad 25-9-196?. eten, eten, dek je tafeltje
Prop, Ser J.L. Magisteria (schoolblad bisschoppelijke kweekschool, Heerlen) 13 (1963) 3 p.4 t/m 5. Jan Hanlo niet ongelijk
Prop, Ser. Wij 7 (1966) 6 p. 2. Jan Hanlo 'In een gewoon rijtuig'. Tokkelen op de taalukelele
Prop, Ser J.L. Jan Hanlo, Nieuwe mijnstreek, 26-6-1969
P[rop], S[er]. Bruin houdt van mij (misschien), Tirade 14 (1970) 155 p. 143 t/m 146 (met brieven van Jan Hanlo aan kinderen)
Prop, Ser J.L. Brief uit Marrakech, Tirade 14 (1970) 158 p. 369 t/m 375
Prop, Ser J.L. Als god fatsoenlijk is (en anders is Hij geen God) Tirade 14 (1970) 160 p. 494 t/m 497
Prop, Ser J.L. Dag Mohammed, Kentering 11 (1970) 6 p. 35 t/m 38 (later in Achterwaartse etc.)
Prop, Ser J.L. God en lijden scheppen (leiden schepping door lijden schepping) Tirade 16 (1972) 173 p. 24 t/m 27
Prop, Ser J.L. Inleiding bij brieven aan S. Vinkenoog, Tirade 12 (1977) 226/227 p. 393
Prop, Ser. Bij het doorlezen van een correspondentie, Raam (Chr.J. van Geelnummer) 1974, nr. 104, p. 44 t/m 52 (later in boekvorm, zie Hanlo in [hand]boeken)

[Renders, Hans]. Tijd schift (waarom ik het nieuw-realisme zo aardig - ook: niet onaardig of leuk, aldus een wijsneus-in-ballingschap - vind, Komplement 1 (1980-1981) 3 p. 127 t/m 129
R[enders], [Hans] en V[erhoeven], W[im]. Spiegelnummer Komplement 1 (1980-1981) 3 passim
Renders, Hans. Is inspiratie genoeg, Appel 7 (1982) 2 p. 113 t/m 115
Reurslag, Henk. Iambe 3 (1983) 910 p. 32 t/m 35, En verbeeld je dat zij het toch zo goed meenden
Rodenko, Paul. Haagsch dagblad, 31-1-1959
Rodenko, Paul. Intelligente speelsheid. Chr.J. van Geel en Jan Hanlo, NRC 2-1-1960
Roggeman, Willem. Afscheid van Jan Hanlo, Pen-tijdschrift 5 (1969) 2 p. 5 t/m 6
Roland Holst, A.
Roover, Adriaan de. Het ootje van oote, De tafelronde 1 (1953) 1 p. 64
Roover, Adriaan de. antwoord (zie Kalbfleisch) De tafelronde 1 (1953) 4 p. 254 t/m 256
Rooy, Max van- Jan Hanio: vier jaar dood maar steeds interessanter, NRC, 9-3-1973
Ros, Martin. NRC 31-10-1972. Literair logboek
Rubenstein, Renate. Avenue 1 (1966) 10 p.38
Rubenstein, Renate. NRC 23-7-1976
Rutten, André. De tijd 22-12-1971. poëzie van Jan Hanlo op toneel gespeeld
Rutten, M. Vormcrisis, poëziecrisis, Vlaamse gids 37 (1953) p. 297 t/m 307 (zie ook over Hanlo in [hand]boeken)

Samplonius, Kees. Barbarber 80 p. 30 t/m 32. Ik en de dichter
Sande, J. v.d. Jan Hanlo, stock the varnished into my death, Jeugd en cultuur 14 (1969) 9 p. 361 t/m 367
Santvoort, Harry van. De nieuwe linie 23-10-1974. Het vogeltje in zijn hoofd

Sarneel, Fons. Vrij Nederland 3-4-1971. ‘Kentering’ over Hanlo

Schepers, Marlies & Myla Thissen. De golfbreker [orgaan van Serviam R.K. Lyceum voor meisjes, Sittard] 19 (1966).3 p. 4 t/m 7. Jan Hanlo

Schippers, K. (& Bernlef, J.) gesprek met Jan Hanlo, De gids, maart 1964 p. 190 t/m 207 (zie ook over Hanlo in [Hand]boeken)

Schippers, K. (& Bernlef, J.) 1912-Jan Hanlo-1969, Vrij Nederland 21-6-1969

Schippers, K. rubriek: literatuur, Haagse post, 19-11-1969

Schippers, K. rubriek: literatuur, Hoogtepunten, Haagse post 22-9-1971

Schippers, K. Een meesterwerk contre-coeur, Haagse post, 29-11-1972

Schippers, K. Haagse post 8-3-1972. Komrij in Marrakech

Schippers, K. Inleiding brieven, Tirade 20 (1976) 214 p. 198 t/m 216

Schippers, K. Maak iets (of breek iets) maar doe het nu, Bzzlletin 7 (1978) 58 p. 9 t/m 11

Schippers, K. Rode scheepjes, Bzzlletin 8 (1980) 76 p. 19 t/m 23 [zie ook nr. 77 voor correcties]

Scholten, Harry. Dichter Jan Hanlo toonde zich veelzijdig en experimenteel, Haagsche courant, 17-6-1969

Scholten, H. Haagsche courant, 6-5-1971

Schurgers, Jan. Land van Valkenburg 27-6-1969. Jan Hanlo en Valkenburg

Schurgers, Jan. Land van Valkenburg 19-6-1970. Een jaar na de dood van de dichter Jan Hanlo

Schurgers, Jan. Land van Valkenburg voorjaar 1971. De dichter Jan Hanlo, zoals enkelen hem wel, en de meesten niet gekend hebben. I leven en werken

Schurgers, Jan. Land van Valkenburg voorjaar 1971. II De eerste bundels

Schurgers, Jan. Land van Valkenburg voorjaar 1971. III Oote was 't begin en 't einde

Schurgers, Jan. Land van Valkenburg voorjaar 1971. IV De dood van moeder

Schurgers, Jan. Land van Valkenburg voorjaar 1971. V Verzamelde gedichten

Schurgers, Jan. Land van Valkenburg voorjaar 1971. VI Verzameld proza

Schurgers, Jan. Land van Valkenburg voorjaar 1971. VII Irriterende nauwkeurigheid

Schurgers, Jan. Land van Valkenburg voorjaar 1971. VIII De mens Jan Hanlo

Schurgers, Jan. Land van Valkenburg voorjaar 1971. IX Het einde (zie ook [hand]boeken)

Simhoffer, Kees. Kentering 11 (1970) 6 p. 73.16-6.1969 i.m. Jan Hanlo

Sitniakowsky, I. NRC supplement 23-11-1968 (later in Raam 1974) Het interieur van Chr.J. van Geel. Een gedicht moet veel wit hebben

Spauwen, Arnold. Maasland 15 (1967) 4 p. 127. Voor Jan Hanlo (ook in Schurgers [hand]boeken) én in De volkshogeschool 24 (1969) 4 p. 13 [zie ook Sylvester Owen]

De springplank (door Marja, Marianne, Geneviève) juni 1965 (ook in In een gewoon rijtuig)

Steen, Tom. Het parool 21-1-1967. Peanuts

Straten, Hans van. reisgids in de jungle. Podium 8 (1952) 1 p. 62

Straten, Hans van. in de rubriek De proppenschieter: Experiment of gemeenplaats, Podium 8 (1952) 3 p. (206) t/m 208

S[traten], H[ans] van. Utrechts dagblad. Jan Hanlo zag een vlieg en vergat Amsterdam

Straten, Hans van. Utrechts nieuwsblad 26-10-1974. ‘Mijn benul’ van Hanlo: boek om in te avonturen (ook in: Haarlemsch dagblad 2-11-1974)

Straten, Hans van. Utrechts nieuwsblad. Proeven met moderne dichters missen elke betekenis

Struik, Arjen. K.H. Waddinxveen 1 (1967-1968) 6 p. 3 t/m 6. Proeflezen

Swert, F. de. De periscoop 22 (1972) 9/10 p. 3

Tamar. Vrij Nederland 23-7-1966. achterstevoren

Tamar. Vrij Nederland 3-9-1966. achterstevoren II
Teiste, Alain. Oote Oote Moelmer
Terpstra, Christiaan. Ik waardeer belangstelling, maar haat bezichtiging, Critisch bulletin 20 (1953) p. 553 t/m 555
Teylingen, H. van. Hanlo en het laatste woord, Avenue september 1969, nr. 9 p. 211
Thissen, Myla. zie Marlies Schepers
Tummers, Nic. Concept synthesisch environment, Hanlo, Kentering 11 (1970) 6 p. 72 (later in Achterwaartse etc.)

Vanbergen, J. Jan Hanlo indachtig 1912-1969, Kultuurleven 36 (1969) 8 p. 637 t/m 640
Veenstra, J.H.W. Pierre Kemp en Jan Hanlo, 2 vreemde vogels in de kooi derdichters, Vrij Nederland, 18-4-1959
Veenstra, J.H.W. Proza van een grenswichelaar, Vrij Nederland, 30-4-1966
Vegt, Jan van der. Dichterschaps schijnbeweging, Kentering 11 (1970) 6 p. 92 t/m 97 (later in Achterwaartse etc.)
Verhoeven, Nico. De Nieuwe dag
V(erhoeven), W(im). Spiegelnummer Komplement 1 (1980-1981) 3 passim
Vermeeren, Koos. De nieuwe Limburger 12-3-1971. Dossier van Jan Hanlo
Verplancke, Arnold. Brabants dagblad 2-2-1980. Interessante Hanlo avond Literair Café
Vinkenoog, Simon. Elseviers weekblad 5-4-1952
Visser, Ab. De telegraaf 23-3-1968. Hanlo-bundel soms irritant, soms knap

W, van Enkhuizer Courant 14-6-1965. Tentoonstelling ‘Barbarber’ in Drommedaris: groots
W, J. De groene Amsterdammer 30-3-1957. Stencilmachine: intermediair voor literaire tijdschriften Oote oote boe aan Rabelais ontleend
Wadman, Anne. Leeuwarder courant 31-12-1966. zien wat gij niet ziet
Wadman, Anne. Leeuwarder courant 6-3-1971
[Warren, Hans.] Provinciale Zeeuwse courant 23-5-1959. ‘Spinroc en andere verzen’ door Van Geel ‘Gedichten’ van Hanlo
Warren, Hans. Provinciale Zeeuwse courant 16-11-1967. Descartes dacht en hij was er, stukjes en versjes van Jan Hanlo en J.C. van Schagen
Warren, Hans. Provinciale Zeeuwse courant 9-12-1972
Warren, Hans. Provinciale Zeeuwse courant 16-11-1974. ‘Mijn benul’, nog een bundel nagelaten proza van Jan Hanlo (1912-1969)
Wauters, Marcel. De Vlaamse gids 56 (1972) 7 p. 3 t/m 5. Herinnering aan Jan Hanlo

Wentinck, Charles. Elseviers weekblad 5-4-1952
Wilmink, Willem. De tijd 17-6-1969. Hanlo schreef met frappante eenvoud
Weerlee, Duco van. NRC Handelsblad 20-10-1983. interview met Frieda Balk Smit

Zaal, Wim. Elseviers weekblad 29-3-1969. Manuscript
Zaal, Wim. Elseviers weekblad 28-6-1969. Manuscript
Zaal, Wim. Elseviers weekblad 10-4-1971. Brieven van Jan hanlo
Zijthoff, Reg ten. Utrechts nieuwsblad 28-6-1969. Dichter Jan Hanlo (+) schreef dingen waar je van kunt houden
Zijthoff, Reg ten. Utrechts nieuwsblad 4-10-1969. Komt tijd komt schrift
Zuidenwind (red.) 2 (1947) 3/4 p. 44. Van Jan Hanlo

Schema van het tijdschrift Barbarber.

auteur	poëzie	proza	ready made	foto/tekening	nr.	pagina
J. Hanlo	-	Redaktie van BBB.	-	-	8	‘1’
J. Hanlo	-	De kansen van de hedendaagse poëzie	-	-	9	2
J. Hanlo	-	Narme	-	-	9	10
J. Hanlo	-	Rorschach	-	-	10	6
J. Hanlo	-	Perzische volksliederen	-	-	11/12	5-6
	-	-	X	-	13	1
J. Hanlo	-	Tip voor kunstvergaderingen	-	-	14	4
J. Hanlo	-	Tegen beter weten in, oplossing van de puzzelpot	-	-	14	13-14
J. Hanlo	-	Naar meer soberheid	-	-	15	1-2
J. Hanlo	-	Beste mensen	-	-	15	10
Willem Krefeld	-	Beste mijnheer	-	-	15	16

J. Hanlo	-	Verstandelijk gezichtsbedrog	-	-	16	9-10
J. Hanlo	-	Wist u	-	-	16	13
J. Hanlo	-	De examenopgave H.B.S.b. van dit jaar	-	-	16	13
J. Hanlo	-	Ter vertaling in het Nederlands	-	-	17	9-10
J. Hanlo	-	Een opmerking	-	-	17	19
J. Hanlo	-	Aan Henk	-	-	18	4-5
J. Hanlo	-	Een ander probleempje	-	-	18	5-6
J. Hanlo	-	Je kleren	-	-	18	5-7
J. Hanlo	-	Wist u	-	-	18	9
J. Hanlo	-	Hout	-	-	18	20
J. Hanlo	-	Correctie en aanvulling	-	-	19	4
J. Hanlo	-	Zaandamse korriewedstrijden	-	-	19	9-13
J. Hanlo	-	Nieuws uit de Zoo	-	-	19	17
Lord Wainwright-Bechamel	-	Conversatie	-	-	19	9
J. Hanlo	-	Parafraze van een gedicht	-	-	20	16-21
J. Hanlo	-	Onbewuste aanwending	-	-	21	3-6
J. Hanlo	-	Aan de redaktie 30-9-61	-	-	21	‘23’
J. Hanlo	-	Zou 't niet	-	-	22	9-10
J. Hanlo	-	Over het berusten van begrippen	-	-	23	9-13
J.H.	-	Trem, viool etc.	-	-	23	15-16

J.H.	-	Intelligente boer	-	-	24	5
J. Hanlo	-	Nature's Beauty Parlor	-	-	25	2
J. Hanlo	-	deze dichter	-	-	25	17
J. Hanlo	-	Begrippen	-	-	25	20
Kees	-	Gedachten van Jantje	-	-	27	12
J.H.	-	Enige versteende zëgels te koop	-	-	27	14
J.H.	-	Kat	-	-	28	13
J. Hanlo	-	Nieuwjaarspruimen	-	-	29	‘1’
J.H.	-	Drie zure pruimen	-	-	29	‘1’-3
Jee Hae	-	Verstreuid theezetten ofwel gedreumd theedrenken	-	-	29	13
J. Hanlo	-	Een ‘truïsm’	-	-	29	16
J. Hanlo	Jossie	-	-	-	30	/11/12
J.H.	-	Brief	-	-	30	11/12
J. Hanlo	Voor Philippe	-	-	-	31	11/12
Leon	-	Een van de plagen van Egypte	-	-	31	21
J.H.	-	Number of gnats	-	-	33	‘1’
J.H.	-	De uitspraak van het woord jazz	-	-	33	8
J.H.	-	Het probleem (oneerbiedig geformuleerd): de (half-) knudde		-	33	16-17

		(-lijkende) schepping				
CH.	-	U wist	-	-	33	17
J. Hanlo	-	Nieuwe Rorschach	-	-	34	2
J.H.		Uit het etrurisch	-	-	34	10
J.H.	-	‘Ik ben in’	-	-	34	13
J. Hanlo		Raadsels	-	-	34	17
J. Hanlo	-	‘Wanneer leefde Godfried’	-	-	34	18
J. Hanlo	-	‘Nu, beste neef’	-	-	34	21
J. Hanlo	-	drie brieven	-	-	36	2-5
J. Hanlo	Drie laatmiddeleeuwse versjes	-	-	-	36	8
J. Hanlo	-	2e brief	-	-	36	10-11/14

auteur	poëzie	proza	ready made	foto/tekening	nr.	pagina
J. Hanlo	-	3e brief	-	-	36	15-20
J. Hanlo (en broer)	-	Een griep	-	-	37	8
J. Hanlo	Notentijd	-	-	-	37	12/13
J.H.	-	Taalevolutie	-	-	37	16
J.H.	-	Sterrekijken	-	-	37	21
J. Hanlo (met Remco Campert)	-	Correspondentie	-	-	38	2-3
J.H.	-	Wist u	-	-	38	5
J.H.	-	My fair lady	-	-	38	8
J.H.	-	Oote boe en de honden van Pavlov	-	-	38	13
J. Hanlo	Aan de hospita van mijn Beloetsj, welke ik zelf ben	-	-	-	38	14/15
J.H.	-	Wist u	-	-	38	20
J.H.	-	Geschiedkunde	-	-	38	23
J.H.	-	Mme Curie	-	-	38	24
J. Hanlo	-	-	X	-	38	25
J.H.	-	West u	-	-	38	25
J.H.	'Fashionette'	-	-	-	40	7
J.H.	-	Patiënt	-	-	40	19
J. Hanlo		Nachtelijk oefenen	-	-	40	21-22
J. Hanlo	-	Twee opstellen	-	-	42	2
J.H. (met Vic Savelkoul)	-	-	-	X	42	6

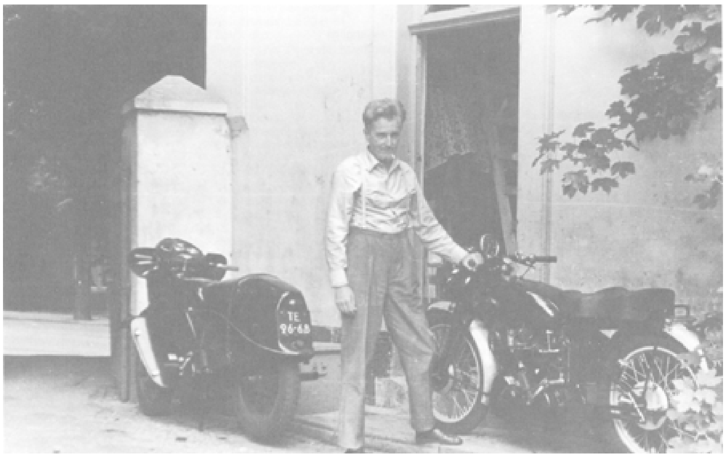
J.H.	Zo werd eens mijn gedicht ‘Niet ongelijk’ gezet		-	-	42	7
J.H. (met Vic Savelkoul)	-	Oude kleren	-	-	42	8
J. Hanlo	Gedicht bij een foto	-	-	-	42	12
J. Hanlo	-	Stukje merelzang	-	-	42	22
J. Hanlo	Gedicht bij foto	-	-	-	42	27
J.H.	-	Wereldtentoonstelling	-	-	42	30-32
J.H.	-	‘José Ortega y Gasset’	-	-	43	1
J.H.	-	Shrike duets	-	-	43	7
J. Hanlo	-	-	X	-	43	14
J. Hanlo	Zaagt gij dragonders	-	-	43	15	
J. Hanlo	‘De hele familie’	-	-	-	43	16/17
J. Hanlo	-	Dinah's Shore-Rudy's verlanglijst	-	-	43	22
J.H.	-	Een klok	-	-	43	26
J.H.	-	De tuinman	-	-	43	28
J.H.	-	Wist u	-	-	45	1
J. Hanlo	-	Rektifikatie	-	-	45	16
J. Hanlo	-	-	X	-	45	17
J. Hanlo	Varkensprijzen weer omhoog		-	-	45	19
J. Hanlo	Twee Poeseversjes	-	-	-	45	26
J. Hanlo	-	Over jazz	-	-	46	11-12
J. Hanlo	-	Over jazz (2)	-	-	46	20-23

J. Hanlo	Stinkende kleuren	-	-	-	46	achterkant
J. Hanlo	-	geen limonade	-	-	46	achterkant
J. Hanlo	-	-	-	X	47	passim
J. Hanlo	-	De consciëntieuze baas en de oneerlijke kelner, naverteld	-	-	48	12
J. Hanlo	-	-	X	-	48	27
J. Hanlo	-	Hegel over das Leben: Hegel over Schein und Erscheinung	-	-	50	13
J. Hanlo	-	Fiets en Jansen	-	-	50	18
J. Hanlo	-	Over het 'Understatement'	-	-	50	23
J. Hanlo	-	'Ierse appeltjes ruiken'	-	-	52	2
J. Hanlo	-	Het stukje serpentine	-	-	52	10
J. Hanlo	-	'lang geen engels'	-	-	52	20-21
J. Hanlo	-	Twee dingen	-	-	53	1
J. Hanlo	-	Regels en intuïtie	-	-	53	6-7
J. Hanlo	-	Les neiges d'Anton	-	-	53	27
J. Hanlo	-	Loeren door de hor	-	-	53	31
J. Hanlo	-	Edward Lear	-	-	54	2
J. Hanlo	-	-	X	-	55	6
J. Hanlo	-	-	X	-	55	19

J. Hanlo	-	Een ander heeft goed lachen	-	-	56	27
J. Hanlo	-	Ringetje inzetten	-	-	57	19

auteur	poëzie	proza	ready made	foto/tekening	nr.	pagina
J. Hanlo	-	Wacht maar	-	-	57	20
J. Hanlo	-	De verloren bestuurder	-	-	57	20
J. Hanlo	-	Een machine heeft een soort ziel	-	-	57	21
J. Hanlo	-	Banjo	-	-	60	6
J. Hanlo	-	Tekst	-	-	60	11
J. Hanlo	-	Tekst	-	-	60	15
J. Hanlo	Klok	-	-	-	60	17
J. Hanlo	Trumpet	-	-	-	63	12/13
J. Hanlo	-	Er is te koop	-	-	63	22
Jan Hanlo	-	Snelheid is betrekkelijk, zoals veel	-	-	64	20
Jan Hanlo	-	De vrije wil (Liberium Arbitrium) I	-	-	64	22-23
Jan Hanlo	-	De vrije-wil II	-	-	67	20-24
Jan Hanlo	-	Spiegel-puzzle	-	-	68	1
Jan Hanlo	-	Franny en Zooey	-	-	68	7
Jan Hanlo	-	Oplossing van de spiegel-puzzle. Uit het vorige nummer blz. 1	-	-	69	16-17
Jan Hanlo	-	Moppen gepikt en vertaald door	-	-	69	23

Jan Hanlo	-	Katholieke tekst	-	-	70	9
Jan Hanlo	-	Rol-brouwers	-	-	71	11
Jan Hanlo	Beloetsj en broek	-	-	-	72	12/13
Jan Hanlo	Gedicht	-	-	-	75	Kant A
Jan Hanlo	Waarover zal ik zingen	-	-	-	75	Kant B
Jan Hanlo	Niet ongelijk	-	-	-	75	Kant B
Jan Hanlo	-	Speelgoedmuziek [titel toegevoegd door BBB-Red.]	-	-	75	kant B
Jan Hanlo	-	Twee moppen	-	-	76	5
Jan Hanlo	-	Brief aan G. Brands	-	-	76	12/13
Jan Hanlo	-	Ieder is zijn eigen broer	-	-	79	3
Jan Hanlo	Maybe	-	-	-	79	28
Jan Hanlo	Moppen naverteld	-	-	-	80	49
Jan Hanlo	-	Sofismen paradoxen haarkloverij	-	-	81	6-7
Jan Hanlo	-	Is dromen	-	-	81	36-37
Jan Hanlo	-	Pinocchio. De Hollandse nasynchronisatie	-	-	82	18
Jan Hanlo	-	Gitaar	-	-	83	26-27
Jan Hanlo	-	Gedachten in verband met Oedipuscomplex	-	-	83	36-38
Jan Hanlo	-	5-9-'68	-	-	83	45-46
Jan Hanlo	-	-	-	X	86	1
Jan Hanlo	-	Echte potloden	-	-	87	25



Jan Hanlo voor zijn huisje te Valkenburg (foto Ser J.L. Prop)

[Nummer 117]

14 Verhalen
Vertaald uit het Gàidhlig

Inleiding

De Keltische talen vallen in twee groepen uiteen. De Goidelische, waartoe het Schotse Gàidhlig, het Iers en het Manx (eiland Man) behoren en de Britse groep waaronder het Welsh, Cornish en Bretons (Frankrijk) vallen.

Een gedetailleerd verslag over de ontwikkeling van al deze talen, en zelfs in het bijzonder het Gàidhlig zou te ver voeren voor een inleiding. Men zou daar boeken vol over kunnen schrijven. Wanneer precies het Gàidhlig in Schotland haar intrede heeft gedaan, is niet duidelijk. Mogelijk in de derde eeuw na Christus. Het is evenwel vrij aannemelijk, dat er een aanzienlijke nederzetting was in het westelijk deel van Schotland vóór de tijd van Fergus macEirc (laat 5e eeuw n.Chr.) vóór de historische en officiële stichting van Dalriada. De Keltische kolonisten uit Ierland vestigden zich op verschillende plaatsen langs de kust van Schotland. In het zuidwesten werden evenwel ook talen gesproken die verwant waren aan het Welsh. In het noorden (omgeving Forth en Clyde) werd een Pictische taal gesproken alsook een ‘voorloper’ van het Gàidhlig. Het Pictisch vertoonde eveneens verwantschap met de groep waartoe het Welsh behoorde. Afgaande op plaatsnamen en naamlijsten mag men aannemen dat Keltisch-taligen zich over heel Schotland hadden verspreid. Mogelijk was het hoogtepunt van de Keltische taal en cultuur in de 11e eeuw. Het Welsh van die tijd en het Pictisch raakten in Schotland verdrongen en waren op sterven na dood. Het Noors - binnengekomen via de Hebriden eilanden ten westen van Schotland - moest het eveneens afleggen, toen er zich nieuwe complicaties voordeden (11e en 12e eeuw). De Anglicaanse invloed groeide snel, versterkt door Engels-Normandische invloed. De taalstrijd werd er nu een tussen Gàidhlig en Engels.

Van al deze talen is er wat terug te vinden in het Gàidhlig. Latijn: kerk en wetenschap; Welsh: plaatsnamen en ook zinsbouw, Pictisch: een paar plaatsnamen en een beetje zinsbouw, Noors: zeevaartkundige termen en wat plaatsnamen, Franse invloed is erg klein. Het Engels heeft het langst en meest doordringend invloed gehad. In de laatste jaren blijkt evenwel dat het Gàidhlig eveneens invloed heeft op het Schots.

De immigratie, al dan niet vrijwillig, heeft door de eeuwen heen de gelederen van de Gàidhlig-taligen flink uitgedund. Bij de Volkstelling van 1971 bleek tot ieders verrassing evenwel een toename van meer dan 8000. Glasgow, voor velen een trekpleister heeft zo'n 12.000 Gàidhlig-taligen. Het juiste aantal Gàidhlig-taligen in het Verenigd Koninkrijk is niet bekend omdat bij de volkstelling uitsluitend in Schotland wordt geteld. In Schotland is het aantal ongeveer 90.000. De belangstelling voor Schotlands oude taal blijkt nog steeds te groeien.

Ook niet specifiek Keltisch-talige gebieden tonen meer belangstelling voor onderwijs op school. Op de middelbare scholen in A'Ghaidhealtachd (North-West Highlands) en de Hebriden eilanden is Gàidhlig een keuzevak. Enige jaren geleden werd begonnen op de lagere scholen met het geven van onderricht in het Gàidhlig en geleidelijk het Engels erbij te nemen.

Vastgesteld is dat kinderen aan het einde van die periode een groter expressievermogen hadden en gemakkelijker ook andere vakken leerden. Een

Comann Gaidhealach (The Highland Association) met haar hoofdkwartier in Inverness, heeft veel bijgedragen tot het verbeteren van leermogelijkheden. An Comann Gaidhealach verzorgt voorts overal in het land cursussen, geeft boeken en cassettes uit, verkoopt ook grammofoonplaten. Het jaarlijkse festival de 'Mòd' wordt eveneens door An Comann Gaidhealach georganiseerd.

De 'Mòd' is een zuiver culturele aangelegenheid, die duizenden Schotten - ook vanuit Engeland - trekt. Er zijn competities voor clàrsach (de kleine Schotse harp), doedelzak en viool. Maar de hoofdmoot is toch de taal; alles wordt uitsluitend in het Gàidhlig gebracht. Koren, kwartetten, duetten, solozang, voordrachten en drama. In de laatste jaren is daar de 'fringe' bijgekomen, die een meer folkloristisch karakter draagt met bijvoorbeeld popmuziek en zang uiteraard ook in het Gàidhlig.

Gezicht op Argyll. Foto: Gairm Publications.

Loch Assynt met kasteel Ardvreck en Quinag in de verte. Foto: Gairm Publications.

Gàidhlig kan eveneens als studievak gekozen worden waarvoor men bij vier universiteiten terecht kan. De te behalen graad is M.A., niet uitsluitend Gàidhlig maar Keltisch.

Een grote aanwinst is de Sabhal Mór Ostaig op het eiland Skye, gesticht in 1973 door een groep enthousiaste mensen in een verlaten en bouwvallige boerderij te Teanga. Met vrijwillige hulp en giften van particulieren werd snel een begin gemaakt met een gedeeltelijke restauratie. De bibliotheek met een aanzienlijk aantal boeken ingericht, voornamelijk door giften.

Het project heeft sindsdien steun ontvangen van vele kanten, organisaties zowel als particulieren en speciaal The Scottish Arts Council, The Gulbenkian Foundation, the Highlands and Islands Development Board, the Lithgow Trust, the Pilgrim Trust, the Highland Regional Council, the Western Isles Islands Council en drie vrijgevige internationale oliemaatschappijen.

Sinds de oprichting heeft dit Gaelic College - Colaisde Gàidhlig - zomercursussen georganiseerd voor mensen die zich bezighielden met de studie van het Gàidhlig, doedelzak, conferenties, avondcursussen en lezingen, schoolgroepen ontvangen, een aantal boeken gepubliceerd en dienst gedaan als ontmoetingscentrum voor de plaatselijke bevolking.

De restauratie gaat nog steeds door. In 1983 werd de droom

werkelijkheid en kon het doel gerealiseerd worden. Een tweejarige dagopleiding, dezelfde erkenning als voor de universiteiten met een volwaardig Scottish Higher National Diploma. Het onderricht zal hoofdzakelijk in het Gàidhlig worden gegeven, dit is daarmee het enige instituut voor hoger onderwijs in het Verenigd Koninkrijk waar dit gebeurt. De studenten worden opgeleid - in zeer ruime zin - voor het zakenleven alsook voor bestuursfuncties. (Bestuur, organisatie, diverse soorten financiën, rechten betr. visserij, landbouw, onroerend goed etc., sociale strukturen, Vierde Wereld studies, taal en theorie etc.) Men hoopt hiermede de werkeloosheid tegen te gaan (in september a.s. komen er twintig studenten bij zodat het aantal dan op veertig komt) en de catastrofale uittochten, en dat geldt niet alleen het Gàidhlig, in te dammen. Met dit diploma kunnen jonge mensen op eigen bodem en op verantwoorde wijze meehelpen aan de opbouw.

Met radio en T.V. gaat het nog lang niet goed. De uitzendingen zijn doorgaans Engelstalig en men zou graag veel meer zendtijd hebben voor Keltischtalige programma's.

Puttend uit werken van Derick Thomson - Professor Celtic Department Glasgow University - betrof de vroege literatuur van Keltisch Schotland hoofdzakelijk octrooien, geneeskunde, genealogie en geschiedenis. Over de dichtkunst van vóór 1200 is niet veel bekend. Het oudste gedicht, dat gaat over genealogie en geschiedenis - een soort lofdicht - is waarschijnlijk door een Ier gemaakt. De titel 'Duan Albannach' werd, zegt Thomson, volgens Prof. K.N. Jackson omstreeks 1093 geschreven.

De veertiende eeuw bracht poëzie over liefde, genealogie, typische lofdichten die tussen kroniek en het lyrische gedicht in zitten. De lofdichten, heldendichten, treurdichten en politieke gedichten werden doorgaans gemaakt op personen van vooraanstaande families.

De overgangstijd van de dichtkunst volgens de oude 'bardic' traditie naar een andere stijl heeft volgens Thomson zo'n 250 jaar geduurd van ± 1500 tot ± 1750. Een bepaald soort poëzie dat structureel tot de oude traditie behoorde maar niet thematisch of omgekeerd. Uit het voorgaande zal u duidelijk zijn, dat de poëzie de proza verre overtrof.

Er werd ook vertaalwerk verricht, bijvoorbeeld de Psalman en wel in Gaelic dichtmaat (1648) door de Eerw. John Kirke, dominee in Balquiddir. Het Nieuwe Testament kwam uit in 1767 en het Oude Testament in delen tussen 1783 en 1801. Een ander voorbeeld is Ewen MacLachlan (18e eeuw) die hoofd van Aberdeen Grammar School en Bibliothecaris van King's College was; zag zijn gedichten tegen het eind van de 18e eeuw gepubliceerd. Heden ten dage gedenkt men hem nog als de man die zeven boeken en een fragment van het achtste van de Ilias vertaald heeft. De Odyssee heeft 150 jaar moeten wachten op een vertaler en dat is dan ook gebeurd door John MacLean, hoofd van de Oban High School, in 1960. MacLean is intussen overleden.

De 18e eeuw bracht maatschappelijke veranderingen die ook doorwerkten in de literatuur. De geloofwaardigheid en idealen van stamvaders verdwenen en daarmee ook de lofdichten.

De 19e eeuw bracht nog veel meer veranderingen en 'van alles en nog wat'. Het waren de vreselijke tijden van de beruchte Clearances, waarbij de keuterboeren en hun gezinnen - vaak op gruwelijke wijze - verdreven werden van huis en land om plaats te maken voor schapenteelt. Huisjes dikwijls platgebrand en de bewoners op veelal te kleine schepen gezet voor een gedwongen emigratie naar Amerika en Canada. Aangezien deze mensen grotendeels Gàidhligsprekend waren, was ook voor de taal de slag enorm. Velen trokken ook naar het vasteland, bijvoorbeeld Glasgow en andere steden, die deze plotselinge aanwas niet aankonden. De eerste

Gaelic dichter van Nova Scotia (Canada) was dominee James Mac-Gregor; vooral kerkgezangen. Heden ten dage worden de afstammelingen in Canada die nog Gàidhlig spreken geschat op zo'n 30.000. Ook in Schotland werden er veel gedichten getoonzet, die nog steeds op het jaarlijkse Festival in Schotland de 'Mòd' worden gebracht.

Door de wet op het onderwijs (Schotland) in 1872 werd op Keltische scholen het Engels DE taal voor het onderwijs en vooruitgang. De uitkomst laat zich raden. De scholen raakten in de verdrukking en er ontstond daarmee een sterk groeiend sentiment voor Home Rule en nationalisme, hetgeen ook tot uitdrukking kwam in de literatuur. De dichters van de laatste dertig jaren die er bovenuit steken zijn:

Sorley Maclean, geb. 1911
George Campbell Hay, geb. 1915
Derick Thomson, geb. 1921
Iain Chrichton Smith, geb. 1928
Donald MacAulay, geb. 1930.

De jongsten (in de twintig) die op de voorgrond treden zijn de gezusters Montgomery, Caitrìona en Mòrag alsook de wat oudere Angus Nicolson. Maclean en Campbell Hay sterk traditionele dichtmaat, Smith (Iain Mac a'Ghobhainn) psychologische onderwerpen; de Montgomery zusters naar links neigende politieke poëzie, Nicolson eveneens modern. De voornaamste exponenten van het vrije vers zijn evenwel Derick Thomson en Donald MacAulay.

Behalve poëzie zijn er tegenwoordig nogal wat boeken over en in het Gàidhlig (spr. uit Ghaaliek). De achterstand van proza op poëzie is flink ingelopen.

Er zijn bijbels, boeken over dichtmaat, geschiedenis van Schotland, kinderboeken, leerboeken, legenden, liederenboeken, novellen, boeken over plaatsnamen, tijdschriften, toneelstukken, verhalen (korte, lange en in boekvorm), spreekwoorden en zegswijzen etc. Er zijn eveneens krantjes die hoofdzakelijk nieuws brengen.

Het tijdschrift Gairm (als boekje) dat vier maal per jaar verschijnt bevat een redaktioneel artikel, poëzie, proza, andere onderwerpen alsook vertalingen en boekbesprekingen. Het tijdschrift kwam voor het eerst uit in 1951.

Het korte verhaal is vrij jong. Daarmee beoogt de auteur het . moment van betekenis voor de persoon in het verhaal onder de aandacht te brengen. Het kan een kind maar ook een volwassene wezen; het moment komisch, tragikomisch of zelfs zeer dramatisch. Voor u koos ik - met opzet - uiteenlopende verhalen en van verschillende auteurs, in de hoop, dat u ze met even grote belangstelling zult lezen, als ik dat gedaan heb.

Ten slotte wil ik hierbij mijn grote dank betuigen aan Derick Thomson, Prof. Celtic Dept. University of Glasgow, voor het toestaan gebruik te maken van zijn gegevens, verder aan An Comann Gaidhealach, An Colaisde Gàidhlig en aan Gairm Publications die welwillend fotomateriaal ter beschikking hebben gesteld.

De vertaalster

M. Raatgever-Frasen

Iain Mac a'Ghobhainn
Water

Iain en de Duitser bleven staan terwijl zij elkaar aankeken. Het geweer van Iain was precies op het doel gericht - de borst van de Duitser. Geen van beiden zei ook maar één woord. Het was als of zij met z'n tweeën op een foto stonden; maar Iain voelde het zweet in zijn handen en het geweer was niet zó precies gericht als hij gewild

zou hebben. Het gezicht van de Duitser was wit van angst en vermoeidheid, alsof hij onder een laagje meel zat. Iain zag dat hij zijn pet verkeerd op had en hij herinnerde zich een man uit zijn woonplaats, die zijn pet op dezelfde manier droeg. De Duitser was ongeveer 30 jaar oud; Iain was 22. Om hen heen de ontreddering van de oorlog: het slijk der aarde vol water in beweging, alsof het leefde. Zo'n 18 meter van hem af lag er een geweer en ongeveer 50 meter weg de kleren van een soldaat. Zat er iemand in? Had er ooit

iemand in gezeten? Hier en daar blikjes. Een paar stenen waarop men kon zitten. En onder dat vuil lag er menigeen weg te rotten in het gif. Iain herinnerde zich, dat je onder die aarde vol water kon gaan en een graf vinden, als een zeilschip dat vergaat. Het geweer trilde in zijn handen: zijn handen waren vuil. Mijlen en mijlen weg zag hij een Frans huisje als een lentejuweeltje in een wereld alleen, terwijl er rook uit de schoorsteen kwam. 't Was voorjaar maar waar waren de ‘fairy-hills’? De Duitser zat ook te trillen. Op dat ogenblik merkte Iain dat de kleren van de Duitser vergeleken bij zijn eigen kleren van een goede en mooie kwaliteit waren. Op zijn pet was een doffe glans. Hij zag dat er een soor zakdoekje uit de hoek van zijn jaszak stak, dat op de bek van een vogel leek. Zijn handen en ogen trilden ook terwijl hij naar Iain keek. Hij deed zijn mond niet open, alsof hij bang was Iain in zijn overpeinzing te storen, en dat hij de trekker... Iain keek nog eens naar hem, alsof hij niet begreep wat hij nou eigenlijk met dat geweer aan moest. De Duitser keek naar hem als een hond naar zijn meester, Iain wreef met zijn linkerhand over zijn broek en voelde het pakje sigaretten in zijn zak. Vlakbij hoorde hij vogeltjes zingen. Deze oorlog was vol vogeltjes, met stemmen die klonken als water, en achter elk ding het ziekelijk protest van de geweren. Nu trilden zijn voeten. Hij bedacht dat hij twee dagen en twee nachten lang niet veel geslapen had, en dacht dat het de Duitser net zo vergaan moest zijn. Hij legde het geweer neer. Het gezicht van de Duitser klaarde op. Iain ging op een steen in het midden van de open plek zitten; de Duitser ging op een steen tegenover hem zitten. Je zou denken dat zij door een koord verbonden waren. De hand van de Duitser ging naar zijn borstzak en Iain volgde zijn hand met zijn ogen. De hand was vuil op de rug; aan één van zijn vingers stak een ring, Iain viel bijna in slaap. De hand kwam tevoorschijn met een pakje. De Duitser opende het pakje; er zat een stukje kaas in. Iain herinnerde zich de ratten en de muizen die door de loopgraven trokken. De hand van de Duitser kwam dichterbij. Zijn eigen hand stak hij uit als een uitgehongerd dier. Hij at van de kaas; die smaakte goed. Hij pakte de sigaretten en gooide er een naar de Duitser. Hij pakte toen een lucifer en stak zijn eigen sigaret op. Hij zag de Duitser naar hem kijken en gooide hem het doosje toe. Met de grootste moeite kon hij zijn ogen openhouden. De steen was als een boot op zware zee. Hij dacht- Hij schudde zijn hoofd als een hond die uit het water komt en keek weer naar de Duitser. De Duitser zat hem al maar aan te kijken. Hij meende dat zijn ogen op het geweer gericht waren, zette het staand op de grond en hield zijn arm eromheen. Het was een kalme dag. Af en toe weerklonk een knal en herkende men de stem van het geweer.

Zijn ogen volgden de opwaartse rook van de sigaret. Drie jaren, drie jaren van zijn leven in deze oorlog. Op zijn gezicht kwam er een stralende uitdrukking. De Duitser keek naar hem en de angst in zijn ogen steeg als een vis in het loch. Hij bracht zijn hand naar zijn hoofd en nam zijn pet af. Iain wist niet waarom hij dat deed. Had hij het zó heet? Alles leek wel een droom. De Duitser was bijna zo kaal als de steen waarop hij zat. Dit verbaasde Iain en hij voelde een soort medelijden met hem. Als ze elkaar maar verstonden! Hij geloofde dat de Duitser hetzelfde idee had. Arme stakker! Wellicht had hij vrouw en kinderen. Moest hij ook in de oorlog. Was het waar dat zij hun gevangenen vermoordden? Welke dag was het eigenlijk? Hij dacht diep na en kwam tenslotte tot de conclusie dat het Vrijdag was. De zon scheen fel en hij had dorst.

‘Vrijdag’ zei hij.

‘Englander’ zei de Duitser.

‘Englander’ zei de Duitser weer als een hond voor zijn baas om te laten zien hoe knap hij wel was.

‘Englander’ zei Iain bij zichzelf. Wat deed hij eigenlijk in dat veld, temidden van rottende lijken? Hij dacht aan Màiri en haar lijk rotte weg vóór zijn gezicht totdat hij niets meer zag dan de botten die je aan een hond toewierp. Zijn lichaam huiverde weer.

‘Englander’! zei de Duitser.

‘Ach, hou je...’ zei Iain en hield zich stil. Zijn tong ging langs zijn lippen van de dorst. Was het niet het beste maar te blijven waar hij was? Deze oorlog had geen eind, had niets dan doden. Wie zou er een eind aan maken? Mensen die elkaar beschieten. Rottend vlees en thuis na de loopgraven de leiders temidden van papieren en glinsterende kruizen om hen heen en sterren op hun borsten. En water, water, schoon water. Zijn tong ging over zijn lippen zonder het te weten. De ogen van de Duitser volgden haar als een muis een kat. Iain ging eens verzitten op de steen. De zon scheen in zijn nek en het was als sneden er duizend messen in. Liedjes weerklonken er uit de lucht. ‘Welke taaltiadden de vogels eigenlijk’ dacht hij en peinzend: ‘waar dachten zij aan?’ Hij hoorde het geklapwiek van vleugels in de lucht. Soms zag je de leiders, prachtig mooi. Zij hadden niets tegen zich. Het wekte zijn verbazing een soort engeltjes in het luchtruim te zien. De Duitser drukte de sigaret uit om het stukje dat over was te bewaren.

‘Rotzooi’! zei Iain en lachte.

Ha! Ha! Ha! weerklonk het.

De Duitser keek hem een poosje aan en begon zelf ook te lachen. Aanvankelijk als een man die zich verplicht voelt maar toen als een man die het leven welkom heette.

Het gelach van de twee plantte zich daarginder over de oude aarde voort maar hield tenslotte op bij de twee die tegenover elkaar op de stenen zaten.

‘Waar denkt hij aan’? vroeg Iain zich af. Hij bracht zijn handen naar zijn ogen en zei:

‘Ik heb slaap’.

Hij hoorde de Duitser een poging doen dat na te zeggen: ‘Ik heb slaap’.

Iain kreeg medelijden, dat de man zich op die manier in leven moest houden. Hij dacht erover na hoe het zijn zou, als hij in de plaats van de Duitser geweest was. Hij had hem bijna het geweer gegeven om te zien wat er zou gebeuren. Zou hij zich ook als een hond vóór zijn meester gedragen? Hij dacht aan de hond die zij thuis hadden, en die er vredig bij lag. De schapen waren buiten op de heide. Maar hij werd nu oud en deed niets dan liggen en zich koesteren in de zon. Zijn tong ging weer over zijn lippen. Hij dacht aan de beek vlak bij het huis en zag vrouwen in het voorjaar de plaids met hun voeten bewerken, terwijl de wind er doorheen trok. De vermoeidheid trok door zijn botten. Hij stelde zich het tehuis voor, dat hij over een paar minuten zou krijgen. ‘Het Tehuis!’

‘Vrijdag’, zei hij.

‘Englander,’ zei de Duitser.

De handen van de Duitser lagen op zijn knieën als de handen van een vrouw. Zijn schoenen maakten een piepend geluid in het water.

Englander. Wat had hij voor met de Englander?

Waarom streed hij?

Het enige wat je nu doen kon was kaarten zonder ophouden, zonder ophouden, in die kleine lage kamertjes als dozen, zonder te weten wanneer het schot zou treffen.

Hij herinnerde zich het schot dat de muurtrof, en hoe hetals een kaatsebal door Ruairidh heen ging. Hij dacht aan de kinderen die de kaatsebal in een boog tegen de muur gooiden.

Zijn tong ging weer over zijn lippen. Hij kreeg nu erge slaap. Als in een droom zag hij de hand van de Duitser bewegen naar de heupzak van zijn broek. En in een droom drong het tot hem door, dat er iets in de zak was, iets dat nogal groot was,

zoals een wapen, een soort pistool. Het leek wel of de Duitser lachte, net een winkelier die je iets wilde verkopen, terwijl je wist en hij ook, dat er wijd en zijd geen winkel te bekennen viel.

De hand van de Duitser bewoog zich zonder ophouden, alsof de hand in een eigen wereld was, zonder te beseffen dat zij zou kunnen uiteenbarsten. Zijn hand zakte weg in zijn zak en kwam er in zijn richting weer uit, bijna tegelijk met de knal van het geweer. Hij stond op van de steen en ging erheen. Er was een gat precies middenin de Duitser zijn borst, boven een knoop. Zijn hand ging naar beneden, naar de grond totdat ze kwam bij het ding, dat de Duitser uit zijn zak had gehaald. Het was een veldfles die hij in zijn handen hield. Het bovenste deel van de fles was eraf, zodat het water wegliep. Hij legde het geweer op de grond, terwijl zijn ogen gericht waren op het water, dat zonder ophouden wegliep, beetje bij beetje. Nu en dan ging zijn tong over zijn lippen, maar hij dronk er geen druppel van.

Cailein T. MacCoinich
De spiegel

Ik had er spijt van; ik was zowat zes kilometer verwijderd van Oxbridge terwijl de zon steeds lager zonk. De avondschemering begon te vallen en ik bevond mij op een weg die ik niet kende. In de kleine gids die ik bij me had stond vermeld, dater geen kasteel, zomerhuisje of hut was op de weg tussen Oxbridge en Orradale, het plattelandsplaatsje waar ik tenslotte heenging. Ik stond in twijfel of ik in Orradale zou blijven of verder trekken - er was een herberg die toen elk komfort bood aan voetreizigers maar ik gaf er de voorkeur aan, elke mijl achter mij te laten zolang er nog daglicht was, en ik dacht dat het een flinke prestatie zou zijn de volgende plaats te bereiken vóór de avond viel.

Het liep niet zoals ik verwachtte; de beide riemen die aan mijn rugzak bevestigd waren gingen stuk en het kostte mij meer dan een half uur voor ik ze gerepareerd had- en hoe! Dat was niet mijn enige pech. Amper had ik zo'n anderhalve kilometer achter de rug of er begon een spijker door mijn schoenzool heen te dringen, net onder mijn grote teen en er bleef mij niets anders over dan weer te stoppen en te proberen het ding eruit te halen. Het duurde nog eens een dik half uur voordat ik de spijker eruit had, aangezien ik geen hamer, schoenmaker's leest of enig ander gereedschap had.

Ik ging weer verder. De fut was er evenwel uit. Ik had last aan mijn voet waar de spijker doorheen gegaan was en de riemen, die ik maar matigjes had gerepareerd, vervelden mijn schouders pijnlijk. Hierdoor vertraagden mijn opgewekte stappen en werd ik nog op een flinke afstand van de plaats overvallen door de duisternis.

Ik neuriede zachtjes oude liedjes, wierp nu en dan een blik achter mij alsof ik iemand verwachtte, toen ik rechts, een stuk van de weg af, een licht waarnam dat erg leek op lamplicht dat door het raam van een huis naar buiten scheen. Dit verbaasde mij want ik was er absoluut zeker van, dat er helemaal geen woonhuizen op dit traject waren - in elk geval volgens de kleine gids en ik heb hem nooit verkeerd bevonden. Ik ging evenwel op het licht af en na een paar minuten was ik bij de deur aangeland. Het was te donker om een goede indruk van het huis te krijgen, maar het bleek een gebouw van behoorlijke grootte te zijn, en toen ik mijn ogen naar het licht wendde dat door het raam, dat het dichtst bij de deur was, naar buiten scheen, zag ik dat er een groot bord boven de voordeur was opgehangen. Een herberg zei ik bij mezelf; ik ging op mijn tenen staan om te zien wat er op het bord stond geschreven. De stormen hadden de kleur op plaatsen weggevaagd, maar naar aanleiding van een vogel die ik voor een gans hield, zag ik de naam onderaan: ‘De Zwaan’. Helemaal zeker dat dit een dorpshotel was sloeg ik luidruchtig op de deur en deed een stap achterwaarts, maar er kwam geen antwoord. Ik sloeg de tweede keer met meer energie en wachtte een poosje, maar de deur ging niet open en daarbinnen bewoog zich geen levend wezen. Mijn geduld raakte op, ik begon met mijn vingers om me heen te tasten of ik een stuk steen te pakken kon krijgen, om er flink op los te timmeren, toen mijn oog opeen oude roestige bel viel, die naast de deurpost hing. Ik gaf er een flinke ruk aan en het resultaat was een ontzettend onwelluidend kabaal. Ik was amper van de schrik bekomen toen de deur werd geopend. Tegenover mij stond een lange donkere man die op mij neerkeek zonder een woord te zeggen alsof hij in twijfel stond, mij uitte nodigen binnen te komen of de deur voor mijn neus dicht te gooien.

Eindelijk zei hij: ‘Wat wil je’?

Ik was even kort in mijn antwoord:

‘Een bed als er een is, zo niet een plaatsje op de vloer waar ik vannacht slapen kan’.

Hij slaakte een zucht, aarzelde even en zei toen - ‘Kom maar binnen, het is erg laat en het personeel al naar bed, maar ik zal 's kijken wat ik voor je doen kan’. Hij ging opzij en ik ging naar binnen. ‘Deze kant uit’ zei hij terwijl hij mij voorging in een smalle donkere gang, waarin het enige matte licht kwam van de lamp die hij in zijn hand hield. Aan het einde van de gang opende hij een deur en wij gingen een klein vertrek binnen waar, in de open haard, nog een vuurtje smeulde. Hij trok een leunstoel bij het vuur en vroeg mij te gaan zitten. Ik zette de rugzak neer, ging zitten, strekte de benen, dankbaar dat ik nu de gelegenheid kreeg een beetje te bekomen. Hij verliet de kamer zonder ook maar één woord te zeggen. Ik nam de gelegenheid waar de veters van mijn schoenen los te maken want mijn voeten gloeiden en deden erg pijn. Nauwelijks was ik hiermee klaar, of hij kwam terug met een groot blad waarop brood, kaas, wat koud vlees en een flink glas bier. Hij zette het voorzichtig vóór mij neer. ‘Smakelijk eten’ zei hij en verder kwam er, terwijl ik at, geen woord over zijn lippen. 't Kon mij niets schelen, ik was flauw van de honger. Hij zat aan de andere kant van het vuur met zijn elleboog op zijn knie, zijn kin in zijn hand en zijn ogen almaar op het haardvuur gericht. Zijn uiterlijk was allesbehalve aangenaam, het was niet alleen zijn donkere blik. Ik had het gevoel dat er nog iets anders was dat ik niet onder woorden kon brengen.

Ik beëindigde de maaltijd, stond op en rekte mij uit, ten teken dat ik gereed was naar bed te gaan. Van de schoorsteenmantel nam hij een kandelaar en stak de kaars aan. ‘Deze kant uit’ zei hij terwijl hij de kamer verliet en de steile trap opging die een eindje de gang in was. Ik volgde zonder een woord te zeggen en hij loodste mij zoals ik zag naar de vliering van het huis. Hij opende een lage deur, ging achteruit staan om mij door te laten, reikte mij de kaars aan en zei: ‘Hier is je kamer; ik ben wel bang dat hij koud is omdat er al een poos hier niet gestookt is, maar het kon slechter.’ ‘Goeie nacht!’ Voordat ik kon antwoorden, had hij zich al omgekeerd en was de trap af.

Ik bukte mijn hoofd en ging naar binnen. Het kaarslicht was schaars maar ik kon toch vaststellen, dat de kamer inderdaad op de vliering was, direkt onder de gordingen. Alles zag er even oud uit; van de ongezellige muren met verschoten behang tot een gerafeld en verlept vloerkleed dat eens groen geweest was. Maar het bed zag er schoon en komfortabel uit, schone witte slopen en de dekens netjes opgevouwen. Er was een tafeltje naast het bed, een grote leunstoel bij de haard en een soort eiken kommode onder het raam. Dit alles had wel een schoonmaakbeurtje nodig. Ter kompletering van het meubilair hing er boven de schoorsteenmantel een grote spiegel. Alhoewel ik eerst alle dingen vóór de spiegel in de kamer genoemd heb, moet men niet denken, dat dat hetgene was dat ik het laatst zag. Om de waarheid te zeggen, was de spiegel het eerste voorwerp dat ik opmerkte toen ik de kamer binnenging. Waarschijnlijk kwam het door de grootte; ik zou zeggen dat hij in elk geval ongeveer één meter breed was en meer dan zestig centimeter hoog - een buitengewoon grote spiegel voor zo'n kleine kamer. Om het glas heen zat een prachtige gepolijste eikenhouten lijst, een handwerk dat van vakmanschap getuigde. De rest van het meubilair mocht dan onder het stof zitten, dit stuk was smetteloos schoon. Was het eerst de grootte van de spiegel die mij was opgevallen, nu was het de vreemde kleur van het glas die mij staande hield en mijn aandacht geheel opeiste, nadat ik alles wat er zich verder in de kamer bevond opgenomen had.

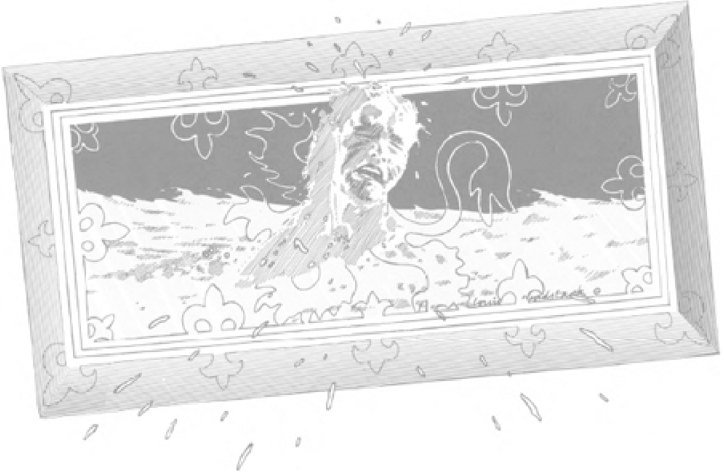
Indien het mogelijk zou zijn te vergeten dat daareen spiegel hing, zou ik geneigd zijn te geloven dat ik door een raam keek; ik zou zeggen dat ik een zeegezicht zag. De kleur van de spiegel had het diepblauw van de zee en wekte de schijn van een schip met volle zeilen, dat weergaloos knap op het glas heen en weer dobberde. Ik zou haast denken, dat hoe langer mijn blik op de spiegel gevestigd bleef, hoe meer

ik de boot zachtjes op en neer zag gaan en haar zeilen opbollen door de wind die haar vervolgde.

Maar ik was moe. Ik vond het dwaas mijn tijd te verspillen met in een koude kamer te staan, vreesaanjagend in het holst van de nacht, en naar een oude spiegel te kijken. De kaars was haast opgebrand, ik had nog net de tijd mij uit te kleden en onder de wol te kruipen voordat ze uitging. Nauwelijks had ik mijn hoofd op het kussen neergelegd of ik viel in een diepe slaap.

Ineens was ik wakker. Hoe lang ik geslapen had wist ik niet,

maar toen ik mijn ogen opendeed was de kamer pikdonker. 't Is nog lang geen dag zei ik tot mezelf en stak mijn hand uit om mijn horloge te pakken, dat ik op het tafeltje naast mijn bed gelegd had. Mijn oog viel direkt op de spiegel. Ik vergat mijn horloge.



Tekening: Louis Radstaak

De muur van de hele kamer werd door de spiegel ingenomen - in elk geval was er niets anders te zien. Nu was het niet alleen het uiterlijk van de zee dat opviel maar ook het wateroppervlak dat zich bewoog, oprees, wegzakte en zich uitstrekte met een beweging als de golfslag van de oceaan. ‘Een boze droom’ zei ik, terwijl ik overeind kwam en op mijn elleboog steunde. En toen voelde ik de eerste beweging; het bed begon heen en weer te rollen, op en neer, open neer, net als de beweging van een schip dat nu eens wegdook en dan weer oprees al naar gelang de wind woei en de golven van de ene naar de andere kant rolden.

Ik rilde gewoon, ik had vast een nachtmerrie maar ik was klaarwakker, dat was het juist. Ik deed mijn ogen stijf dicht en opende ze weer om te kijken of dit onnatuurlijke spookachtige visioen zou verdwijnen; maar er veranderde niets. In elk geval dacht ik dat daar niets van aan was, totdat ik mijn hand uitstrekte om iets te pakken en ik hevig heen en weer geschud werd. Het was een eind nat touw dat ik te pakken had en terzelfdertijd werd het licht. En hoe! Het bed in de kamer was niet meer te zien; ik was aan boord van het schip, mij in doodsangst vastklampend aan het want, dat op de top van de mast gespannen was. Tot dan toe kon ik niet zeggen dat ik bang was, hoe Onnatuurlijk het ook was wat mij overkwam; maar nu was ik het wel. Het schip liep gevaar te vergaan indien niet onmiddellijk de zeilen gestreken werden. In een oogwenk had ik de situatie overzien maar ik had van tuigage geen verstand en zou niet eens weten hoe ik één zeil op een kleine jol moest reven - doch in deze hachelijke toestand bevond ik mij boven opeen ra tezamen met de rest. Elke keer dat het schip in een laagte tussen twee golven kwam te liggen en de stormwind de mast deed overhellen, scheelde het niet veel of het uiteinde van de ra verdween in de zee.

Op de ra, verder naar buiten dan ik, waren er twee zeelieden samen bezig de touwen aan te trekken en vast te knopen. Om de waarheid te zeggen zat ik zo in de rats, dat ik geen tijd had naar hen te kijken totdat één van hen een schreeuw gaf alsof hij in nood verkeerde. Ik keek op en zag de man die op het uiterste punt van de ra was, zijn beide handen omhoogsteken en achterwaarts de zee intuimelen. Triest als het was, wekte een verlies in deze zo gevaarlijke situatie niet mijn verbazing. Maar ik schrok toen ik in de gaten kreeg, dat de dichtstbijzijnde man die

uitgestrekt naar het uiteinde van de ra lag, en zich met één hand vasthield, in de andere hand een open mes had.

Hij wierp een snelle blik over zijn schouder, en ik zal nooit de uitdrukking op zijn gezicht vergeten toen hij merkte, dat ik gezien had wat er gebeurd was. Als een kat keerde hij zich op de ra om en koerste mijn richting uit, het mes in de hand en de dood in zijn ogen. Alhoewel zijn gezicht van woede en haat vertrokken was herkende ik hem toen. Het was de herbergier die op mij afkwam en ik koesterde niet de minste twijfel, dat hij van plan was mij te vermoorden. De stoot kwam nooit; hij stopte halverwege, het mes viel uitzijn handen hij bedekte zijn ogen met zijn handen. Niettegenstaande het geraas van de wind en de golven, dacht ik te horen dat hij een zucht slaakte.

Door de opluchting die dit veroorzaakte scheen ik in een roes weg te zinken en toen dat voorbij was en ik mijn ogen opende, lag ik in bed in het hotel. De morgenzon scheen door het raam van mijn kamer naar binnen en op de grote spiegel die tegenover mij aan de muur hing. Zelfs in het daglicht was de kleur van de spiegel als van de oceaan, maar het schip erop bewoog zich niet en lag rustig, zoals de hand van de artiest haar gemaakt had.

Een nachtmerrie zoals ik nog nooit gehad heb zei ik, terwijl ik mijn vingers door mijn haardos haalde, een gewoonte van mij bij het ontwaken. Ik stopte. Mijn haar en mijn gezicht waren helemaal nat, er hing een lucht van zeeschuim in mijn neusgaten en er was een pekelzoute smaak op mijn lippen. Ik stond op en begon mij haastig aan te kleden, zwoer dat ik geen hap eten meer zou eten en geen ogenblik langer onder het dak van dit huis zou verblijven. Niettegenstaande mijn poging mijn blik van de spiegel af te houden, was er iets dat mijn aandacht trok. Terwijl ik mijn blik afgewend hield, kon ik er bijna een eed op doen, dat ik het kraken van de touwen en het schudden van de zeilen op die vermaledijde schuit hoorde. Meer dan eens kwam het bij mij op de pook te pakken haar tot splinters te slaan, maar ik onderdrukte dat verlangen hoe sterk mijn innerlijke strijd ook was.

Ik verliet stilletjes het huis en innerlijk woedend begaf ik mij

op weg, dankbaar dat ik eruit was.

De oude man vulde zijn pijp en stak hem behoedzaam op. 'Nou ja beste kerel' zei hij. 'tegenwoordig zijn er niet meer zoveel herbergen als vroeger'. 'De dichtstbijzijnde in oostelijke richting is in Orradale'. Wij zaten voor 'De Visser' in Oxbridge en ik probeerde op een slimme manier de oude man tegenover mij uit te horen. 'En hoe staat het met "De Zwaan"?', vroeg ik terwijl ik hem onschuldig aankeek.

'"De Zwaan"?', zei hij terwijl hij mij scherp aanzag. 'Je bent hier in deze streek zeker vreemd?' 'Ik ben er nooit eerder geweest' antwoordde ik, 'maar ik geloof, dat ik er eens over gelezen heb'.

'Het is meer dan vijftig jaar geleden dat "De Zwaan" in brand vloog - het was wel goed, misschien wel'. 'De zaken gingen toch slecht en dat was niet verwonderlijk'. 'Na het heengaan van May kwam er niemand meer'. 'De herbergier was maar een koude ongastvrije man; hij raakte kompleet van streek nadat hij zijn vrouw verloren had'. 'Vreemde geschiedenis ook, de dood van die vrouw'.

'Wat was er zo vreemd aan de zaak?' vroeg ik terwijl ik de herbergier wenkte een glas bier voor de oude man neer te zetten.

'Nou ja', zei hij, 'het is oud nieuws en er zijn hier in de omtrek, behalve ikzelf, niet veel mensen die zich deze zaak herinneren'. 'Zie je, toen May haar vader en moeder stierven, viel de herberg en wat haar vader verder bezat haar toe'. 'Ze slaagde erin de zaak prima gaande te houden; het ging als vanzelf met zoveel van die jonge kerels die overal vandaan bij May op bezoek kwamen - May was knap en ze was rijk.'

'Naar alle waarschijnlijkheid waren het er twee die ze haar speciale genegenheid schonk boven de anderen - zeelui waren het.' 'Volgens de algemene opnie was het de jongste van de twee die ze uiteindelijk verkoos'. 'De twee zaten op dezelfde boot en ze waren goede vrienden van May'. 'Maar zoals het noodlot het wilde verdween, gedurende een storm, de uitverkorene van May in de golven'. 'En toen de andere terugkwam nam ze hem - het oude liedje -'.

'Ze konden ongetwijfeld heel goed met mekaar overweg en inderdaad kon ze wel zeggen, dat hij goed voor haar was'. 'Van zijn reizen bracht hij haar van overal de wonderlijkste dingen mee'. 'Maar van één speciale reis bracht hij haar uit Italië een spiegel mee en nadien was May nooit meer zichzelf'. De oude man stopte en er ging een huivering door mij heen.

'Ik heb de spiegel gezien', zei hij en mooier hoefde hij niet; het glas had de kleur van de zee en er was een zeilschip op geschilderd, zó natuurlijk dat je zou zeggen dat hij bewoog.' 'Vanaf de dag dat de spiegel de deur van de herberg inkwam, veranderde May.' 'Iedereen zag de verandering'. 'Zoetjesaan trok ze zich terug van haar man en tenslotte bracht ze de meeste tijd door - zoals iedereen wel wist - in het kamertje op de vliering; zij en de spiegel'. 'Daar vond ze op zekere morgen de dood'.

'De dood?', zei ik, 'wat ging er dan verkeerd?' De oude man zag mij aan alsof hij niet helemaal zeker was of hij nog meer zou zeggen. Maar hij ging voort.

'Dat is nou juist het vreemde in deze zaak en alhoewel ik het je zal vertellen, ben ik er zeker van dat je er ook maar geen woord van zult geloven.' 'May lag op de vloer, haar handen om de spiegel; ze was verdronken'.

'Verdronken', zei ik binnensmonds en tot de oude man: 'verdronken, thuis in een kamer meer dan vijfennegentig kilometer van de zee verwijderd!' 'Ben je daar zeker van?' 'Zo zeker als ik het stoffelijk overschot zelf gezien heb; de kleren en het haar drijfnat van het zoute water'. 'Bovendien zei de dokter dat het een geval van verdrinking was.' 'Zoals je begrijpen zult bemoeide het gerechtshof zich ermee; de

mening werd geopperd, dat - nadat ze verdronken was - het stoffelijk overschot van het strand naar huis was gebracht.' 'Maar drie van de personeelsleden getuigden dat zij haar zo ongeveer een half uur voordat ze gevonden werd, naar de kamer hadden zien gaan en bij gebrek aan verder bewijs liep de zaak op niets uit'.

'En de spiegel?' informeerde ik.

'Men zegt dat de herbergier hem in de kelder van het huis wegzette maar hoe dan ook, wat er verder mee gebeurde, niemand heeft het ding ooit weer gezien'. 'De herberg vloog een jaar of twee daarna in branden hij kwam daarbij inde vlammen om, in dezelfde kamer waar zijn vrouw gevonden werd'. 'Een trieste zaak, maar al lang vergeten zoals het ons allemaal vergaan zal.'

De oude man stond op; ik bedankte hem, hij wenste mij goeie dag en ging weg.

Gisteren heb ik bij daglicht de hele dag doorgebracht op het land tussen Orradale en Oxbridge, maar een woonhuis van welke soort dan ook heb ik op deze tocht niet gevonden. Mijn boekje heeft gelijk en naar alle waarschijnlijkheid zat er meer waarheid in het verhaal van de oude man dan hijzelf wel wist. Ik geloof dat wij niet altijd het verschil in tijd begrijpen; er zijn grenzen aan het verstandelijk vermogen van de mens. Maar ik heb een sterk vermoeden wat May in de spiegel gezien heeft.

Eilidh Watt
De vleugels van een vlinder

't Was rond Pinksteren. Peadar Deibhiosan had vakantie en op een mooie middag vertrok hij, gezeten achter het stuur, uit Londen. Hij was van plan gedurende de nacht door te rijden, om bij het krieken van de dag Edinburgh te bereiken, en dan logies te zoeken en wat te eten. Na Edinburgh bereikt te hebben, zou hij misschien het noorden kunnen halen; misshien ook niet. Zijn gedachten werden al een poos heen en weer geslingerd.

Aan gezelschap, hetzij mannelijk of vrouwelijk, dat aan de kant van de weg probeerde te liften, had hij geen behoefte. Het was heerlijk om zo alleen te reizen. De wagen liep licht, moeiteloos, zonder haast en tijd om naar alle kanten te kijken. Eenmaal buiten de wirwar van de Londense straten waren er gedeelten waar de avond het vetgemeste vee, dat lag te herkauwen, nog niet had weggevaagd. Of twee paarden, waarvan de één waarschijnlijk met de kop over de nek van het andere stond; de aarde vertrapt en doorploegd waar zij onder de bomen stonden om beschutting te zoeken, zoals paarden door de eeuwen heen reeds hadden gedaan. En toen de avond viel zag hij dat binnen in de huizen de lichten gingen branden; lichten die waarschijnlijk verder reikten dan hij zien kon. Tenslotte was er, niettegenstaande er veel licht viel waar te nemen, toch de rust van dromen die over het land zweefden. Achter in zijn hoofd zat er een idee, dat nu naar voren kwam en dat hij niet meer van zich kon afzetten. Hij zou inderdaad Gleann a'Bhuic kunnen halen.

Alhoewel Glean a' Bhuic zelf op een zomerdag erg mooi was, was het slechts Flòraidh tot wie hij zich aangetrokken voelde. En dat, niettegenstaande hij geen poging had gedaan iets van zich te laten horen, sinds hij vertrokken was; nu zowat twee jaar geleden. Ze was toen maar zeventien jaar oud, net van school en toen een baan net als hijzelf. De twee maanden die hij er al werkte, kwamen zij elkaar geregeld tegen aan één van de tafeltjes in het eethuis Ard a' Bhuic. Van de wereld zist ze niets af, behalve datgene wat ze in de schoolboekjes gelezen had. Verder was ze nog niet verdorven of betrokken geraakt bij bedrog. Maar hoe blij ze ook was met de school en de Glean, wilde ze toch dolgraag de grote steden en de mensen van die steden leren kennen.

Op een dag lagen Flòraidh en Peadar in de hitte van Juli aan de kant van de heuvel. In de heide bewogen de bijen zich druk zoemend, toen haar aandacht getrokken werd door een bosje heide, waaraan een bruine cocon hing. Stukje voor stukje werkte de vlinder zich uit de cocon.

Heel voorzichtig pakte Flòraidh het bosje op waaraan hij hing, en legde hem op de palm van haar hand. Ze had alleen maar oog voor het wonder dat zich voor haar ontvouwde. Peader lag uiterst tevreden waar hij was, zijn ogen gericht op

het gezicht, dat een veelheid van uitdrukkingen vertoonde. Eindelijk was de vlinder op haar handpalm en opende de vleugels die nog te vochtig waren om hem van nut te zijn, maar glanzend in de kleuren blauw, rood en geel.

Flòraidh wendde zich tot Peadar met een gezicht, dat uiterste verbazing uitstraalde terwijl ze zei: ‘Kijk een naar dit wonder van de natuur.’

Peadar richtte zich op één elleboog op en wierp een korte blik op de vleugels, die zich zachtjes bewogen en zei op een grof berispende toon: ‘Weg ermee.’

‘Hij kan nog niet alleen zonder kracht in zijn vleugels’ zei ze, haar ogen weer gericht op het beestje, dat elke minuut uit de zonnestralen aan kracht won.

Maar Peadar vond dat hij veel te lang had gewacht. En hoewel hem niet gevraagd was de vlinder te vernietigen, sloeg hij hem van haar handpalm en viel de vlinder op de heide.

Hoewel Flòraidh door haar kwaadheid zich met kracht van hem losrukte, was hij sterker dan zij - en hij had nu haast. Hij was er zeker van, dat haar plotselinge boosheid niet lang zou duren en op dat ogenblik kon 't hem niet schelen ook.

Toen zij weer op de been waren en in de richting van Ard a' Bhuic liepen, keek Flòraidh naar de grond en zag dat de vlinder de vleugels samenvouwde en dat ze verschrompelden voordat zij het genoegen mochten hebben, gebruikt te worden. Ze zette de hak van haar schoen op de vleugels die nooit de gelegenheid hadden gehad te fladderen en zonder een woord te zeggen liep ze naast Peadar voort. Maar alhoewel hij uit zijn ooghoeken op haar neerkeek en tegen haar sprak, toonde hij geen spijt en was hij er ook niet rouwig om, want gewoonlijk bleef ze niet lang kwaad of in een slechte bui. Hij wist dat het wel los zou lopen vóór de avond viel.

Hij wist toen niet dat er een telegram op hem lag te wachten, met een bericht dat maakte dat hij zonder iemand te groeten, moest vertrekken. De tijd om haar in te lichten vloog om voor hij 't wist. Hoewel hij haar Kerstgroeten had gestuurd, kon hij zich niet herinneren dat zij teruggeschreven had. Maar ooit was hij van plan geweest, haar op te zoeken. Eens.

Hij wist dat het beter was op de weg één of twee keer te stoppen en uit te rusten, voordat hij Edinburgh bereikte. Toen hij moe werd en een eethuis zag waar aan de kant een Ford stond, stopte hij en ging naar binnen. Ofschoon 't ongeveer twee uur 's-ochtends was, straalden er talloze witte lichtjes neer. Heel wat mensen kwamen en gingen, maar waren wel rustiger dan ze overdag waren.

Hij had trek en stond een poosje bij de toonbank totdat zijn ham en eieren klaar waren. Terwijl hij daar zo stond keek hij eens rond en zag daar vier jongelui zitten. Hij vermoedde dat het twee jongens en twee meisjes waren. Je kon er eigenlijk niet zeker van zijn. Zij droegen allemaal broeken met kachelpijpen en hun haar lang en slordig. Geen van hen droeg schoenen of kousen. Terwijl hij hen gadesloeg, zette één van de meisjes haar koude voeten bovenop de voeten van de jongen tegenover haar, maar hij trok zijn voeten niet weg vanwege de kou, niettegenstaande zij onder elkaar hierover zaten te praten en lachen.

Hij zag dat één van de meisjes kastanje-bruin haar had. Haar net als Flòraidh. Hij zou vast en zeker naar Gleann a' Bhuic gaan.

Peadar zat een eindje van de vier af terwijl hij op z'n gemak zat te eten en verbaasde zich. Het was niet de eerste keer. Wat sommige mensen - misschien wel met een goede opvoedingertoe bracht, zo'n weg te kiezen! Een weg die naar alle waarschijnlijkheid beviel; een weg die zij zelf hadden gekozen.

Toen gebeurde er twee dingen die Peadar overvielen. Hij kon er een eed op afleggen, dat de vloer trilde en dat de talloze lichtjes een poosje uitgingen. In de eerste plaats bemerkte hij, dat het meisje met het rode haar ergens kwaad over was geworden, want ze kromde haar grote teen en trok die keer op keer over de voet

van de jongen. Hij trok zijn voet haastig weg en vloekte tegen haar totdat haar voeten met de zwarte zolen om de sport van haar stoel gekruld zaten.

Op dat moment gebeurde er iets dat Peadar werkelijk schokte. Het meisje met het rode haar lachte, keerde zich half om en Peadar herkende Flòraidh.

Ofschoon hij slechts een klein beetje van de koffie had gedronken, kon hij geen slok meer naar binnen krijgen. Maar hij zou niets forceren en de zaken op hun beloop laten. Hij pakte een sigaret, stak hem op terwijl hij wachtte, zijn ogen gericht op haar achterhoofd.

Zij hadden geen haast te vertrekken en zij stoorden niemand. Na een poosje stond Flòraidh op om meer koffie te halen. Toen ze zich omkeerde, waren zij en Peadar slechts enkele centimeters van elkaar verwijderd. Een ogenblik stond ze stil terwijl ze naar hem keek. Alhoewel ze geen woord zei, was hij er zeker van, dat ze hem herkend had, want ze trok wit weg. Wat hem betrof kon men het grootst mogelijke genoegen van zijn gezicht aflezen; maar hij zei niets. Ze moest een paar minuten bij de toonbank wachten voordat ze kreeg waar ze om gevraagd had. En toen ze terugging, zat ze even bij de anderen, voordat ze hen over Peadar inlichtte. Toen ze dat gedaan had, zag hij hun ogen op hem gericht, maar zo zij hem opnamen, deden zij dat zonder sympathie, zonder antipathie. En nadat zij dat eenmaal gedaan hadden, namen zij verder geen notitie van hem.

Flòraidh stond op, in de ene hand het kopje en tussen de vingers van de andere hand een sigaret, zodat ze hem ook geen hand kon toesteken. Nog vóór hij kon opstaan zat ze reeds tegenover hem; haar rug naar de andere tafel toegekeerd.

‘Het is lang geleden’, zei ze zonder verder te groeten.

‘Twee jaar’, zei Peadar. ‘Je was zeventien jaar’.

‘En nu ben ik zeventienhonderd - en in een andere wereld’. Met haar duim drukte ze haar sigarettenpeuk in het schoteltje uit. Op dezelfde manier waarop ze eens de verschrompelde vleugels van de vlinder kapotgedrukt had.

Toen ze verder niets zei, zei hij: ‘ik herinner mij, dat je ooit de wereld wilde leren kennen’.

‘Heb je dat alleen maar onthouden?’ vroeg ze droogjes.

‘Helemaal niet’, zei hij terwijl hij zijn armen op tafel legde. ‘Ik herinner mij ook de dag dat ik de vlinder wegsloeg die op je hand zat’.

‘Noem jij dat zó?’ zei ze terwijl haar ogen op de bodem van het kopje gericht waren.

‘Hoe anders?’ zei hij; hij begreep haar bittere toon niet.

‘Misschien is die benaming en dat voorbeeld zo goed als een ander’, zei ze alsof ze niet veel aandacht geschonken had aan hetgeen hij gezegd had. Maar toen zei ze: ‘En ik heb die dag heel goed onthouden’.

Ze keek hem niet aan. Een poosje was ze helemaal stil terwijl er verder niemand aanwezig was. Voor het eerst keek ze hem aan toen hij zei: ‘Zou je niet beter met mij naar huis gaan?’

‘Naar huis? Waar?’ zei ze.

‘Naar Gleann a'Bhuic’, zei hij. ‘Ik ga er juist heen’.

‘Naar Gleann a'Bhuic’, zei Flòraidh rustig. Maar op haar gezicht lag er een bedwongen glimlach toen ze vervolgde, ‘Ik heb niet geleerd dat mensen zich ook maar enigszins verheugen over iemand die van de doden terugkwam. Wie dat dan ook zijn mocht. Je ziet wel, dat ik veel van wat ik gelezen heb nog onthouden heb - vóór ik zeventienhonderd was.

Hierop pakte ze een sigaret en wachtte zonder haast tot hij haar een vuurtje gaf. Het was makkelijk te zien, dat ze bezig was de zaken tegen elkaar af te wegen, op een weegschaal die hij niet kon aflezen. Hij hield zich stil.

Eindelijk zei ze met een snelle blik op hem: ‘Ik ga niet weg bij Aindrea’.

‘Waarom zou je?’ zei Peadar vlug. ‘Kunnen jullie niet allemaal met mij mee? Er is plaats genoeg in mijn Citroën’.

‘De hele zwik’, zei ze, terwijl ze nog met gebogen hoofd zat. Maar na een paar minuutjes was haar besluit genomen. ‘We doen het zó zei ze en stond vlug op. 'Jij gaat weg - maar wacht bij de deur op mij. Knijp er niet tussen uit, nu ik je gevonden heb’.

‘Ik zal buiten de deur op je wachten’, beloofde Peadar terwijl hij opstond.

Eenmaal buiten stond hij opnieuw te genieten van de avondkoelte. Waar hij zich bevond was er geen ster of maan te zien. Toch moesten zij er wel zijn omdat het al wat licht werd om hem heen. Vóór hij zich ging vervelen was Flòraidh weer bij hem, haar hand aanhalig onderzijn arm. ‘De rest komt eraan’, zei ze terwijl ze lachend naar hem opkeek alsof ze inderdaad slechts zeventien was en zij weer in Gleann a'Bhuic waren.

‘Laat ons deze weg nemen, voordat de anderen eraan komen’, ze ze.

Indien hij alleen was geweest, zou hij er niet over gepeinsd hebben een stap te doen, weg van 't licht naar de donkere hoek

waar ze hem heen voerde. Maar hij ging met haar mee tot zij even stilhielden in een donker hoekje, en zij haar armen voor een ogenblik stevig om hem heen sloeg.

Hij ging onderuit, niet door de stoot, die toch niet zo hevig was, alswel doordat hij er niet op bedacht was. Zijn hoofd sloeg met een smak tegen de bestrating en alhoewel de blote voeten geen verwondingen aanrichtten in zijn maagstreek, deden zij ontzettend pijn. Hij wilde zijn gezicht met zijn handschoen beschermen, toen er een vuile voetzool hem van zijn voorhoofd naar zijn kin veegde. Voordat hij door pijn verscheurd werd, hoorde hij een mannestem zeggen, ‘God, laat 'em maar. Je haalt nog z'n oog eruit’. En toen hoorde hij de stem van een vrouw vrolijk antwoorden, ‘nou en! Hij heeft toch een ander oog’. De grote teen schuurde toen nog eens eroverheen en daarna verloor hij het bewustzijn.

Hij begreep eerst niet dat het 't overheersende geloei van een ziekenwagen was, dat tot zijn oren doordrong, tot hij de politieman tegenover zich zag zitten, op weg naar het dichtstbijzijnde ziekenhuis. Peadar had wat geslapen, voordat hij de politieman terugzag. Wat suffig door de verdoving, en met een verbonden hoofd, kon hij slechts met één oog kijken. Maar hij zag de politieman, die voor zijn verhoor naast het smalle hoge bed zat te wachten.

De politie had inmiddels niet stil gezeten en toen Peadar zei, dat er geen cent van hem gestolen was, en hij ook niet wist dat iemand hem vijandig gezind was, en dat hem ogenschijnlijk niets was aangedaan behalve dan aan zijn oog, zei de agent: ‘Ik meen te weten, dat men je heeft zien praten met een groep zwervers.’

Peadar gaf toe, dat dat zo was maar dat hij de reden niet wist waarom iemand een vinger naar hem zou uitsteken.

De agent stond alweer toen hij naar Peadar keek en wist dat hij verder niets wijzer zou worden, wat er ook aan de hand mocht zijn geweest. Soms was het makkelijker degene die het letsel had aangebracht te doorzien, dan de onschuldige die het leed aanvaardde als betrof het een wraakactie hem aangedaan.

‘Ik begrijp niet waarom juist dit groepje jou moest hebben. Wij kennen ze. Men zegt weleens: “Boontje komt om z'n loontje”. Hoewel zij hem gesmeerd zijn, hebben wij hen niet verdacht. Voor zover wij hen kennen, zijn zij niet goed en ook niet slecht te noemen.’

‘Maar is de vlinder gevallen?’ zei Peadar.

Op zo'n gekke vraag gaf de agent geen antwoord. In Peadar zijn oren klonk de stem van Flòraidh die zei: ‘Misschien is die benaming en dat voorbeeld zo goed als een ander’.

Rarlon Seixias
De drempel

De klok aan de muur had nog net niet geslagen - nog even, en de minuutwijzer zou het sprongetje maken, ten teken dat het negen uur was. Men zou haast denken, dat Rory's grootvader dat wist zonder de klok hoegenaamd nodig te hebben. Hij sloeg met een klap het rode boek dicht, waarin hij vanaf het avondeten had zitten lezen en zette zijn bril af. Zijn oom - van vader's zijde - en zijn vrouw legden eveneens hetgeen zij lazen terzijde terwijl de jongen zijn speelgoed naar het midden van de tafel schoof en rechtop ging zitten. Zij waren allen klaar.

Dit was iets bijzonders. Het was de eerste keer, dat het Rory ooit werd toegestaan op te blijven voor de schriftlezing en dat nu hij op de boerderij logeerde. Die morgen had zijn moeder hem in het stadje waar hij woonde op de trein gezet, en in zijn

eentje arriveerde hij veertig mijl (iets meer dan 64 kilometer) daarvandaan, waar de boerderij van zijn grootvader was. Toen hij er aankwam, stond de oude man hem met de sjees en de paarden op te wachten, en op weg naar huis stond hij tussen de knieën van zijn grootvader, met het leidsel in de hand; hij was nu immers zeven en zoals hijzelf dacht een hele kerel. Het was ongetwijfeld een bijzondere dag en het was dan ook met grote trots, dat hij zijn tante de Bijbel zag pakken, hem openen en plaats nemen in de leunstoel om te gaan voorlezen.

Ze had een zachte stem maar ze was makkelijk te volgen. Haar stemgeluid drong door tot in alle hoeken van de kamer, tot in de schaduwen van die hoeken en van het lamplicht. Het was een grote olielamp die zachte murmelgeluidjes maakte in de stilte. De avond was zwoel en de hitte van de lamp drukkend.

's Middags had Rory's grootvader gezegd, dat er regen in de lucht zat en alhoewel er geen wolkje te zien was, werkte hijzelf en Charles - Rory's oom - tot heel laat om de laatste hooimijt klaar te krijgen. Nat van het zweet kwamen ze binnen. De lucht drong tot Rory door, het rees op, zuur, temidden van de lucht van het zand op de vloer, de lucht van de oude gordijnen en de lucht van het opgestapelde rode grenenhout. Hij hield zijn hand boven zijn ogen om goed in het donker te kunnen zien zoals zijn oom dat ook deed. Waarschijnlijk kunnen grote mensen zó de dingen het makkelijkst waarnemen dacht hij.

Er kwam verandering in zijn tante haar stem en die wekte hem uit zijn overpeinzingen. De stem werd zachter en hield op. Rory legde zijn hand neer en zag zijn grootvader rechtop staan. Er was geen andere man in de wereld zoals grootvader, met lang grijs haar en een witte baard tot op zijn borst; een baard zo schoon als sneeuw van één nacht. De oude man stond even op zijn gemak en zei toen: ‘Laat ons bidden.’ Toen zij allemaal op hun knieën lagen en in de kamer slechts het geluid van de klok te horen was, sprak hij het Onze Vader uit. Toen hij dat beëindigd had, begon hij in zijn eigen woorden te bidden om bescherming tegen de gevaren van de nachten zijn stem trilde alsof hij verwachtte, dat er iets treurigs zou gebeuren; iets dat het leven van de familie in gevaar zou brengen, en niets hen zou redden als het aanroepen van God's naam.

Rory moest er diep over nadenken en toen hij opstond voelde hij zo sterk de hand van de Heer, dat hij er zeker van was, dat hen gedurende de nacht helemaal niets zou kunnen overkomen. Hij dacht dat ze nu naar bed behoorden te gaan zonder verder een woord te spreken en dus was hij verbaasd dat zijn grootvader, toen hij daarna opstond zei: ‘Oei! was is het drukkend vanavond, ik kan beter het vee buiten zetten.’ Zijn stem klonk iets anders dan gewoonlijk en dit verbaasde Rory zeer. Hij pakte de kaars en klom de trap op naar de slaapkamer.

Hij lag een poosje wakker nadat hij naar bed was. Hij was helemaal niet bang voor de donkerte die avond nadat hij de kaars had uitgeblazen. Hij was nog nooit zo zeker van zichzelf geweest; hij had zich nooit zó veilig gevoeld. Waar waren de gevaren en verwarring van de nacht? Zij waren er helemaal niet. Hij dacht na wat hij de volgende dag zou doen. Hij zou dingen doen die hij nooit tevoren in zijn leven had gedaan. Hij zou in de nokgordingen van de stal klimmen en met een salto naar beneden komen, helemaal beneden waar de schoven graan stonden. Hij zou naar de werkplaats van zijn grootvader gaan en een boot maken; hij zou Charles' zijn rode merrie berijden en wel zonder zadel; hij zou naar de rivier rijden, in zijn eentje naar de bossen, hij zou rijden... hij zou rijden...

Rory werd in het holst van de nacht wakker, het was pikdonker en doodstil in de kamer. Toen keerde hij zijn hoofd naar het raam. Er was niets méér te zien. Buiten en binnen was het aardedonker. Er was geen huis, bed of kamer in de duisternis. Er was alleen maar de duisternis die hem ophield en die hem neerdrukte. Hij was nu klaarwakker en bang voor een komend oordeel. ‘Ik heb je nu te pakken’ zei de duisternis. ‘O Heer, ik bid tot U-’ sloeg zijn hart. En ineens was de nacht zo licht als

de dag. Er was geen donder, geluid of echo. Even lichtte het fel en toen keerde de duisternis terug en was er verder niets.

Plotseling stond zijn tante in de deur, hem over de brandende kaars heen toelachend, ‘foei’, zei ze, ‘die was dichtbij.’ ‘Ben je ervan geschrokken Rory? Ik zal maar liever het raam voor je sluiten. Er komt zo een onweersbui’.

Maar ze sloot het raam helemaal niet. Ze stond een ogenblikje naar buiten te kijken, haar vingers op het koude glas ter-

wijl ze de kaars weg van de gordijnen hield. Ze beschutte de kaars met haar hand, bukte zich om nog eens te kijken en toen zij zich omkeerde om de kamer uit te rennen, woei de wind de kaars uit.

'Charles', riep ze van boven aan de trap uit, 'De stal'. 'De bliksem heeft de stal getroffen!' 'Hij staat in brand!'

Het huis kwam tot leven, er waren haastige stappen, vragen en antwoorden. Rory schrok van een bliksemflits maar het lichten was die keer verder weg. Volgde de donderslag; hij wipte uit zijn bed en was bij het raam voordat het gerommel wegstierf. Hij keek naar de stal en zag een kleine vlam op het rieten dak. Het was slechts een kleine vlam maar Rory zijn hart klopte hem in de keel toen hij zag dat het vuur aanzwol en om zich heengreep alsof er een hand kwam die zich strekte naar de nok van de schuur. Hij rende de trap af; zijn tante was aan de telefoon maar begreep direkt dat het toestel het niet deed. Zij liet de hoorn schieten met tranen in haar ogen en hij sloeg met een ho geluid tegen de muur. Rory rende naar buiten, haar voorbij, het erf op waar de hooimijten stonden door en toen naar de stal. Blootsvoets en in zijn nachtgoed stond hij met open mond te kijken naar het vuur dat gretig boven en onder het dak om zich heen greep. Het hooi en stalvoer waren van binnen aangetast en verspreidde vlammen op het houten dakmateriaal en de droge daksparren.

De regen bleef weg en er was geen zuchtje wind; de vonken stegen recht uit de hitte omhoog en gingen uit in de duisternis. Charles had de paarden naar buiten gebracht en was nu bezig allerlei spullen de deur uit te slepen. Het erf waar de hooimijten stonden baadde in een zee van licht. De schaduwen van de bomen en bovenmuren schudden en bewogen. Zijn grootvader en oom werkten haastig maar zeker, hoestend in de rook terwijl zij vracht na vracht eruit sleepten.

Het bovenste deel van de stal was nu één vuurbol; de bliksemstralen vielen erop maar werden verslonden. Het rollen van de donder daarboven werd nauwelijks gehoord. De jongen stond daar als vastgenageld de gloed op te nemen alhoewel zijn gezicht bijna begon te schroeien in de hitte. Hij zag zijn oom wankelend door de rook komen - met lege handen- en hij hoorde achter zich zijn tante haar adem stokken toen Charles de deur moest beetpakken om niet te vallen. Hij deed haastig een stap of twee vooruit maar grootvader was reeds bij Charles, zijn arm om zijn schouders om hem te helpen van het vuur weg te komen. De vrouw keerde zich om en rende naar huis terug waar zij in tranen uitbarstte.

Toen de twee mannen Rory bereikt hadden, tilde zijn grootvader hem op en zette hem niet neer voordat zij op een plek buiten het erf waren. Charles vouwde zijn handen op de omheining, legde zijn hoofd erop terwijl zijn schouders schokten van het snikken. Hij hief zijn hoofd niet op toen het dak instortte alhoewel het vuur erg siste en de vonken in het rond spatten.

De boom die aan de kant stond schudde en zij voelden de wind achter in hun nek. Het hoogtepunt van het vuur viel, richtte zich zelf op en stortte, toen er een rukwind kwam, kompleet in elkaar. Met de wind kwam de regen - grote droppels water. Rory keek op naar zijn grootvader, deze schudde het hoofd, keerde zich om en hief het gezicht omhoog om de regen op zijn gezicht te voelen. De nacht kwam met een onweersbui en zij gingen naar huis.

Toen zij naar binnen gingen was hij drijfnat. Zijn tante was bezig hout op het vuur te leggen maar zij keek hen niet aan. Charles ging naar het raam en trok de gordijnen dicht want de gloed van het vuur was sterker dan het licht van de lamp in de kamer. Daarna ging hij zitten, zijn ogen rood en waterig, zijn gezicht en hemd jeukerig door as en een mouw gescheurd bij de schouder. Zijn adem kwam en ging met snelle bewegingen, zijn handen hingen slap en zijn hoofd was gebogen. Nu schreide Rory en beschaamd door zijn tranen keerde hij zich om en vluchtte naar zijn eigen kamer.

Toen Rory de volgende dag wakker werd, was zijn eerste gedachte: al de dingen te doen die hij van plan was geweest, toen hij die avond tevoren de eerste keer in slaap viel: de salto van de nokgording in de stal, een boot maken in de werkplaats van grootvader, de merrie berijden. Toen herinnerde hij zich de bliksemstralen en de stal die in brand vloog en hij sprong naar het venster toe.

Hij wist dat het geen droom was geweest. Hij wist dat hij de stal als beschutting boven het kippenhok en de schuurtjes niet meer zou zien herrijzen en daarna wilde hij niet meer zien dat zij weg waren. Hij wilde niet zien, dat de schoonheid van het vuur in de nacht zo'n afschuwelijke aanblik voor de morgen had achtergelaten. Er ging een rilling door hem heen toen hij de donkere puinhoop zag, die er van de stal was overgebleven. Er waren een of twee dwarsbalken, zwart, halfverbrand, verwrongen die uit de puinhoop staken en een rookpluim die daaruit opsteeg. Door het venster kwam er rooklucht, lucht van verbrand hout, lucht van natte as naar hem toe; lucht van het ongeluk. De rest was er nog.

Rory trok zijn kleren aan, zonder enige trots op zijn rijbroek en nieuwe laarzen. Hij ging naar beneden en de achterdeur uit want hij hoorde de vrouw van Charles in de keuken en hij had geen zin tegen haar te praten. Hij was nog niet zo zeker van zichzelf. Hij was bang dat hij weer zou gaan huilen. Op het erf van de hooimijten stond hij stil, min of meer gereed om weer naar binnen te gaan, naar het gezelschap van wie hij ook mocht aantreffen.

Het erf was leeg en er was geen van de bekende geluiden te horen. De schuurtjes zagen er koud en verlaten uit, alsof zij gereed waren tezamen in te storten omdat hun leider hen was ontnomen. Er was geen spoor van zijn grootvader. Hij was helemaal niet zoals gewoonlijk bezig het vee te melken of het voer te halen. De jongen verlangde er ook naar Charles te horen praten tegen de paarden terwijl hij ze optuigde. Er was niemand te zien.

Toen zag hij Charles langzaam de weg opkomen zonder links of rechts te kijken. Hij kwam en bleef voor de hooimijten staan en stond daar maar naar de puinhoop van zijn spullen te kijken die hij de vorige nacht gered had. Hij keek naar de puinhoop vol modder en rommel, stak de neus van zijn schoen onder het zadel om het een paar centimeters op te lichten en toen liet hij ze met een plons in het moeras vallen.

Toen Charles zag hoe ernstig de jongen naar hem stond te kijken richtte hij zich op en ging naar hem toe. ‘Wegwezen jong,’ zei hij terwijl hij zijn arm om de jongen zijn schouders legde, ‘anders komen we te laat voor het morgengebed.’ Rory had al twee stappen gedaan voordat het tot hem doordrong wat er tegen hem gezegd werd. Hij zou dan en daar blijven stilstaan als die hand niet op zijn schouder had gerust, want hij herinnerde zich het familiegebed van de avond tevoren toen zijn grootvader zo zeker datgene wat hem toebehoorde, in de handen van de Schepper gelegd had. Hij stond bij de deur zijn voeten te vegen en keek nog eens naar de bedroevende staat waarin de stal verkeerde. Alweer gebeden? Waarom? Wat was het nut ervan? Maar hij kon niet van hen wegblijven en ging met Charles en zijn vrouw de keuken binnen. Zijn grootvader stond vóór hen, zijn haar en baard keurig gekamd, schoon wit hemd aan alsof het niet slechts Donderdag was. Hij keek hen recht in het gezicht aan, één voor één en zijn ogen bleven op Charles zijn gezicht rusten. Na een moment zei hij: ‘Charles denk erom, dat er gisteren behalve de kleine pijnboom daarbuiten niet eens een huis of bomen waren. Er was alleen maar een open wildernis’. Hij keek hen allemaal nog eens aan. ‘Laat ons bidden’, zei hij.

Rory boog tezamen met de anderen, hij keerde zijn hoofd naar het raam, hij vouwde zijn handen niet en hij sloot zijn ogen niet. Hij zei geen woord tezamen met de anderen toen zijn grootvader het Onze Vader begon te bidden. Smart en woede hielden zijn lippen gesloten en er waren tranen achter zijn oogleden. Hij luisterde niet eens naar het gebed van zijn grootvader. Hij keek uit het venster terwijl hij probeerde de tranen weg te houden. Er waren bomen vóór het huis, grote mooie bomen die het huis in de schaduw hielden, jonge bomen in hun volle kracht - en hij

keerde zijn hoofd tot hij de kleine pijnboom zag. Hij was een beetje verbogen want de storm had grote takken meegenomen en een paar andere waren dood. Hij was gebogen en oud. ‘Open wildernis’, dacht hij.

‘Geef ons geduld wanneer wij beproefd worden’. Zijn grootvader sprak niet luider maar toch kon de jongen de woorden horen. ‘Geef dat wij goed en eerlijk mogen zijn in alles wat wij moeten doen; rustig te zijn en zonder slechte gedachten; vol liefde en gereed om onze naasten lief te hebben- - -’

Colin, de oude hond kwam kwispelstaartend om de hoek van het huis aanlopen, keek op naar het raam naar Rory alsof hij hem uitnodigde naar buiten te komen. Ter zelfder tijd werd Rory dingen gewaar waaraan hij tevoren geen aandacht had geschonken. Een lucht uit de keuken, etenslucht.

‘Die dingen en elk ander ding dat U wenselijk acht voor ons vragen wij nederig- - -’

Aan de overkant van de weg leek het oogstveld wel goud in de morgenzon, en nog verder was het grote bos, grijsblauw en groen. Rory kon zich niet herinneren dat hij de lucht ooit zó blauw gezien had.

Hij hoorde hen allen tezamen ‘Amen’ zeggen, en Charles zijn stem even luid en sterk als de anderen. Hij hoorde hen opstaan. Haastig wierp hij nog een blik op de kleine pijnboom, sloot rustig zijn ogen en zei toen zelf ook ‘Amen’.

Auteur: Rarlon Seixias (Nom de plume v.d. Eerw. Dòmhnall T. MacDhòmhnaill)
Vertaald uit het Gaelic door M. Raatgever-Fraser, W. Kuy-perstr. 104- Den Haag.
Kelt. titel: ‘An Starsach’

November 1973

Gordon Donald
KOOP en VERKOOP

Oorspronkelijke titel: Reic agus Ceannach

‘In goede staat verkerende, stevige jol. 15 voet lang en 6 voet breed. Met mast, zeil, stuur, twee riemen, anker en andere gereedschappen. Dit jaar opgeknapt zo goed als nieuw. Snel. £40,- Koopje. Schrijf p/a Postbus 33. Oban Times.’

Het was Alasdair Stiùbhart die de jol te koop aanbood. Veel zigeuners wonen niet in een tent, en hij was er één van. Het anker van de jol was door hemzelf gemaakt uit stukken staal die hem, lang geleden, ten tijde van electriciteits-werkzaamheden in het dorp, in handen waren gevallen. De weduwe van Eachainn Fhada had hem het zeil zomaar gegeven; een oud stuk doek dat ze eens op de Cutty Sark hadden gehad of zo, werd er gezegd. Gelukkig kon worden aangetoond waar hij de riemen en het stuur vandaan had. De jol zelf had hij verleden voorjaar op de veiling van Eachainn Misionairidh gekocht. Een pond had hij ervoor betaald. Ja, een pond! Eén Engels pond en 't zou Eachainn niet geweest zijn een goedkoop ding te verkopen. De jol had aan zijn oom van moederskant-de oude Ruairidh Dhomhnail Chaoil - zijn leven lang toebehoord. Vijf jaar geleden was hij overleden. Vanaf dien en nog een geruime tijd daarvoor zat de jol naast de ruine van het oude huis weg te rotten.

Een ander zou er met moeite nog een kippenhok uit hebben kunnen maken, maar Alasdair- onze slimmerik-ging erop uit en repareerde het ding alsof het zijn eigendom was. Bovenaan, daar waar 't meest verrot was, knapte hij op met stopverf; hier en daar met stukjes blik en verder maakte hij wat verstevigingen uit hout, dat hij op 't strand gevonden had. Daarna kreeg de jol twee lagen blauwe glansverf. Het karwei had hij nu klaar en zo gauw het weer tegen de zomer wat rustiger was geworden, waagde hij 't uit te varen. Aldus zag men Alasdair en de ‘Dolaidh Anna’ - dat was

de naam van de jol - op een mooie zomerdag begin juni, aan de loefzijde Rudh' a'Chleirich, met een zuidelijk briesje vlot en sierlijk Port a'Bhaile bij Ceann Loch Ail binnenvaren.

Hij maakte aan de kade vast en begaf zich toen naar de bar van de ‘Lintù’ - dat was de fantasievolle naam van het logement in Ceann Loch - om een paar borrels te pakken. De mannen begonnen hem te bespotten, en vragen te stellen wat hij met de jol ging doen. Maar toen hij bekende, dat hij de man was die de advertentie in het blad geplaatst had, staken ze hun afkeuring niet onder stoelen of banken en zeiden dat hij gek was. De jol was oud en gevaarlijk en hoorde niet, aan wie dan ook, verkocht te worden uit angst, dat de bodem van de zee weleens de eerste plaats zou kunnen zijn, waar hij heenging. Maar, zei Teàrlach MacTheàrlach: ‘Maak je niet druk. Hij krijgt er toch geen koper voor, trots al die leugens.’ ‘Wat leugens? Elk woord in die advertentie is waar!’ ‘O! God betere het, Alasdair! Een koopje zei je? Snel?’ ‘Jazeker. Een koopje zonder enige twijfel! Jollen zijn tegenwoordig duur man. En hij is snel. Ik heb gehoord, dat Ruairidh nog nooit aan een regatta heeft deelgenomen, zonder een eerste prijs te halen’! ‘En ik zeg je dat hij die grote afstand nu helemaal niet meer halen kan. Maar, wat geeft 't, je krijgt er toch geen koper voor.’ ‘Ik wel. Een Ileach ben ik, onthoud dat mannetje, en de Isla-man is de duivel te slim af!’ ‘O ja hoor, weten we; dat zeg je toch zelf altijd tegen ons. Maar Joost mag weten welke duivel dàt dààr zou kopen!’ Ze moesten allemaal erom lachen, maar hij zei: ‘Waarvoor gewed?’ ‘Wat je ook maar wilt, Alasdair!’ ‘Een grote fles?’ ‘Goed dan. Een grote fles. En die ga ik aan 't eind van de zomer opdrinken’. En dat was dat.

De dagen gingen voorbij en de weken eveneens en Alasdair kreeg maar geen koper voor de ‘Dolaidh Anna’. Er kwamen inderdaad een paar vreemdelingen de jol bekijken, doch er was er slechts één, die niet verder keek dan zijn neus lang was en zich liet bedotten door glanzende verf. Ongelukkig genoeg logeerde hij die nacht in de ‘Lintu’. Daar raakte hij met Teàrlach in gesprek, die hem de geschiedenis van de jol precies, zonder leugens en zonder opsmuk vertelde. De man vertrok vroeg 's ochtends en van een gesprek met Alasdair kwam er helemaal niks.

Toen Alasdair dan ook midden Augustus een brief ontving, van een man op het eiland Orraidh, hij er met niemand in het dorp over sprak, maar ging naar een vriend van hem - een opkoper - die daar bekend was, doordien hij de eilanden afreisden, in de hoop iets van zijn gading te vinden. Het nam even tijd hem te ondervragen, maar toen hij thuiskwam zei hij tegen zijn vrouw: ‘Een jongeman uit de Lowlands die op Orraidh woont, komt volgende week de jol bekijken. Door de dienstregeling van de boot en de bus, zal hij wel twee nachten in Ceann Loch moeten overblijven. Ik vind, dat het wel aardig van ons zou zijn hem hier een bed aan te bieden, in plaats van hem naar de “Lintù” te laten gaan. 't Is daar zo duur en ik weet zeker, dat hij het niet breed heeft.’ ‘Welja, vriendelijk op mijn kosten! Waar laten we hem? Is het huisal niet veel te klein voor ons?’ ‘We sturen de kleintjes voor een week naar je zuster. Ze zei immers, dat ze hen wanneer dan ook kon hebben. Wat denken jullie daarvan baasjes?’ Die twee smeerkezen zouden niets beters verlangen dan een vrije week, zonder gecommandeer en dan in Gearasdan; hun moeder zou hen dat zeker niet willen weigeren. Zo kreeg Alasdair zijn zin en aan het begin van de week waren ze vertrokken.

Woensdagmiddag ging Alasdair de bus opwachten. Zoals gewoonlijk was die te laat. Er was maar één vreemdeling. Alasdair bekeek hem aandachtig. Hij was nog jong. Een lange donkere jongen. Een knappe jongen, eerlijk gezegd met een beetje zachtmoedig uiterlijk. Hij ging naar hem toe, waar hij om zich heen stond te kijken. ‘Bent U misschien Mr. Melville?’ ‘Ja. Anndra Melville is de naam.’ ‘Juist ja. Ik ben Alasdair Stiùbhart. Wel, je bent goed aangekomen.’ ‘ja-eindelijk!’ ‘'t Is inderdaad een lange reis. Je zult wel flink trek hebben. Lopen maar. De vrouw zal het eten wel

klaar hebben en we moeten haar niet laten wachten, begrijp je'. 'Ik ben bang, dat ik haar veel werk bezorg om bij jullie te logeren.' 'Wel nee man, welnee.'

Ze gingen de weg over en toen ze de top van het heuveltje achter de 'Lintù' bereikt hadden, wees hij zijn metgezel de 'Dolaidh Anna' aan. 'Kijk eens daar beneden. Daar ben je nu voor gekomen om te kopen. Is hij niet prachtig en mooi van vorm?' 'Ik geloof van wel. Maar om de waarheid te zeggen weet ik niet zo veel van jollen af, alhoewel ik heel goed kan

roeien. Gewoonlijk vaar ik op het loch van het park vlakbij ons huis in Edinburgh. Hebben er nog wat mensen gereageerd?' 'Jonge, jonge! De brieven komen overal vandaan. Tiriodh, Muile, Eige,... zelfs helemaal uit Leòdhas. Nou ja. Ik heb almaar gezegd: 't spijt me, jullie zijn te laat. Ik heb hier een jonge man van het eiland Orraidh die jullie vóór is. Wees maar gerust Mr. Melville, jij krijgt 'em.' Maar Mr. Melville was daar niet helemaal zeker van. 'U weet dat ik hem eerst moet zien.' 'Natuurlijk. Morgen gaan we proefvaren. Ik sta er garant voor dat je dit niet laat voorbijgaan. Goeie jol. Hier maar. We gaan hier naar boven toe, dat is een kortere weg.'

Ze verlieten de weg en gingen de stijle kant van de heuvel op. Dat verkortte hun weg en daarbij vermeden ze tezelfdertijd het huis van Teàrlach MhicTheàrlaich. Bij de top van de heuvelrug strekte Alasdair zijn vinger. 'Daar heb je de gemeentewet-woningen. Mijn huis staat aan het eind van dat groepje daar.' Anndra keek. Hij zag iets roods, als een vuurstraaltje in de zonneschijn achter het huis. 'Heb je een roos in de tuin?' zei hij. 'Een roos! Waar?' 'Daar. Bij de achterdeur.' Alasdair keek en lachte luidruchtig. 'Een roos! Dat is 't hoofd van mijn vrouw. Wacht maar tot ze dit hoort.' Zij waren bij het huis aangekomen en hij vertelde zijn vrouw wat de jongeman gezegd had. Hij schepte er plezier in haar een beetje te plagen, en zij schepte er behagen in cynisch te worden. Ze wendde zich tot de jongeman, klaar om los te branden. Maar hij zei tegen haar: 'Mijn moeder heeft een rozenstruik in de tuin bij ons huis. Als die bloeit, zo ongeveer deze tijd van het jaar, hebben de bloemen precies dezelfde kleur als Uw gezicht in de avondzon. Prachtig gewoonweg.' Ze sloot haar mond en zei geen woord. Stonden zwijgend tegenover elkaar. Hij keek haar aan alsof hij nog nooit tevoren een vrouw gezien had. Toen herstelde ze zich en zei tegen Alasdair: 'Hou je Mr. Melville even gezelschap. Over vijf minuten staat 't eten op tafel. Toen de mannen weer terug waren in de keuken, bood Alasdair de andere een dram whisky aan, maar daar wilde de andere niets van weten. 'Ik drink helemaal geen alcohol,' zei hij. 'Gelijk heb je, kerel,' antwoordde Alasdair verheugd, ''t Is een slechte gewoonte. Onthou 't maar; 't is niet best zo'n fijne jonge kerel als jij, te zien rondhangen bij een bar. Neen, gewoon geen gezicht.'

Toen het avondeten was afgelopen, maakte Alasdair zich gereed om naar buiten te gaan. Hij besloot de jol uit te varen naar Phort Raobadal-een veilige, diepe plaats halverwege de monding en het eind van Loch Ail. Morgen kwam er een verhoging van het hoog tij en hij voelde er niets voor de boot in de stadshaven te laten, waar hij op het strand zou komen te zitten, droog, kaal onder de ogen van de jongeman, en mensen bij de 'Lintu', die hem achter hun hand zouden uitlachen.

De vrouw pookte het vuur in de kamer wat op en toen de afwas gedaan was, kwam ze bij de jonge man zitten. 'Moetikje meneer Melville noemen?' zei ze na een poosje. 'Liever niet. Ik heet Anndra. Hoe heet jij?' 'Mòrag.' 'Mòrag. Een mooie naam. Hij past bij je.' 'Je bent me een vleier hoor. Echt waar'. Hij keek haar strak aan. Ze wendde haar blik af. Keek toen naar het vuur. 'Anndra was de naam van mijn eerste liefde.' 'O ja? Je bent niet met hem getrouwd, wel.' Ze zuchtte. 'O neen. Ik ben met Alasdair Stiubhart van het eiland Islay getrouwd - een Ileach dus; dat is waarschijnlijk erger dan de Duivel.' 'De man van Muil wint 't van de man van Islay, en de man van Islay wint 't van de Duivel' zei Anndra. 'Dat heb ik vaak bij mijn grootvader gehoord. Zelf waren mijn grootouders ook van Muil.' 'Dan ben je eigenlijk ook een Muileach' zei Mòrag. 'Ik weet 't.' 'En de Muileach wint 't van de Ileach.' Ze begon onbedaarlijk te lachen. Anndra begreep er niets van en zou wel willen dat er een grijnslachje af kon. Zij zag dat. Ze pakte z'n hand terwijl haar vingers de zijne steviger omsloten. 'O, Anndra. Je lacht helemaal niet om mij. Wees niet boos.' Ze sprak vriendelijk, lief en aardig tegen hem en hij werd ook helemaal niet boos. En daar zaten ze dan tot Alasdair terugkwam.

Toen ze de volgende morgen opstonden, was 't een mooie dag. Ze liepen naar Phort Raobadal. Anndra droeg het zeil. Mòrag zag er wat ongerust uit. ‘Kijk uit, dat je niet te ver uit de kust gaat’, zei ze. ‘Nee nee. Hou je koest, idioot!’ zei Alasdair zachtjes.

Maar hoe dan ook, maakte 't niets uit. Alasdair had gewoon z'n dag. Ze gingen naar de jol en hesen het zeil. Er kwam een zwakke wind in de zeilen, die de jol vlot en geruisloos op gang bracht. Anndra zat op de roeibank, op de plaats van de gezagvoerder, alsof hij een figuur was uit een oud verhaal, op een vredesmissie zonder enige strijd, zonder enig instrument daar op dat meer. De zeilen werden bijgezet en daarna gaf Alasdair hem een poosje 't roer over. De wind begon wat te zwellen en de zeilen te bollen. Onder de neus vandaan kwam er een klokkend geluid. ‘Dit is geweldig’. Onbewust haalde Anndra het zeil aan. De boot helde zwaar over en voer goed. Maar Alasdair was niet zo verheugd. Hij herinnerde zich hoe waardeloos de kracht van de stopverf was. Minderen, minderen, riep hij uiten het zweet brak hem uit, totdat hij de zaak weer onder controle had.

Maar zij kwamen veilig terug. En toen ze Port Raobadal weer bereikt hadden, aarzelde de jonge man geen moment. Hij kocht de jol ter plekke. Haalde zijn beurs uit zijn zak, nam er 40 pond uit en stopte die in Alasdair's grote plompe hand. Toen nam hij er nog drie pond uit, en vroeg Alasdair die aan zijn vrouw te geven. Alasdair gaf voor, dat het niet hoefde. Maar de jongeman bleef aandringen. ‘Eten is duur’, zei hij, ‘en ze heeft er ook werk aan gehad en moeite ervoor genomen.’ Hij vroeg Alasdair ook met hem mee te komen om de jol naar Orraidh te zeilen. Maar de andere slaagde erin hem dat idee uit het hoofd te praten. ‘Vanavond krijgen we een heel hoge vloed. Het is een wonder, dat je jol niet reeds op straat is gezet. We nemen een vrachtwagen, zetten de boot vanavond erop en morgenochtend neem je hem gewoon mee. Zodoende heb je hem morgen thuis.’ De jongeman was het ermee eens, dat het zo het beste was en zij gingen terug naar huis. Ze kregen één van de vrachtwagens mee en toen 's middags het water begon te wassen, brachten ze de jol bij de weg en zette haar zonder moeite op de vrachtwagen.

Na de thee ging Alasdair weer erop uit naar de ‘Lintù’. Anndra en Mòrag liet hij achter. Anndra stond bij het raam en keek hem na, terwijl hij met ingehouden stappen de helling afliep. ‘Blijft hij lang weg?’ ‘O, hij heeft nou niet bepaald haast als hij daarheen gaat. Heb je hem vandaag het geld voor de jol gegeven?’ ‘Ja’. ‘Nou, dan zal dat wel middernacht worden voordat hij weer thuis komt. Ik zou erg eenzaam geweest zijn, als jij hier niet geweest was.’ ‘Komen je naaste buren je ooit wel eens opzoeken?’ ‘Neen, helemaal niet. Wij zijn niet zo aardig tegen ze.’ Anndra keek nog eens uit het raam. Aan de hemel stond een volle maan. Wat was die maan vanavond toch mooi. ‘Net zo mooi als het zeil boven mijn jol vandaag.’ ‘Volle maan en een schip onder zeil’, zei Mòrag. Ze wierp een blik op zijn gezicht dat grote spanning vertoonde. ‘Trek de gordijnen dicht en kom hier bij het vuur zitten’. Anndra liep er heen en ging dicht bij haar zitten. Hij pakte haar hand en zo zaten ze een poosje, zonder ook maar iets te zeggen; en de lange avond die zich weldra voor hen uitstrekte.

Alasdair kwam in een vrolijke stemming naar huis. Het enige dat hij wilde, was met Anndra in de morgen naar Mallaig vertrekken. Dat deed hij dan ook. En de stemming waarin hij op deze reis verkeerde- hij zong, zwaaide naar elke auto en persoon die hij tegenkwam, als een prins onder het volk. Hij bracht de jongeman aan boord en raakte toen enigszins dronken.

Bij zijn thuiskomst begon z'n vrouw, door de toestand waarin hij verkeerde te schelden. Maar hij nam geld uit z'n zak en gaf het haar. ‘Daar; 10 pond voor jou,’ zei hij. ‘O, en hier heb je nog 3 pond, die ik je van hem moest geven’. ‘Wat!’ Haar bleke gezicht werd rood. Ze pakte een pot die vlakbij stond en gooide ermee. ‘Dààr, waardeloze vuile rotzak! Jij bederft altijd alles!’ en ze begon te tieren. Alasdair vluchtte naar buiten. Nadien werd ze dik, sjacherijnig en hadden ze elke dag ruzie.

Na twee maanden evenwel kwam er bericht, dat Anndra Melville was verdronken. De mensen van het dorp toonden zich zeer verontwaardigd over Alasdair. Maar achteraf konden zij hem niets verwijten, toen er bekend werd, dat de jonge man zelf daaraan schuld had gehad en niet de jol. Hij was gaan zeilen in z'n eentje, op een dag die daarvoor niet geschikt was en liet de boot omslaan. Maar de ‘Dolaidh Anna’ zelf bleef intact. Nadien hield Mòrag op met schelden. Konden ze het nu beter met elkaar vinden? Niemand in Ceann Loch Ail die het wist. In de zomer schonk ze hem een dochtertje. Het huis was nu toch werkelijk te klein voorde familie. Waarschijnlijk was Alasdair toch wel erg blij een reden gevonden te hebben, om elders te gaan wonen. In elk geval gingen ze er helemaal weg en wonen nu in een nieuwe plaats buiten Oban.

Teàrlach MacLèoid
Gesnapt door de jachtopziender

Deze man bevond zich bij de rivier. Dòmhnall Iain.

Rustige man. Helemaal niet het soort dat avond aan avond eropuit zou gaan, om zalm te stropen. Ongetwijfeld mocht hij graag een wandeling langs de oevers van de rivier maken. Maar hij was eveneens niet het soort, dat een zalm zou teruggooien, wanneer die uit de rivier in zijn armen sprong.

Deze namiddag nam Dòmhnall Iain zijn wandeling op zijn gemak langs de rivier, toen een zalm juist datgene deed.

Er hing een vreemde, geheimzinnige sfeer in de namiddagschemering, waarin er van alles en nog wat kon gebeuren. Het is toch doorgaans in de schemering, dat de mensen elfjes en dat soort wezentjes menen te zien. Hij stak zijn vingers in de kieuwen van de vis, waarna de zalm zich in zijn armen stortte, volmaakt gelukkig om zo gedragen te worden, terwijl hij van blijdschap met zijn staart sloeg.

Het duurde niet lang, of het hart klopte hem in de keel van angst.

Dààr, uit de lucht komen vallen om tegen hem te getuigen, was een man die over de afgegraven veengronden heen sprong. Zou't de jachtopziener zijn? Nu het daglicht minder werd, was hij er niet zeker van. Maar als het zo was, zat hij ongetwijfeld mooi in de puree.

Een dag of twee geleden waren de stropers door de gerechtsdienaren buitengewoon ernstig gewaarschuwd. De politie hield de rivieroevers in de gaten en namen de vislijnen van de keuterboertjes allemaal in beslag. Als dit werkelijk de jachtopziener was... dan kon hij wel zeker zijn van een gespreid bedje in de politiewagen naar de gevangenis in Steòrnabhagh.

Zij vonden heel wat lijnen en naar verwachting ook zalm. Maar tot nu toe hadden zij nog niet één boerenzoon, mede-erfgenaam van een crofter (keuterboer) of crofter zelf te pakken gekregen. De Voorzienigheid gaf volop in de riviertjes en inde zeeën. Afgezien van lijnen en dergelijken zat de Voorzienigheid de politie en de jachtopzieners niet mee. Het was gewoon een schande, helemaal niet wat het stropen betrof, maar om gepakt te worden terwijl je stroopte. In net licht der Voorzienigheid was de ene daad door de landeigenaar gelijk aan dezelfde daad door de crofter; dat is zeker. Nadat een zalm zichzelf aanbiedt gevangen te worden, was het toch maar een sufferd van een crofter, die zich de vis door de jachtopziener liet afpakken.

Dòmhnall Iain knoopte zijn broek los. Haastig. Hij schoofde zalm naar binnen, halverwege zijn benen.

Het weer van deze middag lokte de muggen naar buiten. Joost mocht weten waar vandaan, maar ze waren er die middag; dat was zeker. Enige voorgelederen streken neer op zijn haar, in zijn nek en in zijn oren om zich te voeden.

Aan de oppervlakte van de diepe gedeelten van de rivier waren er snelle plonzen en beweging waar te nemen. Dit was het soort middag voor de vis om te springen. Hoog in het westen kleurde de hemel zo rood als bloed door de ondergaande zon; mijlen weg van de riviermonding. Hij greep de zalm bij de staart door de voering van zijn broekzak. Hij had geen tijd en wist ook niet hoe de doos lucifers uit die zak te halen. Zij zouden wel onbruikbaar zijn geworden door de vochtigheid en zij waren ook moeilijk te pakken. Met de verkeerde hand knoopte hij onhandig de knopen van zijn broek dicht, terwijl een man aan de andere kant van over de heuveltjes naar hem toekwam. Het was de jachtopziener. Bij zich had hij twee dode konijnen. En hij kwam almaar dichterbij.

Dòmhnall had hem tevoren niet vaak ontmoet. De jachtopziener woonde ver van iedereen aan de rand van het dorp, maar hij was wel bekend met gezichten en namen. Zo gaat dat met jachtopzieners. Als een politieagent vorsen in iemand's ogen, ontdekken wie er van de goede weg was afgedwaald. Maar hij was een rechtschapen mens, zeiden ze. Een man getrouw aan de landeigenaar, zonder terzelfder tijd er een gewoonte van te maken zijn macht te gebruiken om schande over de mensen van de buurtschap te brengen. Hij had zijn plicht te vervullen. Een tijdlang was alles stil geweest, toen niemand de jachtopziener - brutaalweg tenminste - zorgen baarde, en de jachtopziener de mensen niet had lastig gevallen. Maar een poosje terug was het levendig geworden. De lijnen, kurken en andere dingen bij de rivier groeiden aan en geen levende ziel in de nabijheid te bekennen, behalve dan de rivier-opzichters. Het raadsel hiervan moest op een of andere manier worden opgelost. ‘Goeden middag, Dòmhnall Iain’

Hij keek vriendelijk alsof ook hij buiten was voor een wandeling op zijn gemak. ‘Een heel goeie middag’, antwoordde hij. Deze man... had hij gezien dat hij de zalm verstopt had? Uit de stem van de jachtopziener viel er niets op te maken; en het was te donker om de uitdrukking op zijn gezicht te zien. ‘Ja,’ zei de jachtopziener weer; ‘goede middag. Als er geen muggen waren. Een mens zou een dozijn handen moeten hebben om tegen die brutale beesten te vechten’. Met zijn vrije hand krabde hij af en toe op zijn hoofd, onder zijn gekleurde wollen muts. De andere hand droeg de konijnen, en met de achterkant van die hand veegde hij over zijn voorhoofd.

‘Ik ben eropuit om mijn schapen te vinden’, zei Dòmhnall Iain, geërgerd door schuldgevoel een reden te bedenken, waarom hij zich eigenlijk op die tijd bij de rivier bevond.

‘En, heb je ze gevonden?’

‘Ja. Ik heb ze gezien op de andere kant van dat heuveltje. Ik ben op weg naar huis’.

‘Uitstekend. Dan ga ik met je mee. Ik denk niet dat er vanavond veel stropers op pad zijn. Het schijnt wat rustiger te worden; de hemel zij dank!’

Op een herfstmiddag, daar beneden bij de rivier, zijn de muggen gewoonweg ontzettend. Men kan er onder komen te zitten alsof men een witte jas draagt. Het is om gek te worden van die muggen. Het zou de jachtopziener niet verwonderen, als de muggen een mens opvraten. Zelfs een eerzame jachtopziener als deze. En deze man werd er werkelijk door gekweld. Af en toe liet hij de konijnen op de hei neer om de muggen in zijn haar met beide handen te lijf te gaan, en zich wat koelte toe te wuiven met zijn muts.

Maar Dòmhnall Iain... Dòmhnall onderging een verschrikkelijke foltering. Hij kon slechts zijn linkerhand gebruiken, terwijl zijn rechterhand moeizaam vasthield. Hij zat ‘em te knijpen van angst, dat deze aandoenlijke man ineen huilende wolf zou veranderen, wanneer hij door zich te bewegen, de zalm aan zijn voeten zou neerploffen. Zijn broek was nou niet bepaald naar de laatste mode - met z.g. kachelpijpen - maar een broek met heel wijde broekspijpen. De zalm zou nooit door een kachelpijp heen kunnen zakken.

De muggen die op zijn linkerbeen zaten waren middelmatig jong. Men zal evenwel niemand tegenkomen, die een beestje betreurt, dat zo kundig een zwakke plek van de mens weet te vinden als de mug. Ze is sluw en nieuwsgierig. Zij kwamen in horden van duizenden uit alle hoeken van het eiland op onderzoek uit. Maar waar bleef je helemaal als wijs mens bij de oever van de rivier met een zalm in je broekspijp? En in gezelschap van een jachtopziener. In de schemering weet je gewoonweg niet waar je aan toe bent. Je ziet omstandigheden die er helemaal niet zijn en ziet geen dingen die je behoort te zien. Best mogelijk, dat de jachtopziener niet in de gaten kreeg waarom Dòmhnall Iain zijn rechterhand in zijn zak hield.

Over de heide klonk het geblaat van de schapen. Er was er niet één beneden bij de rivier. Met de lichte zeebries van het strand af namen zij allemaal de hoge weg

naar het dorp. Op een avond als deze lieten zij de weg die zij gewoonlijk namen liggen en verloren al dolend hun bestemming. Vertwijfeld duwden en trapten zij elkaar. Wanneer al die schapen op de heide verward in één groot kluwen samen eindigen op de hoofdweg, dan was dat nou niet bepaald de avond voor een crofter, welke dan ook, naar buiten te gaan om zijn schapen te zoeken.

'Maar', zei de jachtopziener knorrig, 'laten we gaan zitten en een sigaretje roken. Een paar rookwolkjes en dan gaan ze wel weg'.

Op dat ogenblik was Dòmhnall Iain niets ter wereld liever dan dat. Maar 't was wel de vraag hoe hij zou gaan zitten nu hij onmogelijk zijn rechterbeen kon buigen vóór de zalmbeschermer van de landeigenaar. Had er ooit iemand in deze situatie verkeerd - opstaan van de grond met een grote zalm in je broekspijpen dat in gezelschap van de jachtopziener?

'Och, dat doe ik maar niet. Het is niet ver naar huis. Het zeebriesje zal ze wel de goeie kant uit drijven.'

De jachtopziener hield aan. Hij legde de twee konijnen naast zich neer en ging zitten, terwijl hij sigaretten tevoorschijn haalde. 'Hier'! zei hij terwijl hij hem een sigaret aanbood. 'Blaas maar. Stikken ze wel.'

Dòmhnall Iain nam de sigaret aan maar stond nog steeds.

'Ik zie...' zei de jachtopziener, 'ik zie dat je wat aan je hand hebt.'

'Och nee. Zonet een beetje opengehaald. Bovenop mijn rechterhand'.

'Verdorie! Ik heb geen lucifers'.

'Nou ja, dat's dan dat'. Hij voelde zijn eigen lucifers, vochtig tegen het vel van de zalm.

De jachtopziener keerde zijn zakken binnenste buiten. 'Rottig!' zei hij. 'Da's gewoon rottig!'

Dòmhnall Iain bleef staan.

'Ga toch zitten man. Rustig aan... Aha!'

Hij had een lucifer gevonden. 'Kijk es. Eén miserabele eenzame lucifer. Als dit stuk kale rotzooi uitgaat... worden we levend opgevreten, de lastposten.'

Dòmhnall Iain gaf gehoor aan de uitdrukkelijke wens van de jachtopziener alsof de man hem beval op de hei te gaan zitten.

'Er hangt veel van dit gezegende lucifertje af Dòmhnall Iain. Kom dichterbij zodat het niet uitgaat...'

Dòmhnall Iain liep achter hem om en ging toen dicht bij hem staan om hem wat af te schutten. Terwijl de jachtopziener geheel in beslag werd genoemen een vuurtje te krijgen, liet hij zich zakken. Hij slaagde erin zijn rechterbeen op de hei te strekken.

Nooit in zijn leven had Dòmhnall Iain een sigaret beter gewaardeerd den deze en nog nooit had hij de jachtopziener zo vriendelijk gezien. Hij wist van alles te vertellen. Hij sprak over buitengewone zalmen en merkwaardige stropers. Over de lange arm der wet en over de schurken daar in net dorp.

Het zweet brak Dòmhnall Iain uit. De zalm zat nu pal op zijn huid. Zijn been en de zalm waren zo nauw verenigd en zo kameraadschappelijk als twee broers. De vis zat nu zo tegen hem aangeklemd, dat hij zijn rechterhand wel weer kon laten zien. En de jachtopziener... was die goed zeg! Het stond wel vast, dat hij geen idee had hoe dichtbij één van zijn zalmen zich bevond. Hij wist niet-je wist maar nooit met een jachtopziener - wat hij van plan was. Hij trok aan de sigaret en verjoeg de rook met een hand. Met de rechterhand.

Het was zijn plicht, zei de jachtopziener, als plicht van de politie in zekere zin en Dòmhnall Iain boog het hoofd ter instemming. De jachtopziener hoort het eigendom van de landeigenaar te beschermen. Als er geen politie was, zou de aarde een hel zijn. Als er geen jachtopzieners waren, zou het niet verwonderlijk zijn dat er geen zalm in leven bleef.

Dòmhnaal Iain overwoog hoe ver hij kon gaan wat de andere kant van het debat betrof.

Indien hij er zeker van was, dat de man tegenover hem niet achterdochtig was, zou hij de andere kant van het debat verdedigen. Wees voorzichtig Dòmhnall Iain. Jachtopzieners zijn als vossen en je kent deze man nauwelijks. Hij zag nu in dat de

andere man van de situatie genoot. Het deed hem goed een man gevonden te hebben om met hem te praten en hem zelfs in de conversatie te betrekken.

De man was zo plichtsgetrouw en aan de kant van de eigenaar, dat het waarschijnlijk niet tot hem doordrong, dat de prikkel van de jacht juist lag in de spanning door de aanwezigheid van dejachtopziener ergens... opwindend in de ervaring van de stroper. Het kwam erop aan wie er slimmer was. de stroper of de jachtopziener, waarbij de jachtopziener dikwijls de verliezer was. Maar juist omdat hij zo vaak verloor, kon een overwinning op de jachtopziener weleens gevaarlijk wezen. De vis moest behouden blijven. Maar om een goed menswaardig bestaan van de mensen in het land te behouden, gaat het niet aan dat in de zakken van de Laaglanders buiten onze grenzen te doen.

Dòmhnall lain overwoog dat het beter was te zwijgen; vooral wat betreft hulp aan een man, die zijn loon van de landeigenaar kreeg. En vooral wat zijn aandeel in deze affaire betrofeen zalm boven in zijn broekspijp.

Daarin week hij af van deze man zijn levenswijze.

De muggen om zijn hoofd waren verhuisd naar zijn benen. Hij legde zijn linkerbeen over het andere heen en trok daarbij de stof van de broek zo dicht mogelijk als 't kon tegen zijn huid. Als hij de huid beschadigde, zouden de schubben gaan afschilferen.

De jachtopziener vond nog een lucifer en stak de heide om hen heen in brand, omdat de rookwolken hen hinderden en zij er tranen van in de ogen kregen. Toen gooide hij het stompje sigaret weg. ‘Hoe heb je je hand bezeerd?’ vroeg hij plotseling.

Dòmhnall zijn sigarettenpeuk viel op de grond en hij stopte zijn rechterhand opnieuw in zijn zak, op tast naar de staart van de zalm.

‘Toen ik door de rivier ging. Ik gleed uit over een rotsblok.’

‘Je zult dan wel nat zijn. Dat is gevaarlijk. Je zou kou kunnen vatten.’

De man had geen haast. Dòmhnall lain sloeg hem gade hoe hij op zijn benen stond zonder enig teken van moeilijkheden waarin hij verkeerde. Het zou wel een eeuwigheid duren totdat de jachtopziener en hij uit elkaar gingen, bij de brug aan de rand van het dorp.

Voor het eerst was de jachtopziener stil. Het werd nu donker, alhoewel er heel laag in het westen nog wat licht was. Het zou laat worden. Als de man achterdochtig was, welnu, dan zou hij even moeten wachten voordat hij hem weer op de been zag. En indien hij de zalm vond... dan zou hijzelf net zo slim wezen als dejachtopziener; waarschijnlijk nog slimmer. En zij waren alleen bij de rivier...

Het murmelen van de rivier was rustig, afleidend. Af en toe hoorden zij het spartelen van de zalmen - wild, vrij. Boven op de hoofdweg stonden alle schapen tezamen klagelijk te blaten. Het geroep van wilde nachtdieren op de heuvelrug vroeg hun aandacht voor een verboren wereld om hen heen. Landinwaarts, bij de crofts, klonk onophoudelijk het hese geluid van de kwartelkoning.

Hij was ongetwijfeld nat. De zalm was druipnat toen hij hem in zijn broekspijp stopte. Nu was hij evenwel opgedroogd en gekleefd tegen zijn huid. Grote vis. Zo groot als hij nooit tevoren uit de rivier gehaald had. Toen hij hem bij de staart had, leek het wel alsof hij een kuit te pakken had.

‘Weet je, zei de jachtopziener, het beschermen van de rivier is een eenzaam beroep. Je bent altijd een vreemdeling. Altijd ben je de man van de landeigenaar, het is ook goed iemand bij je te hebben als je eropuit moet, voor dit werk. Vooral...’ De jachtopziener was een poosje stil. En in dat tijdsbestek kon Dòmhnall met hem meevoelen; bleek toch dat deze man vriendschap zocht. Hij had bijna medelijden met deze man die zo eenzaam was...

‘...Vooral’, ging de jachtopziener verder, ‘is het ook goed als het een man is als jij... iemand die mij geen last bezorgt als stroper.’

Het medelijden en meevoelen verdwenen uit Dòmhnall lain zijn gedachten, toen hij een spottende ondertoon in de stem van de andere man opving. ‘Och’, zei hij

met een heimelijke glimlach, terwijl hij probeerde meewarig te klinken, ‘de dorpeiingen weten dat je je werk moet doen.’ Met deze conversatie probeerde hij duidelijk te maken, dat hij helemaal, maar dan ook helemaal geen vreemdeling was. Dat was natuurlijk bedotterij want jachtopzieners werden als muggen beschouwd.

De man tegenover hem voelde zich nu niet zo op zijn gemak. Dòmhnall Iain des te meer in zijn half-zittende, half-liggende positie. De jachtopziener keerde zijn hoofd nu eens naar rechts en dan naar links, alsof hij zijn oren wilde richten naar geluiden en naar de stilte die hen omringde. Alsof hij trachtte stemmen te horen of het snerpend geluid van voetstappen op kiezelstenen in de rivier. Deze man was altijd in dienst. Zelfs als hij achteloos keek. De man leek wel een robot. Net een machine die jarenlang hetzelfde doet.

‘Verwacht je vanavond nog stropers?’ informeerde Dòmhnall Iain.

‘Je kunt er niet zeker van zijn’.

En toen, alsof Dòmhnall Iain zijn gedachten kon lezen, ver-

volgde hij: ‘Door gewoonte ga je met de jaren scherper vreemde geluiden waarnemer. Alleen in het donker komt de hei tot leven. Maar het is juist in de schemering van een zomermorgen, dat je de verwonderlijke identiteit van iemand te weten komt. 't Is tijd om naar huis te gaan Dòmhnall Iain. Het wordt donker.’

Hij stond traag op, als een vermoeide oude man en bukte zich om de konijnen op te pakken. Dòmhnall Iain pakte de staart van de zalm stevig beet. En toen de jachtopziener gebogen stond, keerde hij zich op zijn linkerzij en kwam met grote inspanning en met een ruk overeind. Op nieuw merkte hij, door zijn broekzak heen, hoe zwaar de zalm aan zijn hand hing. Met zijn voeten doofde de jachtopziener voorzichtig de brandende heide, en liepen zij dwars over de kale vlakte naar de hoofdweg. Vanuit de Grote Oceaan woei hen een briesje tegemoet, dat de muggen verjoeg.

Zij kwamen bij de brug aan de rand van het dorp.

‘Och ja’, zei Dòmhnall Iain, ‘ze waren ontzettend vanavond de muggen. Maar nog bedankt voor de rook’.

‘Schei uit man’.

Bij de grens van het dorp scheidden zij. Maar dat gebeurde niet nadat de jachtopziener naar Dòmhnall Iain toe kwam, dichtbij, zó dichtbij, dat zij een poosje oog in oog kwamen te staan. Toen gaf hij hem een klap op zijn dij; ‘Verrek’, zei hij, ‘da's een kanjer van een zalm die je daar hebt.’

Het bulderend gelach van de jachtopziener overstemde het geraas van de rivier onder de brug. De konijnen schudden in zijn handen en hijzelf sloeg zowat dubbel. ‘Hier’, zei hij. ‘Hier, gaan de twee konijnen ook maar mee’.

Hij ging weg, nog steeds bulderend van het lachen. En toen Dòmhnall Iain thuis het tuinhek opendeed, barstte hijzelf in lachen uit, niet in staat op te houden en zonder zich erom te bekommeren wie hem horen kon.

Toen hij er moe van was, hoorde hij de echo weerklinker over de rivier heen. Maar het was helemaal niet de echo van de wateren met hun geruis; of het geschreeuw van de kwartelkoning in het jonge graan. Het was het uitbundig lachen van een man die de poort van de landeigenaar binnenging. En waar er gelachen wordt, daar is geen eenzaamheid.

Pòl MacAonghais
Slechte tijd van het jaar

Ludovic had haast en het berouwde hem. Hij was daarginder veel te lang op de cèilidh gebleven, niettegenstaande de waarschuwingen die hij had gekregen. Vanwege de vloed die in volle kracht opkwam, zou hij in dit deel van het eiland nauwelijks weg kunnen komen. Inderdaad was hij nog net met moeite - z'n broek en fiets op z'n rug - hier naar Geàrraidh a'Bhota gekomen, juist vóór het strand afgesloten raakte.

Met bosjes gras droogde hij zich af zo goed als hij kon, en klauterde toen de weg op. Bovenop de heuvel van MacPhàil was Eòghainn Mhurchaidh bezig met z'n schapen.‘Stuk idioot’, schreeuwde hij naar beneden: ‘je mag blij zijn, dat je het gehaald hebt! Nog maar tien minuten en je was vast verdronken. Nou, je hebt toch wat te vertellen’. Maar Ludovic had geen tijd om te blijven praten. Hij wuifde en wipte op het zadel, terwijl hij toch niet ver kon komen vóór de duisternis inviel, omdat er geen lamp of iets anders op de gammele fiets zat die hij in bruikleen had.

De weg om de baai heen liep door de hei en zat vol gaten en sporen. Het was dan ook erg moeilijk om vlug vooruit te komen. Het zou wel beter worden, als hij eerst maar Aird a'Chlachair bereikt had. Dat was een geteerde weg en dan kreeg hij de wind in de rug. Hij zou, zo meende hij, Tobhta in driekwartier wel halen, vóórdat Màiri Anna zich zorgen zou beginnen te maken.

'Ik kom vóór donker terug' had hij die morgen gezegd, voordat hij wegging. Ze was met hem meegegaan tot het eind van de weg.

'O ja, dat zou dan de eerste keer zijn' had ze gezegd.''t Zal me verbazen, als jij niet ergens heengaat op vrijersvoeten, voordat je terugkomt. Tenzij je veranderd bent. Maar als je niet vóór middernacht terugkomt, vind je de deur gesloten'.

Hij had erom gelachen. Het kon, maar hij wist dat ze zoiets niet doen zou. Vaak, toen hij nog schoolging in Rubha en bij haar een kamer had en tot één uur 's nachts wegbleef, was hij nog nooit voor een gesloten deur komen te staan.

'Kijk nou uit dat de vloed je niet te pakken krijgt. Als je het strand niet haalt, bel me dan vanuit het postkantoor van het eiland. Denk erom dat je niet door onvoorzichtigheid ook nog gaat proberen het strand te halen en dan verdrinkt. Je kunt beter daar blijven dan je leven te riskeren in je haast thuis te komen. Denk er nou om!

Hij vond het prettig zoals ze dat zei: 'thuis', alhoewel tegenwoordig thuis - wanneer hij tenminste op het vaste land was-in Glasgow was, bij zijn moeder. Ze was blij, dat hij van 't jaar daar heen kon om oude kennissen van zijn schooltijd op te zoeken. Het oogsten was nog niet helemaal gedaan toen hij er aankwam, en de eerste week had hij Màiri Anna flink geholpen. Oighrig Mhòr - de oude vrouw - haar krachten namen langzamerhand af; rapen en binden kon ze niet meer. Eòghainn was net tien geweest maar was toch wel flink. Toen hij zijn vader verloor was hij maar twee jaar oud. Na verscheidene pogingen te redden wat er te redden viel, in verband met het slechte weer, verdronk arme Uilleam - hij en Lachlainn Sheumais - op een mooie zomerdag, terwijl ze bezig waren viskorven op te halen. Men zei, dat ze zich te dicht bij het moeras gewaagd hadden, en zo verrast werden door de ommekeer in het weer. In elk geval vond men de kleine vissersboot versplinterd op het landpunt Rubha Gharbh, en de lichamen ten noorden van Tràigh Ghil, dicht bij de zeeëngte Chaolas Mhòr.

In het jaar dat hij hier naar school kwam, was Màiri Anna redelijk, zo stil en teruggetrokken toen hij eerst bij haar kwam inwonen. Hij herinnerde zich Uilleam sedert hij in Glasgow was; een grote, aangename man, rustig. Hij lachte niet vaak maar wanneer hij dat deed, lichtte zijn gezicht op; op een wonderlijke manier als dat van een kleine jongen.

Het was toen Uilleam en Màiri Anna getrouwd waren en in Glasgow woonden, dat hij ze had leren kennen. Wat er de oorzaak mocht zijn: Uilleam was in die tijd een zware drinker. En toen hij zijn werk en huis kwijtraakte en ze werkelijk geen rooie cent meer hadden, deed z'n moeder iets dat Màiri Anna nooit zou vergeten. Ze gaf hen onderdak en een tehuis totdat Uilleam zichzelf weer in de hand had en de gelegenheid om de croft van zijn vader te bewerken. Ludovic herinnerde zich niet zo best meer, water in de jaren daarna gebeurde. Hij was jong, veel op straat en aandacht uitsluitend voor de dingen die hem interesseerden. Maar van die tijd af bemerkte hij vaak, dat zijn moeder, zelf een weduwe met zes kinderen vol begrip en opgewekt was. Maar hij had er het land in, wanneer Màiri Anna hem plaagde, iets dat ze vaak deed.

Hij kwam nu dichtbij de Aird en zou dan het licht van de kroeg moeten zien, alhoewel er uit de andere huizen geen straaltje licht kwam. Was de weg voordien slecht te noemen, nu kwamen de overige moeilijkheden pas goed. Er werd door de bewoners van de Aird juist op dit deel turf gestoken en dat was duidelijk merkbaar. Toen hij tegen een grote hobbel opreed, schoot de fiets omhoog en kwam het voorwiel meteen ontzettende knal op de steen neer. hij uitte een krachtige vloek

toen hij hoorde, dat de band leegliep. Even bleef hij staan en drukte er met zijn duim op. Veel lucht zat er echter niet meer in en hij liep verder leeg. Hij wist dat de winkel van Dùghall nu gesloten was; maar indien hij de kroeg op tijd kon bereiken, zou iemand die daar op de fiets was hem wat kunnen geven om de band op te lappen. Terwijl de duisternis viel, ging hij verder met de fiets aan de hand. Na een kwartier kwam hij bij de kroeg aan en merkte, dat er verscheidene fietsen bij de deur stonden. Maar hij zag wat beters. Daar, tussen al die auto's stond de grote vrachtwagen van Murchadh Alasdair. Murchadh kwam uit Rubha, iets noordelijk van Tobhta en als hij

naar huis ging, zou hij met hem kunnen meerijden. Hij zette de fiets tegen de muur en ging naar binnen.

Toen hij de deur van de bar opendeed, kwam hem een rumoer van luid door elkaar pratende mensen tegemoet. En boven al dit kabaal de stem van Flòraidh: ‘Gentlemen, Time! If you pleeze ...z...z, now! Ze was een beetje vervreemd, nadatze twee jaar bij MacSorley in het zuiden gewerkt had. De hoge heren schonken geen aandacht aan haar. Ludovic zag heel wat mensen die hij kende. Er werden handen geschud en schouderklopjes uitgedeeld. Een paar bestelden een dram (whisky) voor hem, alhoewel hij druk weigerde. Maar voor Flòraidh was het een zaak van verantwoordelijkheid tegenoverde politie, en ze weigerde wie dan ook nog iets in te schenken. ‘Kreng van een zuurpruim’ zei er iemand achter z'n rug. Ludovic verontschuldigde zich en ging naar de andere kant waarhij Murchadh zag praten met twee andere lui.

Murchadh herkende hem eerst niet maar na hem eens goed bekeken te hebben riep hij uit: ‘O juist-juist-juist! Zoon van Oighrig Chaluim! Ik hoorde dat je op bezoek bent. Daar bij Màiri Anna van de Tobhta is 't niet? Goeie God, ik heb je eerst totaal niet herkend. Je bent zo ontzettend gegroeid sinds je van school af bent. Nee maar kerel, ben jij gegroeidzeg! Lekke band, zei je. Aye, nou vooruit jongen. Gooi 'em achter in de vrachtwagen, wij zijn binnen een kwartier weg... O, helemaal geen moeite hoor’. Ludovic ging weer naar buiten, echt in z'n nopjes. Nadat hij de fiets achterin de vrachtauto getild had, maakte hij het zich makkelijk en het wachten was nu op Murchadh.

Maar 't duurde wel even voordat die kwam. Toen hij eindelijk naar buiten kwam, samen met iemand van de Aird, keken ze niet eens z'n kant uit maar gingen naar de achterkant van de kroeg. Voordat ze uit 't gezicht verdwenen, haalde de man van de Aird een halve fles uit z'n zak. Hoe lang ze zich daar achter de kroeg ophielden wist hij niet- ongeveer een half uurdacht hij. Maar eindelijk verscheen Murchadh weer, sprong naarbinnen achter het stuur op de plaats naast hem.

Razend snel trokken ze op, zo snel, dat de wielen de kiezelsteentjes vóór de kroeg verpulverden en deden rondvliegen. Voor je het wist waren ze een heel eind op weg naar het noorden. Murchadh was zo te zien in de beste stemming. Nu eens zong hij zo luid hij kon een liedje, alsof er geen levende ziel aanwezig was behalve hijzelf, en dan weer wendde hij zich tot Ludovic voor een praatje.

‘Je vader kwam uit Stirling, is 't niet?’

‘Ja’.

‘Het is jammer wat er met de arme man gebeurd is. Ik heb hem nooit ontmoet, alhoewel hij één of twee keren hier was. Maar werkelijk hoor, 't speet mij toen ik 't hoorde. Met z'n zessen zijn jullie, niet?’

‘Ja, met z'n zessen’.

‘En je bent naar je grootvader genoemd, niet?’ Het was altijd de gewoonte van Murchadh naar de bekende weg te vragen.

‘Ja, naar m'n grootvader’ antwoordde Ludovic, terwijl hij begreep hoe minnetjes Murchadh over die armzalige naam dacht en die een Gàiahlig-sprekend iemand veroordeeld werd te dragen.

Zonderwaarschuwing verhief Murchadh z'n stem alweer.

> Jongens op een cèilidh moeten luisteren naar wat ze horen,
> Is niet het beste beroep dat van marinier totdat ze erbij horen...

Een of twee keer raakte hij van de wijs af, viel het Ludovic op. Met z'n hulp was het slecht gesteld en gevreesd moest worden, dat niet drank alleen daar schuld aan was.

‘En hoe bevalt 't je op zee?’

‘Prima, 't Is fijn om geld te verdienen’.

‘Aye, 't Is zeker fijn. Zal wel niet lang duren voordat je officier bent hè?’

‘Nog twee jaar, als ik klaar ben als assistent. Dat wil zeggen als ik mijn diploma haal’.

‘O, jij, vast ouwe jonge’. ‘Dat weet ik zeker. Jij zult helemaal geen moeilijkheden daarmee hebben; ik hoor dat je op school zo goed was’.

Een gele herfstmaan was boven de heuvel opgekomen, daar, noordwaarts van hen. Ze scheen op de kleine veenmeren die nu en dan tussen de heuvels te zien waren. Het veen zag er die avond kaal en eenzaam uit. Volgens z'n moeder had z'n grootvader op z'n rug menig hert over datzelfde veen gedragen, na te hebben gejaagd in de Bheinn Mhòir. Zolang de oude man nog leefde, werden haar kinderen ondanks jachtopzieners niets in de weg gelegd. Maar het veen was er nog alhoewel hij er niet meer was en zelfs geen afdruk van z'n schoenen.

Ze kwamen nu dichterbij Dun Uisdein waar twee wegen samenkomen. De weg waarop ze zich bevonden was de weg van de Airde en de weg naar buiten, die naar Loch an Fhìdhleir leidde en waar de boot gewoonlijk aanlegde.

Hier waren de winkel en het postkantoor van Eachainn Bhig en zes andere huizen gebouwd aan de oever van de rivier, die van de heuvel naar beneden kwam.

‘Ik was 's middags daarbuiten’ zei Murchadh, terwijl hij met een hoofdbeweging de weg naar Loch an Fhidhleir aangaf ‘om *stuff* uit te laden, dat met de boot was meegekomen. Duurt wel lang voordat ik thuis ben, maar ik heb bij Dughall beneden in de Aird gegeten.’

't Trok Ludovic zijn aandacht, dat Murchadh heen eh weer zat te kijken, alsof er heel wat te zien was. Na een poos zette hij de motor af en liet de vrachtwagen de helling afrijden. Toen ze ongeveer tegenover Eachainn zijn winkel waren, trok hij aan het stuur en reed over het gras tot naast het huis en kwamen daar tot stilstand. Er was geen mens te bekennen en er bewoog zich ook niets. In de stilte van de avond in een wereld onder maanlicht zou je menen, dat de enige zielen in Dun Uisdein die ademhaalden, slechts zijzelf waren.

Murchadh zijn stem was zacht, fluisterend, terwijl hij uitstapte. ‘Ik moet hierbinnen een kleinigheid afhandelen kerel. Blijf jij hier wachten. Ik blijf niet lang weg hoor knul. Eventjes maar. Hij sloot de deur op zijn gemak en liep rondom naar de achterdeur terwijl hij z'n best deed op z'n tenen te lopen.

Aanvankelijk bracht Ludovic de tijd door met fluiten en een wijsje te neuriën, almaar in de verwachting dat de ander elk ogenblik terug kon zijn. Tenslotte merkte hij evenwel, dat iedereen in de huizen die daar stonden, het licht hadden uitgedaan en waren gaan slapen. Hij keek eens op z'n horloge. Meer dan een uur sinds ze waren aangekomen. Hij werd onrustig en nogal kwaad nu hij de kou in z'n botten voelde.

Hij sprong naar beneden op de heuvel en begon te stampvoeten en z'n handen tegen elkaar te slaan. Maar taal noch teken van Murchadh. Hij en z'n eventjes! Hij bedacht dat hij even naar de fiets kon omzien; zette zijn voet op het achterwiel en klom zo tegen de zijkant omhoog.

Hij was bezig de fiets zo goed mogelijk tegen een zak graan neer te zetten, toen hij iets achter zich voelde bewegen. Snel grepen zijn handen het schot van de vrachtwagen beet en waren zijn benen in de positie om de grote sprong naar beneden te maken. Hij wachtte roerloos, maar toen hij een zacht klagelijk geluid hoorde, kreeg hij weer moed en begreep hij wat het was. Hij ging eerst staan en hurkte toen neer aan de kant.

Het jonge kalf lag vastgemaakt in een zak, waaruit alleen de kop en de hals staken. Het kon niet opstaan of zich strekken en bibberde gewoon van de kou. Een jong kalf uit Harris en misschien slechts drie of vier weken uit; wat van *de stuff* die Murchadh in de voormiddag van de boot had gehaald. Hij stak het zijn grote hand toe en het kalf begon erop te zuigen. Met de andere hand wreef hij over z'n rug en flank totdat hij voelde, dat de huid, zo jong en zo koud onder de zak, warmer werd en het bloed beter ging circuleren. Na een tijdje ging het wat beter met het beest. Toen stak hij zijn hand naar binnen tot onderin de zak en verlegde hij de harde pootjes in een betere positie. Hij keek eens om zich heen en zag niettegenstaande de duisternis, temidden van andere rommel, een groot stuk zeildoek achterin liggen. Hij sloeg een stuk open en spreidde dat over de koude vloer; tilde het achtereind van het kalf op, toen de voorpoeten, tot het beestje goed op het zeil lag. De rest van het zeil vouwde hij zo op, dat het tegen de wind beschut lag. Hij sprong van de wagen af en liep toen om naar de achterdeur.

Op zijn harde geklop kwam er geen antwoord. Tenslotte opende hij de buitendeur en ging in het donker naar binnen. Hij had eerst geen idee waar hij zich nu wel bevond, zó donker was het huis. Toen bemerkte hij, dat er door een deur aan z'n

rechterhand op één of andere wijze moeilijkheden waren met het licht en nam hij (in de kamer daarachter) een sterke paraffinelucht waar.

Toen hij er binnenging was daar een man met z'n rug naar hem toegekeerd, die probeerde de trechter op de lamp te zetten, die op de tafel vóór hem stond. Hij had slechts zijn hemd en onderbroek aan, en verder bespijkerde schoenen waarvan de veters los zaten. Zijn mouwen hingen erbij en zijn blote voeten staken zonder sokken in de schoenen. Alhoewel het een jaar of twee geleden was dat hij hem gezien had, was het niet moeilijk het ronde postuur van Eachainn Bhig te herkennen. Het was niet moeilijker te begrijpen waarom hij er niet in slaagde de lamp goed brandend te krijgen. Hij hoorde het piepen van zijn adem en zag hoe onvast hij op de benen stond. Behalve paraffinestank hing er nog een lucht in de kamer - de lucht van drank die uit Eachainn z'n adem kwam. Ludovic kuchte eventjes en Eachainn keerde zich om; bekeek hem aandachtig alhoewel z'n ogen bijna gesloten waren.

‘Niks aan de hand jongen, niks. Aha! Nou zie ik't. Ludovic, is 't niet? Ludovic van Oighrig Chaluim! Ik dacht juist dat ik hoorde kloppen. Waar kom je vandaan?’

Ludovic kwam naar voren en Eachann legde de trechter voorzichtig terug op de tafel. Pakte zijn hand zo uitbundig bet, dat je gedacht zou hebben dat het de dominee was, die op bezoek kwam.

‘Hoe is't kerel, hoe is't?’

De vieze zwarte walm van de lampepit vulde de duisternis met een afschuwelijke stank.

‘Het glas is misschien te heet’ zei Ludovic. ‘Mag ik...?’

‘Aye, ga je gang jongen. Zonder bril krijg ik zelf zo'n kleinigheid niet voor mekaar. En ik weet potved... potved... potverdikkie echt niet waar dat krankjorumse ding gebleven is.’

Terwijl Eachainn probeerde van het hikken af te komen, zette Ludovic de trechter zoals het moest op de lamp; draaide de pit omlaag voordat het glas barstte van de hitte. De rook en onaangename stank verdwenen en de lichtschijn verspreidde zich nu tot in alle hoeken van de kamer. Eachainn was in zijn sas. ‘Ah!... mijn complimenten jongen. Eens kijken wat we nu zullen doen. Vooruit kerel, open die kast daar en pak de fles en glazen. Neem nou een dram met mij. Zal je goed doen, nu je 't zo koud hebt.’

Ludovic deed wat hem gevraagd werd, maar alhoewel er glazen stonden, was er nergens een fles te ontdekken.

‘Heb je ooit, waar kan ie naar toe zijn?’ zei Eachann toen hij dit hoorde. ‘Wacht es even, wacht es man’. Hij begon moeizaam door de kamer te scharrelen - zonder resultaat overigens -; keek in laden en andere plaatsen terwijl hij de hele tijd in zichzelf mompelde.

‘Ogenblikje Eachainn, wacht eens. Buiten is er een Harriskalf en-’

‘Kalf? Wat kalf? staat ie op de weg?’

‘Nee, nee. Een Harris-kalf. Het is in de vrachtwagen’.

‘In de vrachtwagen? Man, dat is duivelswerk om erin te klimmen’.

‘Een kalf dat met de boot is gekomen vandaag. Van Loch Fhidhleir. Heb je een dropje melk in huis om het te geven; ik geloof dat het niets gehad heeft sedert het Tairbert heeft verlaten’.

‘O, juist, juist. Melk? O, nee jongen... nee, nee, niet hierbinnen...’ Hij kreeg het weer te kwaad met de hik. ‘Er is hier niets meer, weet je. Het is sedert... tijden en tijden’. Hij stond even, wankelde, terwijl hij probeerde zich te herinneren wanneer de koe voor het laatst melk had gegeven.

‘Maar kan jou dat kalf wat schelen! kan hem niks gebeuren! Ga daar op je gat zitten en zing es wat’.

‘Op deze tijd? Hemel, neen toch! Dat gaat niet’.

‘Wie zegt dat? Jij hebt 't voor 't zeggen! Ga daar zitten en doe wat je gevraagd wordt. Als er mensen zijn die slapen naar de drommel ermee! Zullen ze fris wakker worden. Nou, kom op. Doe nou wat ik zeg. Als je zo goed bent als je was toen je probeerde naar hen te luisteren.’

‘Eachainn, 't is al middernacht geweest -'

‘Als een ander dat vraagt’.

‘Wel, ik moet het rustig aan doen’.

‘Waarom, in hemelsnaam? Loei erop los als je dat wilt. Gewoon loeien. Komaan, een liedje dat je leuk vind.

“Kent U *De liefde is een zware last?”*

‘O heb je ooit, ken je dat? Lang geleden dat ik dat gehoord heb. Zing 't, zing 't’ zei hij terwijl z'n ogen oplichtten.

Ludovic begon op z'n gemak; eerst had hij er de smoor in, maar gaandeweg werd het beter. Toen hij evenwel doorging, hield hij zich niet helemaal aan de mooie melodie en de oude woorden, doch zong zoals hij het kende. Eachann zat er met gesloten ogen bij en het leek er helemaal op, dat hij in slaap was gevallen. Hij ging toch verder met het lied dat verhaalde over het geweeklaag uit een gewond hart. Toen hij ophield opende Eachann z'n ogen en pakte z'n hand stevig beet.

‘O man, man, man! Wat treurig dat ik dat niet kan. Dat was gewoonweg geweldig. Inderdaad! Het scheelde niet veelof hij weeklaagde ook.

‘Nu! Bedenk er nog een! Jouw voeten komen hier niet weg voordat ik er nog een gehoord heb.’ Hij stond op en pakte de rand van de tafel beet om niet te vallen. ‘Ik herinner me nu waar ik de fles heb weggezet en jij hebt speciaal recht op een dram jongen. Ja inderdaad. Niks aan de hand en... als hij niet is waar ik denk dat hij is, dan zal Murchadh Mòrzelf een dropje hebben genomen. Ik ga op onderzoek uit.’

‘Eachainn, als Murchadh hier is, vraag hem dan om op te schieten, want ik wil weg.’

Eachainn keerde zich omen leunde op de tafel, daar waar de lamp stond. Er was enig ontzag in z'n blik. Ludovic zag dater schuim om zijn mond zat en dat z'n haar wie weet hoe lang geen kam gezien had. Het lamplicht maakte donkere groeven in de opgekrulde lippen. Die rood zagen van sterke drank.

‘Murchadh... Ho, ho! Hij... Hij komt wel als 't hem invalt jongen. Hij heeft 't druk met vrijen, weet je. Met Mairead. Wel, zoals je zelf begrijpt, laat vrijen zich niet haasten. Tenzij je vuur, een aardbeving of een geweer onder zijn gat houdt. Neen, inderdaad’.

Hij richtte zich op zo goed hij kon, maar de poging daartoe had teveel van zijn krachten gevergd en hij slaagde er met moeite in om zich op de been te houden. Hij begon te slingeren terwijl hij z'n ogen gesloten hield. Ludovic stond gereed bij te springen en hem op te vangen vóór hij viel. Maar met nog meer inspanning slaagde Eachann erin z'n ogen te openen en zei: ‘Blijf Ludovic en je krijgt van mij heel beslist een dram; je krijgt 't, je krijgt 't jongen, wees maar niet bang. Ssh! Ssh! zeg nu maar niets.’ Hij legde z'n vinger tegen z'n lippen. ‘Ssh! Ssh!’ klonk het weer; ging toen de deur uit naar een ander deel van het huis. Het lawaai dat z'n schoenen maakten, was genoeg om de doden tot leven te roepen.

Het huis was groot, een beetje laag gebouwd en had meerdere kamers. Alhoewel de deur zich achter hem gesloten had, hoorde Ludovic het geluid van de schoenen door de benedenkamers. Maar kort daarna hoorde hij een ander geluid. Eerst een kreet die Eachainn slaakte alsof hij tegen de muur was gelopen, of de deurstijl en toen een geluid als van een lichaam dat op de vloer viel.

‘Eachainn! Wat is er gebeurd? Eachainn?’

In de donkerte daar beneden bleef het evenwel doodstil. Even stond hij te luisteren en toen hoorde hij... een luid dronkeman's gesnurk. Het was een eindje weg. Hij had er geen zin in verder te gaan, zonder enig besef waar hij zich nu eigenlijk

bevond. Waar Eachainn ook gevallen was daar zou hij, naar alle waarschijnlijkheid, tot de volgende morgen blijven slapen ook. Hij bracht de lamp terug naar de kamer en draaide de pit omlaag, voordat hij naar buiten ging en terug naar de vrachtwagen.

Hij had maar één sigaret over en die stak hij op. Hij voelde de kou weer in z'n botten en aan de maan kon hij zien, dat de winter in aantocht was. Slechte tijd van het jaar, dacht hij terwijl hij naar de kale heuvels en de eenzame uitgestrektheid van de hei keek. Koude, donkerte en slecht weer; desalnietemin volle graanschuren; al het werk hiertoe dat de mensen deden en de velen die heengingen voordat de warmte terugkeerde. Eachainn werd ook knapjes ouder bedacht hij; hij was flink achteruitgegaan sedert hij hem de laatste keer gezien had. Op een avond, en dat zou niet zo lang meer duren, zou hij in het donker komen te vallen en nooit meer opstaan. De boosheid die hij voordien gevoeld had was weggeëbd maar door deze last voelde hij zich erger bezwaard dan ooit. Hij dacht eens na over het leven, dat achter hem lag. Het was nog niet zo lang geleden dat hij op de croft in Harris rondscharrelde en rondhuppelde; de zon die hem verwarmde en de moederborst om

hem te troosten. Maar vannacht was hij koud, hongerig, bedeesd, terwijl hij niet begreep wat er met hem aan de hand was. Hoe zou hij menselijke onwetendheid begrijpen?

Hij draaide het raampje omlaag om het peukje van de sigaret eruit te gooien en toen hoorde hij Murchadh zijn voetstappen haastig naderbij komen. Hij opende de deur, sprong naar binnen op z'n plaats.

‘Wel, wel. Wij hebben wat tijd verloren hè. Ik heb gewoon niet op de tijd gelet. Maar 't duurt niet lang meer. Maakt je toch niks uit. We zijn zo bij de Tobhtaidh’.

Ludovic zei niets meer tot ze het eind van de weg bereikte tegenover het huis van Màiri Anna. ‘Wat ben ik je schuldig’? vroeg hij zo spottend mogelijk, toen ze stilhielden.

‘O... wel... wacht es. Maarre, was 't niet een pond?’

Het scheelde niet veel of Ludovic was- zo luid als nooit tevoren - in lachen uitgebarsten, over het onwaarschijnlijke van deze aangelegenheid, maar hij had gezien, dat er nog licht bij Màiri Anna brandde en dus betaalde Murchadh zo vlug hij kon en tilde de fiets uit het achterdeel. Toen hij zich oprichtte herinnerde hij zich het kalf. Hij zette de fiets neer aan de kant van de sloot en begon naar voren te lopen. Maar voor hij de deur bereikte, moest hij terugspringen, omdat Murchadh zo hard optrok.

Màiri Anna had het geluid van de vrachtwagen gehoord. Toen hij de fiets tegen een hooiberg neerzette was zij bij de deur; een donkere gestalte tussen hem en het licht.

‘Geeft niet. Gooi hem ergens neer en kom gauw naar binnen want ze had 't koud’. Ze sprak fluisterend om de anderen niet wakker te maken. Toen hij de deur had dichtgedaan merkte hij, dat ze, alhoewel er in haar stem een scherpe onverschilligheid en ongeduld doorklonk, ze niet in zo'n slecht humeur was als hij gedacht had.

‘Ik begreep maar niet wat er met je gebeurd was. Waar was je nou eigenlijk tot nu toe?’

Op een of andere manier die hij zelf niet goed begreep, wilde hij niet de waarheid zeggen. Hij vond het ook beter maar niets te zeggen over het pond, omdat ze anders 's morgens als eerste karwei erheen zou gaan om Murchadh dat voor de voeten te gooien.

‘'t Spijt me Màiri Anna. Op m'n woord van eer. Ik wilde niet zo laat zijn, maar ik kreeg op de hei een lekke band en had niets bij me om hem te plakken. Ik moest eerst lopen totdat Murchadh mij inhaalde, net bij de heuvel.

Ze had haar hand op de ketel terwijl ze hem strak aankeek. ‘Arme kerel! heb je ooit, wat zal je moe zijn! ga hier bij 't vuur zitten en dan zet ik wat thee. Ik heb alleen maar biskwietjes en ik weet dat je honger hebt. Heb je daar genoeg aan?

‘Ja, ja, meer dan genoeg. 't Geeft niet als ik maar een slokje thee krijg.’

Toen ze de pot gevuld had, ging ze naar het aanrecht. ‘Wacht eens even, terwijl de thee staat te trekken, kun je beter hiervan een dropje nemen.’ Ze zette de fles en zijn glas op de tafel. ‘Hier is de fles die je zelf hebt meegebracht’, zei ze. ‘Wat zijn we matig geweest hè; hoe dan ook is er niet veel uit.’

Ze ging heen en weer van en naar de tafel met kopjes en biskwietjes, terwijl ze alsmaar door babbelde. Haar stem was nu rustig en het scherpe eruit. Hij bemerkte hoe verzorgd ze eruit zag; de peignoir die nauw om haar middel sloot en de nieuwe groene slippers die ze droeg. De kamer en het hele huis waren inderdaad kraakschoon en gezellig te zien, na het vuile smerige huis van Eachainn.

‘Heb je wat kunnen slapen?’

‘Ja. Ik heb een poosje ingedommeld maar och, echt slapen kon ik niet. Tenslotte ben ik opgestaan en heb een beetje zitten boeten. Eoghann bleef daar een poosje hangen. Ik geloof dat hij weinig verantwoording ten opzichte van jou had. Maar ik heb er achterheen gezeten dat hij terugkwam, toen het naar middernacht liep en voordat je het wist, was hij vast in slaap. Zijn oudje was allang in diepe rust. Maar nou ja, 's morgens zal ze wel klagen, dat ze de hele nacht geen oog heeft dichtgedaan!’

Ze pakte de theepot en ging tegenover hem aan tafel zitten; de armen gekruist. Door de warmte van de thee, de whisky in z'n maag en de hitte van het vuur op zijn bovenbenen, voelde hij zich ontspannen voorover geleund op de tafel te liggen. Hij had ook een vreemd prettig gevoel. Hij zag nu dat ze haar haar los had hangen, en dat dit haar op een of andere manier jonger deed lijken. En niemand was er wakker behalve zijzelven. Over de tafel heen boog ze zich naar hem toe en hij bemerkte, toen hij snel zijn ogen van haar borst afwendde, dat er eentwinkeling in haar ogen was.

‘Zeg nu de waarheid. Waar was je?’

‘Je gelooft geen woord van wat...’. Ludovic lachte terwijl hij voelde dat hij bloosde.

‘Niet zodra je binnenkwam, jongen, rook ik de lucht van vee die van je afkwam. Je moet dus ergens in een stal geweest zijn - om te vrijen, da's zeker.’

‘O, dat komt van het kalf! Het zoog aan mijn vingers toen we daar gestopt zijn.’

‘Toen jullie er gestopt zijn. Wat deden jullie daar dan?’

Uitvluchten hielpen niet meer en zo vertelde hij haar alles wat er gebeurd was, vanaf het ogenblik dat hij de steen op zijn weg vond, waar hij tegenop reed daarginger op de heide. Alhoewel het laat was bleef ze zitten om naar hem te luisteren, en hij voelde dat zijn stem alsmaar stoutmoediger klonk. Toen ze opstond om de tafel af te ruimen, stond hij ook op om een handje mee te helpen de kopjes en schoteltjes, die ze graag wilde afwassen, naar de keuken te brengen.

De wind was gekeerd en sterker geworden, bemerkte Ludovic. Hij hoorde een schril gefluit om de deurposten heen en bedacht, dat ze hieralsmanen vrouw gezellig in de kleine keuken waren, in de warmte, terwijl ze elkaar schoteltjes aanreikten. Maar een keer reikte hij haar een kopje aan, dat ze niet goed beetpakte. Ze probeerde het nog te grijpen en viel bijna. Hij stak haastig een hand uit om haar te ondersteunen. Ter zelfder tijd viel zijn oog op de peignoir, daar waar hij wat openviel, en hij haastig een blik kon werpen op de blanke welgevormde borsten. Ze slaakte een kreet en lachte toen vrolijk, blij dat ze niet gevallen was en het kopje nog heel ook. Zijn hand lag op haar schouder en hij voelde haar haar langs zijn pols strijken. Toen zijn vingers zich vaster omsloten, keek ze verrast naar hem; recht in zijn gezicht. Het tikken van de klok in de kamer had het geluid van mokerslagen en hij kon het fluiten van z'n eigen adem horen.

Maar beneden op het strand joeg de stormwind om de rotsen en de baai en stond hij op het huis. Zij hoorden hem aankomen. Op de buitendeur klonk het gieren, razen en beuken en toen de hagel tegen de ruit. Het duurde niet langer dan misschien een halve minuut en zijn hand lag nog steeds op haar schouder. Nadat zij een afwezige blik op het raam had geworpen, keek ze weer naar hem.

‘Màiri Anna-’

‘Liefste, hoor eens, het zou onvoorzichtig zijn’.

Haar stem was zo zacht, dat hij nauwelijks verstond wat ze zei. Ze keerde zich van hem af en ging terug naar de kamer, alhoewel ze nog niet klaar waren met de afwas. Hij merkte dat ze huiverde, terwijl toch niet de avondkou of het verlangen naar slaap daar de oorzaak van was. Zonder iets te zeggen begon ze haastig het vuur te doven. Tenslotte zei ze over haar schouder heen: ‘was me dat een angstaanjagende wind, niet?’ ‘Ik geloof, dat ik 't best zelf een kleintje neem vóór ik ga slapen. Neem er zelf ook een.’

Hij vulde de glazen zo goed hij kon terwijl z'n hand nog natrilde.

Nadat hij het licht in z'n eigen kamer had uitgedaan en in bed lag, scheen de maan helder en koud over de uitstekende punt van de heuvel. Het zou vast gaan vriezen; vóór de morgen. Pas toen hij z'n voetzolen tegen de warmwaterkruik had gelegd en hij zich in de warmte van het bed had genesteld, herinnerde hij zich het Harris-kalf - koud en angstig onder het dekzeil.

Teàrlach MacLeòid
De heks

Waar zou ik logeren? Ik kon kiezen - het Grosvenor Hotel, het Buckingham, het Belhaven of het Spa Hotel. Allemaal gelegen aan de hoofdweg in het westen van Glasgow. Namen die associaties oproepen met de adelstand.

Ik koos er een met een fraaie buitenmuur. Het leek wel het paleis van de koningin. Eén keertje in het leven mag iemand toch wel luxueus een nacht doorbrengen als men van de croft weg is. Voor een korte poos zou ik dan de Lord of the Isles wezen.

Binnen heerste er een gezellige sfeer; boven mijn hoofd kleine smalle veelkleurige lampen die deden denken aan een heldere sterrenhemel. Wanden van eikenhout. Kostbaar. Een vloerbedekking die je voeten kuste en zachte overgordijnen als een ontmoeting met de zomer op de mossige vlakte.

Ik schreef mijn naam in het gastenboek en vroeg mij af waarom men inlichting verlangde betreffende mijn afkomst. Brits? Schots? Europees? Ik vulde in: ‘A'Ghàidhealtachd’. (North-West Highlands & Islands.)

‘Kamer 18’ zei het meisje bij de receptie terwijl ze mij de sleutel van de kamer overhandigde. ‘Uitstekend’, zei ik, en wou ze alsjeblieft mijn handkoffer naar kamer 18 laten brengen? De luxe van de kamer die zag ik nog wel. Nu moest ik mij haasten vóór de winkelsluiting.

‘That'll be all right, sir’.

‘En zou het te laat zijn als ik om half twaalf terugkwam?’

‘Och, no sir. There'll be another lady at the desk. That'll be all right, sir, actually.’

Om half twaalf 's nachts was er een oudere vrouw bij de receptie. Vriendelijk, moederlijk mens. Zij had haar jas aan en hoed op, alsof ze gereed stond te vertrekken.

‘Ik hoop, dat ik U niet heb opgehouden’, zei ik. ‘Helemaal niet dear’, zei ze in het Engels. Ze was zeker flink over de zestig. ‘Lipstick’ en ‘eye-shadow’ aangebracht. Warme blik.

‘Ik vertrek morgenochtend vroeg. Vliegtuig naar Steòrnab-hagh. Mag ik telefoneren om een taxi te bestellen? En zal ik de rekening voor de kamer nu betalen?’

‘Ja, ja. Je zult wel vroeg willen ontbijten’.

‘Ja. Om zes uur’.

‘Nou... eh, waar heb ik het boek voor de morgen gelaten?’ Ze deed onzeker en ontmoedigd terwijl ze zei dat ze niet vertrouwd was met het werk. ‘Ik sta hier alleen maar voor degene die hier gewoonlijk is. Ze heeft vanavond vrij. Och daar is het... het boek; onder mijn neus. Dom hè. Welke kamer heb je?’

‘Kamer 18’.

‘Nee, dear. Er zit iemand anders op kamer 18’

Samen namen wij de namen goed door en zagen toen, dat de andere man in kamer 18a zat.

‘Hoe laat, dear?’

‘Zes uur’.

Ze noteerde dat in het morgenboek, toen ik merkte, dat boven aan de bladzijde Vrijdag stond geschreven.

‘Moet je dat niet op de bladzijde van Zaterdag schrijven?’

‘Neen, het is de morgen van Zaterdag.’

‘Wel, het is voor morgen dat ik het ontbijt aanvraag, Zaterdag.’

‘Och, wij schrijven dat gewoonlijk op de bladzijde van Vrijdag.’

‘Kijk, je hebt een bladzijde voor Zaterdag. Waarom schrijf je dat dan niet op de bladzijde van Zaterdag?’

‘Dat zou betekenen: vroeg ontbijt op de morgen van Zondag.’ Ze stak een sigaret op en met de vreemde blik die ze mij over haar brilleglazen heen toewierp, was het duidelijk, dat wat haar betrof, 't mij in mijn bol mankeerde.

‘'t Bevalt mij niks. Kunt U het ontbijt niet noteren op de bladzijde van Zaterdag?’

‘O nee, dear. Dat doen we niet. De Zaterdagmorgen is voor de portier het eind van de korte nanacht van Vrijdag, zie je? Welnu... Komt in orde. Zul je zien.’

‘Zul je zien... zul je zien...’ Natuurlijk had ze 't helemaal mis. Ik ging dingen zien en horen die ik niet zou vergeten. Het was nu middernacht. Zaterdagmorgen. Ik wenste haar ‘Goede Nacht’ en toen ik de trap opging, zwaaide ze naar mij alsof ze mij wilde betoveren of anders Zaterdag weer in Vrijdag veranderen.

De kamers 1 tot en met 10 waren op de eerste verdieping. Kamer 18 moest dus op de tweede verdieping wezen, maar dat was ze niet of op de derde verdieping waar kamer30 was - de laatste kamer. Ik ging weer naar beneden om het oude mens te zoeken, dat mij onder betovering had gebracht. Ik was er nu zeker van dat ze een heks was en dat zij kamer 18 ergens boven tussen de sterren had verborgen. Ze was nergens te zien; naar huis gegaan op haar bezemsteel.

Ik ging weer naar de tweede verdieping en daar zag ik een deur zonder enig nummer. Ik deed haar open. Het was er pikdonker. Ik naar binnen en brak bijna mijn nek. Er waren drie treden naar beneden. Ik hield een lucifer erbij en ja hoor, vóór mij waren daar twee deuren en op één daarvan 18.

Ik stak de sleutel in het slot. Toen ik de deur opendeed, tastte ik binnen naar de schakelaar. Het was een vreemde aanblik die mijn oog trof.

Een troep zeg! Kranten over de vloer. Een pantalon over de rugleuning van de stoel. Een sok op het bed en de andere bovenop het witte overhemd, eveneens op de vloer naast een halve fles ‘White Horse’ en de andere helft niet te bekennen. Onder het beddegoed het lichaam van een man, zijn hoofd gewikkeld in een plaid.

Het lichaam ging razendsnel zitten en gooide de plaid van zich af. ‘What the heil?’ vroeg het lichaam.

Oprecht, heel oprecht bood ik mijn verontschuldigingen aan. ‘Spijt me ontzettend... ontzettend. Ik dacht dat dit hier kamer 18 was. Neemt U mij niet kwalijk enz. enz.’

Hij gromde wat. Een reus van een vent. Hij wreef eens over het zwarte woud dat op zijn borst groeide. ‘Hoe laat is 't?’

‘Tien minuten over twee’, antwoordde ik.

‘Jehosaphat weende!’ zei hij zuchtend (of iets dergelijks. Hij zei andere woerden, maar nergens ter wereld is er een schrijfapparaat, om dat tot uitdrukking te brengen.) Hij keerde mij zijn rug toe, rolde de plaid weer om z'n hoofd, om deze wereld als een mug in de winter buiten te sluiten.

Ik sloot de deur uiterst berouwvol en streek nog een lucifer af. Nu was ik er. ‘18’ was het nummer. Maar wacht eens... Ik zat fout. Er stond iets anders erachter., nog een lucifer. Erachter stond de letter ‘A’; zo vaag alsof ze zich schaamde zich te laten zien, behalve aan iemand die uiterst scherpziend was en dan nog met een vergrootglas.

Ik klopte op deur 18A. Helemaal niks daarbinnen te horen. Ik opende de deuren ging naar binnen. Ik had in de veronderstelling verkeerd, dat ik een onderkomen als van de koningin had gekozen. Tussen de deur en de deurstijl was er ongeveer een halve inch ruimte. De krappe greep op het slot was slechts één-duizendste inch. Een muisje zou het met haar pootje kunnen openmaken. Er was een telefoon zoals ik die in de kamer naast mij had gezien. Gordijnen die niet volledig sloten. Een gebroken spiegel op de toilettafel en een klerenkast die met een rolletje krantenpapier was afgesloten. De kamertemperatuur was 50 graden Fahrenheit maar het kussen, zo wit als de boord van een dominee, zag er uitnodigend uit.

De muur tussen 18 en 18A was zo dun als papier. Ik hoorde meneer 18A hoesten en ik dacht nog wel, dat hij Jehosaphat opnieuw verwenste. Telkens en telkens

weer. Gebed zonder einde. Om hem wakker te houden liet ik hem flink schrikken. Ik hoorde het geluid van whisky die in een glas werd geschonken.

Tien minuten later was hij op en liep nu op en neer. Nog meer onzaligheden voor Jehosaphat. Ik hoorde ook ‘cliog-cliog’. Hij zou nu wel een sigaret opsteken. De stakker. Ik had zijn slaap voorde rest van de winter onderbroken.

Maar ik vergiste mij. Na vijf minuten was hij stil en toen hoorde ik hem snurken. Ah, wonderbaarlijke slaap! Zoals ikzelf eens tot Coleridge zei is't uitermate geliefd van noord tot zuid.

Om vier uur in de ochtend schrok ik wakker. Vertrouwen in

de portier had ik hoegenaamd niet. Meneer 18A sliep; zijn gesnurk klonk haastig, onrustig, trillend als de sputterende machine van een boot.

Toen ik de tweede keer wakker werd, keek ik op mijn horloge. 5.40. Om 5.50 stond ik op. Het werd 6.00 maar het vroege ontbijt waar ik om gevraagd had, kwam niet. Noch om 6.05. Om kwart over zes kwam het rinkelend geluid van de telefoon. De schrik sloeg mij om 't hart. Het was niet *mijn* telefoon, maar die in de kamer ernaast. Vanuit het diepst van mijn ziel voelde ik mee met meneer 18A. Wat een verrassing, dat hij zo kort aangebonden, op dit onchristelijke uur in de morgen zou moeten opstaan.

Ik hoorde de zware dreun van zijn voeten op de vloer. Het gerinkel hield op. ‘Verrekte meid’, hoorde ik die donkere behaarde borst zeggen door de telefoon: ‘ik heb dat kreng zeer nadrukkelijk gezegd, dat ik geen vroeg ontbijt wil. Ze weet het verschil tussen Vrijdag en Zaterdag niet. Vandaag is 't toch Zaterdag? Wel, dan. Ik hoef op Zaterdag niet te werken. Verrekt nog an toe!’

Het zou mij verbazen als die telefoon nog heel was, toen hij hem op de haak sloeg. Ik haastte mij en pakte mijn koffer. Beneden aan de trap trok ik mijn schoenen aan en maakte dat ik wegkwam, op zoek naar een taxi.

Iosaphat!

Eilidh Watt
Banden

Niemand, die ook maar één blik geworpen zou hebben op het drietal, dat om de tafel zat, dat niet een tweede keer doen zou. Het kon zijn op het jongetje, dat slechts een jaar of vier oud was, waarop het oog bleef rusten, of op de twee volwassenen, zonder het antwoord op een mogelijke vraag te vinden.

Het was een zonnige voorjaarsdag, en op dat ogenblik zaten ze na het eten, Aitean tussen Iain, die aan het hoofd van de tafel zat, en Seonag zijn moeder, rustig te wachten, tot Iain naar buiten zou gaan om werkzaamheden te verrichten aan de weg. Deze was door de hoeven van het vee en de wielen van de werktuigen in een verschrikkelijke toestand komen te verkeren, Iain keek eens naar Seonag; ze was vriendelijk en had de gewoonte eerst te glimlachen voordat ze breeduit lachte. Ze zat nu naar Aitean te luisteren, die vertelde hoe een ram met kromme horens het jonge hondje achterna gezeten had en hoe hijzelf de ram op de vlucht had gejaagd. Terwijl hij aan het vertellen was, keek Aitean noch de man noch de vrouw aan, alhoewel hij zijn grote bruine ogen nu eens hier en dan weer daarheen richtte, zonder zijn hoofd te bewegen maar daarbij de afstand van hun volgende beweging schatte. Boven smalle lichte wenkbrauwen speelden de zonnestralen verstoppertje tussen zijn roodgouden krullen.

‘Goed zo Aitean’, zei Seonag, ‘'n hele kerel ben je om de baas te blijven’.

‘Waarom vlei je hem’ zei Iain koel; ‘je maakt er alleen maar 'n ingebeeld ventje van’.

‘'t Is nog een kind, niet?’ zei Seonag kalm.

‘Maar,’ zei ze, ‘zijn pruikebol moet niet tot op zijn schouder vallen. Dit haar moet geknipt worden’.

Ze trok haar vingers voorzichtig door de pijpekrullen heen en weer om ze zachtjes strelend te ordenen: Nauwelijks had ze haar hand teruggetrokken of Aitean trok zijn vingers door zijn haar, zodat het er even slordig en warrig uitzag als tevoren. Seonag lachte alleen maar, doch op Iain zijn gezicht was er geen glimlach te bespeuren

toen hij zei: ‘laatje haar zitten jongen zoals je moeder dat gedaan heeft’ en gaf de jongen daarbij een lichte tik op zijn hand.

Hoewel er tranen in zijn ogen kwamen en Aitean een snik onderdrukte, kwam er geen geluid uit. Hij keek ondertussen van de een naar de ander die, zonder het te beseffen gegrepen werden door een plotselinge heftige razernij, zodat zij voor hem geen aandacht meer hadden.

Het was Seonag die het eerst sprak en zelfs toen hij haar lippen zag bewegen, kon Iain nauwelijks geloven, dat juist zij het was die sprak.

‘Laat 't uit je lijf hem te slaan zolang je leeft’ zei ze.

Iain zei geen woord, maar de stoel waarop hij zat, kraakte toen hij hem van zich afschoof; hij pakte zijn pet en zette deze met beide handen op totdat er van zijn haar-zo donker als een sterloze winternacht - geen stukje meer te zien was boven de grote donkere uitpuilende ogen, die zich dreigend boven zijn neus samentrokken. Even bleef hij buitend de deur staan voordat hij wegging. Aangekomen bij het slechte weggedeelte, brak hij van een rand van een diepe kuil, met de neus van zijn schoen, een ruw stuk klei af. Maar hij kon nu geen moed vergaren kiezelsteentjes van het strand te halen om er de kuil mee op te vullen. Moed of niet, door de kuilen viel het rijden moeilijk. En dus haalde hij een zware plank van een voet of negen en legde die in het diepste spoor. Toen ging hij naar de tractor en knapte met overdreven zorg een paar karweitjes op die nodig gedaan moesten worden, totdat zijn woede bekoeld was. Toen hij zijn woede eenmaal de baas was, hees hij zich lenig in het zadel en reed weg. Zijn handen hoefde hij weinig te gebruiken en zo kon hij zijn gedachten over andere dingen laten gaan.

Zijn gedachten waren het meest bij het gesprek, dat hij eens met Alasdair, de vader van zijn vrouw, had gehad, hoewel hij even peinsde over de keer toen hij Seonag ten huwelijk vroeg. Met zijn armen boven op het grote houten hek, dat de stallen en het huis van de velden scheidde, stond hij terwijl zij naast het huis zat.

Iain had even geslikt en gezegd: ‘wil je met mij trouwen?’

Seonag had hem enige ogenblikken strak aangekeken en toen zonder schaamte, zonder verlegenheid gezegd: ‘ik ben twee maanden zwanger’.

‘Wel, als dat het geval is -’ had Iain gezegd en rechtsomkeert gemaakt. Hij was weggegaan zonder verder een woord te zeggen.

Maar hij was teruggekeerd. Hij was een andere avond teruggekeerd en hoewel er tussen hen niet veel werd besproken, hadden hij en haar vader lange tijd bij elkaar gezeten. Het gesprek mocht dan niet zo erg vlotten - maar de mannen respecteerden elkaar.

Toen het duidelijk werd, dat de conversatie over het weer en het vee niet zijn uiteindelijke bedoeling was, had Iain gezegd: ‘ik wil met Seonag trouwen’.

Alasdair had hem even scherp aangekeken vóór hij zei, ‘je weet-?’

‘Ja - ze heeft het mij zelf verteld’.

‘Wanneer dacht je te trouwen?’

‘Vóór het kind er is. Hoe vlugger, hoe beter. Seonag zal geen kind zonder vader krijgen’.

‘Is het voor jullie niet beter te wachten tot het kind er is? Laat het maar aan ons over, Moren ik zullen het kind grootbrengen’.

‘Ik neem haar zoals ze is’.

‘Je neemt wel een grotere verantwoordelijkheid op je dan je denkt’.

‘Als ze weduwe was-’

‘Nou, ze is geen weduwe en dat is een groot verschil. Ik weet op het moment niet of Seonag van het kind zal willen scheiden’.

‘Ik zal het niet van haar verlangen’.

‘Je neemt dus het kaf met het koren; ben je vastbesloten?’

‘Ja’.

‘Omdat je met open ogen wilt doorzetten, vind ik dat je er geen spijt van moet hebben. Zal ik je eens wat zeggen-ik heb een vrouw en oppassende kinderen, jongens en meisjes, maar toch komt Seonag wat mij betreft op de eerste plaats’.

‘U bent het met me eens?’

‘Wel-ik zal niet tussen jullie komen’.

Iain en Seonag waren getrouwd en noch van haar noch van zijn kant werd er iets van spijt gehoord of gezien. Toen het kind geboren was, had Iain het borelingske met haar ‘zo vlammend rood als een voorjaars' heidebrand’ naar Alasdair gebracht. De

grootvader had het kind van hem overgenomen en was gaan zitten om het te bekijken.

‘Een prachtjongen’, had hij gezegd. ‘Welke naam krijgt hij? De mijne hoop ik?’

‘Ik vind het best’ had Iain gezegd en zij hadden het jongetje de naam Alasdair gegeven.

Er waren tijden, dat Iain jaloers was geweest maar die waren er niet vaak. En hij had gedacht, dat hij nooit last van jaloezie zou krijgen wanneer hij zelf een kind zou hebben. Maar nu, hoewel zijn eigen jongetje zes maanden oud was, begreep hij zichzelf niet of wat hem zorgen baarde. Toen Aitean bij Seonag op schoot en aan de borst was, had hij zich gerealiseerd hoe hij gepijnigd werd door jaloezie. Maar nu Seonag het tweede kind op schoot had, moest hij zichzelf bekennen, dat hij geen reden had zich te voelen zoals hij deed. Als hij aan iets prettigs dacht, wilde hij daaraan niet toegeven. Maar het was niet alleen Iain die te lijden had van een zekere door Seonag veroorzaakte onrust en onzekerheid. Soms zat ze met deze baby zó stil en vredig, maarzo ver weg, dat men uiteindelijk zou denken, dat ze uit steen gehouwen was. Als dat gaande was, stopte Aitean zijn spel op de vloer en zat hij stilletjes naar haar te kijken tot hij op Iain zijn knie klauterde, zijn arm om zijn hals en zijn hoofd tegen zijn borst legde. Nu en dan keek hij zonder één woord te zeggen naar Iain alsof één en dezelfde vraag hun beider beproeving was. Seonag en de baby waren in een wereldje dat hun alleen toebehoorde en waar voor hen geen plaats was. Zo te zien had Seonag geen idee, dat ze hen eenzaam aan de andere kant van de deur, zonder slot of sleutel, achterliet.

Op en neer ging hij met de tractor, hand, voet en oog vakkundig aan het werk maar in zijn geest bezig tot in de kleinste bijzonderheden de moeilijkheden te doorgronden die Seonag hem aandeed. Tegelijkertijd dat hij begreep wat hem werkelijk verontrustte, viel het hem in, dat er nog tijden zouden komen waarin Aitean dichter bij hem dan bij Seonag zou staan. Hij begreep ook dat zijn woede niet Aitean betrof. En met dat begrip was het alsof er een zware last van hem afviel. Wat maakte het hem uit, dat niet hij degene was die de grootste plaats in haar hart innam.

Hij stopte de tractor en hoorde uit een gaspeldoornbosje de roodborsttapuit schimpen. In een wereld die straalde met een nieuw licht zat hij na te denken over Seonag; hoe ze de moeite nam met hem te praten of dikwijls naar hem te luisteren en hoe ze op de vloer zat met Aitean en spelletjes met hem deed alsof er daarvoor alleen maar tijd was. Trots dat zorgde ze goed voor alles en zag haar huis er keurig uit.

Hoewel ze vandaag juist op dat moment bezig was voor Aitean een windmolen te maken om hem wat op te vrolijken en hoewel ze zo vredig en geduldig zat alsof er in de verste verte ook maar nooit iets aan de hand was, was het juist Iain aan wie ze zat te denken. Niet zodra Aitean zei: ‘ik ga naar Pappie toe om 'm te laten zien’, of ze antwoordde opgewekt, ‘doe het maar. Trek je jas dicht terwijl ik j laarzen aantrek’.

Op een andere dag dan vandaag zou ze gezegd hebben: ‘je moet maar wachten, tot hij thuis komt’. Vandaag was het anders dan anders.

Binnen een minuut was hij klaar, de molen in de ene hand en de andere op de knop van de deur, toen iets maakte dat hij stilstond.

‘Zal Pappie niet naar tegen mij doen?’ zei hij.

Seonag lachte. ‘Nee hoor. Je bent toch Pappie's grote vent’. ‘Vooruit - en pas op dat je niet valt’.

Iain zag hem komen aanrennen en zijn hart zwol van een uitzinnige vreugde die hem bijna benevelde. Hij keerde de tractor en ging hem tegemoet. Het kwam hem voor alsof de wereld helemaal bedekt was met een dunne witte sluier, die als een

glanzend waas op een zomerochtend de velden bedekt, maar glanzend, glanzend. Met zijn gele laarsjes en zijn groene pakje, de krullen bloeiend-rood als een wintervuur kwam Aitean met de windmolen in zijn hand door de glanzende sluier aanrennen.

Onverschillig voor wie het hoorde, lachte lain uitbundig vrolijk.

Juist toen het voorwiel het uiteinde van de plank opging, zette Aitean zijn voet op de rand aan het andere eind. Het eind waar Aitean op was wipte overeind en schoot Aitean als een steen uit de katapult de lucht in. Hij gilde niet en schreeuwde niet, erging een lichte huivering door hem heen maar bewoog toen niet meer.

Eén moment bukte lain zich over het stuur, vluchtte toen met afschuw vervuld weg van de tractoren tilde het hoopje op. De grote bruine ogen draaiden in zijn hoofd en vielen als door slaap overmand dicht; de windmolen viel op de vuile grond.

Moeizaam ging lain naar huis. Voordat hij daar aankwam, stond Seonag hem op te wachten. Zonder één woord te wisselen nam ze het kind van hem over, keerde zich om en ging naar binnen. Als met stomheid geslagen ging ze met het kind tegen haar borst gedrukt zitten, alsof ze hem alleen maar opnieuw in slaap wilde sussen. Ontzet dacht hij, dat ze een wiegeliedje zou gaan zingen.

Lang stond hij naar haar te kijken terwijl zijn handen er krachteloos bij hingen, maar eindelijk bukte hij zich, legde voorzichtig een bevende vinger op haar knie en zei:

'Seonag, liefste, het kind is dood'.

Nauwelijks het hoofd opheffend, keek ze hem aan met droge ogen waarin geen veroordeling of medelijden met hem lag en zei met een onnatuurlijke kalmte, 'ja. Was ik het niet die hem zijn dood inzond? Hij zal niet meer tussen ons komen'.

Alsof het haar moeite kostte het verder zonder hem te doen, boog ze haar hoofd en koesterde het lichaampje tegen zich aan, haar vingers verborgen in de roodgouden krullen.

Zij waren achter een gesloten deur, in een kamer waar slechts de ledige vingers van de klok zich bewogen.

Fionnlagh I. MacDhòmhnaill
Voor het oog van de wereld

Zo onopvallend als maar mogelijk was, maakte Seonag het zich wat makkelijker op de kerkbank. De dienst was net begonnen maar desalnietemin voelde ze de hardheid van het hout door het kussen heen. Hoe ter wereld verging het de gemeenteleden die helemaal geen kussens hadden?

Een slecht begin, om zo vroeg reeds te denken aan het ongemak van de zitplaats. Ze wist, dat indien ze dat niet uit haar gedachten zette, de dienst langer dan gewoonlijk zou schijnen. Doch zij alleen maar wist, dat dat niet het enige was, dat haar verontrustte. Het ging haar niet goed; ze voelde zich weer misselijk. Het was toch al een zwoele dag en de geuren van de kerk verstikkend - de tweed, de transpiratie, de kamfer en de kille muffe lucht die om de oude bijbels hing.

'...en Zondag na Zondag komt men naar het huis des Heren en luistert en gaat naar huis. En wat dan? Wat neemt men mee? Ja, wat neemt men mee? Neemt men het woord des Heren mee in 't hart? Of laat men dat buiten bij de deur, zoals men thuis de Zondagse kleren uittrekt...'

Seonag hoorde de woorden van haar vader komen en gaan. Een stukje hier en daar. Soms kwam de stem van de kansel. Soms was het de echo die van achter uit de kerk kwam. De dominee's bank had ze altijd vreselijk gevonden. Zelfs toen haar moeder nog leefde en zij er samen zaten, had Seonag zich niet op haar gemak gevoeld. Ze voelde dat zij er alleen zaten voor het oog van de wereld; voelde de

ogen van de gemeenteleden in haar nek, om er kriebelig van te worden. Maar sinds haar moeder was overleden, voelde ze zich pas goed eenzaam, en bleef ze in haar eentje in de dominee's bank zitten. Uit de grond van haar hart verfoeide ze de vernieuwing van de dienst, die haar vader had ingevoerd, sedert hij ooit naar bijeenkomsten van de Amerikaan was geweest. Er werd met geen woord gerept over de oude vorm van eredienst, rustig, aangenaam en hartverwarmend. Nu was er alleen maar de bekering, de bekering. En de verkondiging.

'...schaamt U zich naar de tafel des Heren te komen? Ja? Bent U bang voor het oog van de wereld te zitten en te zeggen:

‘U bent mijn God en ik Uw dienaar? Wil je tot morgen wachten? Er wordt geen morgen beloofd...’

Ze vond dat haar vader, vergeleken met de Amerikaan, niet zo goed was in deze manier van preken. En ze bloosde toen het haar inviel, dat er waarschijnlijk gemeenteleden waren die de spot met hem dreven. Dat zij tegen elkaarzeiden: ‘die Grant raakt van ons af’ of, ‘Hij en zijn Amerikaanse eredienst!’ Of 't scheelde niet veel dat ze de vrouw van Iain a'Chnuic hoorde zeggen, ‘Huh! nieuwe wijn hoort niet in oude vaten’. De vrouw van Iain a'Chnuic had een scherpe tong.

Wie dacht je zat er eigenlijk te luisteren? Ze zou zich graag omkeren om te kijken, maar als dochter van de dominee paste het niet te laten zien dat ze niet naar de preek luisterde. Zou Pàdraig Ruadh, drie banken achter haar? Zaten er haren achter op haar jas?

Toen ze eenmaal aan Pàdraig Ruadh dacht, luisterde ze helemaal niet meer en merkte ze ook niet langer, dat de bank waarop ze zat zo hard was. Nog twee maanden en dan was Pàdraig klaar op de universiteit - behalve dan dat hij arts was - maar zodra hij klaar was, zouden ze trouwen, Iedereen in het dorp wist het, en de mensen waren er blij om. Er waren slechts een paar mensen die zeiden, dat Pàdraig van hetgeen zijn vader betaald had, wat terug zou moeten betalen vóór hij trouwde. Pàdraig zijn vader had daar niets over gezegd. Hij was trots op Seonag en blij, dat zijn zoon zo'n aardig meisje kreeg.

Als Grant een blik wierp in de richting van Seonag, verheugde hij zich dat ze zo aandachtig naar de preek luisterde. Ze keek naar hem en hij zou 't niet geloofd hebben als iemand tegen hem gezegd had, dat ze hem niet eens zag en geen woord hoorde van wat hij zei.

Ze dacht aan een andere Zondag toen zij en Pàdraig elkaar na de dienst hadden ontmoet.

Hij was thuis voor de Paasvakantie, en ze was blijer dan ooit hem te zien; want sinds hij er met de Kerst geweest was, had ze haar moeder verloren. Zonder haar moeder en zonder Pàdraig waren het voor haar drie zware maanden geweest. Met verdriet in het hart was ze dag aan dag alleen in de pastorie. Haar vader was als man van zijn stuk, terwijl hij probeerde een rede te vinden - die er niet was - voor de plotselinge slag die hem getroffen had.

Telkens en telkens weer zei hij tegen Seonag dat hij zijn werk zou opgeven - dat er met hem iets aan de hand was en hij niet het minste geluk ondervond in het preken van het evangelie zoals het vroeger geweest was. Hoe zou hij anderen die rust geven, als hij zelf die rust niet vinden kon? En toen ging hij voor kerkelijke aangelegenheden naar Glasgow en ontmoette de Amerikaan. Hij kwam terug met een nieuwe gloed in zijn ogen, en een nieuwe uitstraling in zijn preken. Maar hij was dezelfde man niet meer. Het was niet de vader die Seonag nodig had, want tussen hen gaapte een diepe kloof.

Maar op die Zondagmiddag, ongeveer twee maanden geleden, vloeide het hart van Seonag opnieuw over van warmte, toen ze de kerk - stevig hand in hand met Pàdraig- verliet. Niet zodra ze uit het gezicht waren van de kerkgangers, sloeg hij zijn arm om haar heen en liepen ze op hun gemak naar beneden, tot de met stenen bezaaide oever.

Een Paas-maan deed de zee oplichten, en hoewel de wind een beetje dun was, merkten geen van beiden het. Zij zeiden niet veel terwijl zij voortliepen. Hij wist eigenlijk niet wat hij zeggen moest over de dood van haar moeder. Met hem aan haar zijde had ze geen behoefte aan praten. Zij gingen naar beneden door het zeewieren toen zij helemaal aan de rand van het strand stonden, bij de door rotsen ingesloten kreek de ‘Geodha Mòire’, gingen zij zitten, beschut door een heuveltje.

Zij waren alleen met hun gedachten. Boven hen twinkelden de sterretjes door de grote sterren heen, alsof zij wisten wat er aan de hand was. Af en toe maakte de wind een zuchtend geluid in het zeewier, maar zelfs voor hen die luisterden nauwelijks hoorbaar boven het gemurmel van de zee in de kreek.

Padraig wist nog steeds niet wat hij zeggen moest, terwijl hij wat schelpjes over de oever heen gooide. Toen hij een keertje z'n hand uitstrekte om er nog een op te rapen, pakte ze zijn hand en zei: ‘Is er iets aan de hand, Padraig? Had je mij liever vanavond helemaal niet ontmoet?’

‘O jij, je weet best dat dat niet zo is.’

‘Waarom zeg je dan niets?’

‘Zal ik 't je zeggen?’

‘Ja’.

Ze pakte de mouw van z'n jekker en trok hem naast zich neer. Hij kuste haar zachtjes op 't voorhoofd.

‘Vooruit. Vertel 't me nou.’

Hij richtte zich op, steunend op z'n elleboog en legde teder zijn hoofd op haar schouder.

‘Seonag, over vier maanden kom ik klaar op de universiteit. Wanneer ik klaar ben, moet ik een poosje in een ziekenhuis werken en zal daar geen groot salaris krijgen, tot ik op eigen benen sta als dokter, en... wel...’

Hij aarzelde, terwijl zij tegen z'n schouder aan kroop.

‘Ja?’

‘Wel, waarom zouden we niet trouwen - ik bedoel, wil je met mij trouwen als ik klaar ben op de universiteit?’

Ze schoof nog dichter tegen hem aan tot zij wang aan wang zaten.

‘Pàdraig, moet je dat nog vragen?’

‘Aye, maar ik bedoel - wil je met me trouwen wanneer ik klaar ben op de universiteit, zonder te wachten tot ik klaar ben in het ziekenhuis? Veel zal ik niet verdienen...’

‘Kan mij wat schelen, ook al had je geen rooie cent. Als je dat zou willen trouw ik morgen met je.’

Hij zei niets meer. Zij ook niet.

Toen hij zich bukte om haar opnieuw te kussen, voelde ze de maandenlange last van hetgeen haar overkomen was, plaats maken voor een nieuw verlangen, dat zo oud was als de wereld zelf. Toen ze zijn hand op haar borst voelde, deed ze geen moeite haar weg te duwen, en liet ze hem begaan zoals honderden voor haar hadden gedaan, op de oever met zeewier onder een volle maan. Door het gestild verlangen, en met elke last weggeëbd bleef ze in zijn armen liggen. Gedurende de roes was haar geest tot rust gekomen. Ze zou door slaap overmand worden, was het niet dat een kieviet hoog boven het strand een schreeuw liet horen. Of het nu aan de stem van de kieviet lag die haar jongen verdedigde, wie zal 't zeggen; in Seonag haar oren klonk het net als de kreet die haar moeder ooit slaakte, vóór de dood haar helemaal uit haar lijden verloste. Ze schrok op, geleund tegen de schouder van Pàdraig en zei, dat 't tijd was om naar huis te gaan.

De volgende dag, toen ze Pàdraig in de winkel van Móir Ruaidhe tegenkwam, voelde ze dat ze een kleur kreeg. Maar toen ze de warme blik in z'n ogen zag en hij haar in het voorbijgaan een kneepje in haar hand gaf, trok het bloed uit haar wangen weg, en wist ze dat ze zich voor hem nooit meer beschaamd zou voelen.

Maar dat betekende niet, dat ze 's nachts niet vaak wakker werd, om iets dat het midden hield tussen angst en spijt. Als daar nu eens iemand gekomen was, wat dan? En stel je voor dat het gevolgen had? Zij! De dochter van dedominee! Alhoewel, toen de brieven van hem begonnen te komen nadat hij teruggekeerd was naar de universiteit, verdween elke angst en berouw. Ze gingen toch trouwen niet? En zouden ze niet voor hun hele leven bij elkaar zijn?

En nu waren er meer dan twee maanden voorbij, en was hij weer thuis. Hij had slechts drie dagen middenin het cursusjaar en dan terug naar Glasgow, naar de universiteit voor de grote examens, die van hem een arts moesten maken; zo zeker als tweemaal twee vier is.

De avond tevoren had hij direkt na aankomst gebeld en gezegd, dat hij haar na de morgendienst wel zou zien. En hoewel ze van angst niet durfde omkijken, wist ze dat hij nu achter haar zat. Ze hoopte, dat er geen losse haren achter op haar jas zaten.

Die vermaledijde domineesbank ook!

'...en de genade van God zij met U die het woord zoeken. Amen.'

Ze merkte dat de kerkgangers in beweging kwamen. Ze hoorde het gekuch en boog haar hoofd voor het gebed. Het gebed na de dienst was altijd maar kort en tenslotte was er dan alleen maar de psalm en de zegening. Het zou niet lang duren. Ze keek op naar haar vader toen hij klaar was met het gebed; en heel eventjes had hij drie gezichten. Ze sloot haar ogen even en toen verdwenen ze. Zou het de hitte in de kerk zijn die haar misselijk maakte?

Na de zegen ging ze langzaam de kerk uit. Ze wilde, dat de kerkgangers weg waren, voordat ze Pàdraig buiten bij de deur

ontmoette.

Ze wisselden een paar woordjes voordat haar vader vanuit de consistoriekamer eraan kwam. Slechts een woord ter bevestiging dat Pàdraig vanavond en de volgende avond thuis zou zijn en dat hij dinsdagmorgen zou moeten vertrekken. Ze zouden elkaar vanavond en de volgende avond zien, en verder elke minuut waarin ze weg kon van de pastorie.

Haar vader was zoals gewoonlijk blij Pàdraig te zien en met hun drieën stonden ze lachend grapjes te maken.

‘Wel’, zei hij tenslotte, ‘ik ben er zeker van dat jullie mij niet nodig hebben. Maar zo gauw ik wegga, moet Seonag toch naar huis om mijn middageten klaar te maken.

Hij keerde zich om.

‘Morgen, namiddags is er de wekelijkse bijeenkomst, Pàdraig. Ik verwacht, dat je die zult bijwonen. Voor de thee komen er een paar mensen naar de pastorie, en daarom zie ik Seonag niet uitgaan. Ze is toch moe van haar vader's preek. Maar kom na de bijeenkomst terug en blijf dan bij ons voor het avondeten’.

Pàdraig wierp een blik op Seonag; maar wat kon hij zeggen?

‘O,... uh... graag’, zei hij. ‘Dank U’.

De oude man ging weg en Seonaig keerde zich tot Pàdraig.

‘In 's hemels naam, wat is dat nou? De enige avond die wij voor ons zelf zouden hebben?’

‘Ach Seonaig, wat kon ik zeggen? Je weet dat je vader, als hij dat wil, er een stokje voor kan steken. Je weet heel goed, dat ik liever bij jou ben dan op de bijeenkomst. Maar,...’

Hij keek zo ongelukkig, dat ze erom moest lachen.

‘Ach, kan het jou wat schelen. Je komt terug voor het avondeten en als je me helpt afdrogen, dan hebben we wel tijd een stukje te gaan lopen. De avond hebben we in elk geval.’

Dat hadden ze. Ze gingen samen wandelen, maar hoewel geen van beiden wat zei, gingen ze niet de kant uit van de Geodha Mòire. Ze namen de andere weg - de weg naar beneden, achter het dorp - en gearmd zetten ze kleinigheden betreffende het huwelijk op een rijtje.

Seonaig ging gelukkiger naar huis dan ze langere tijd geweest was.

Toen ze evenwel de volgende morgen wakker werd, kon ze nauwelijks haar hoofd van het kussen lichten.

Elke keer, als ze in bed rechtop probeerde te zitten, werd ze duizelig en misselijk. Tenslotte vloog ze de kamer uit naar de badkamer, en niet zodra ze daar aankwam werd ze onwel en begon over te geven. Na een paar minuutjes voelde ze zich weer beter en ging naar de keuken om het ontbijt voor haar vader klaar te maken.

Terwijl ze zo bezig was met de porridge en de eieren op te zetten, viel haar oog op het kalendertje, dat boven het aanrecht hing.

Ze werd er koud van en haar handen begonnen te trillen. Als in een droom ging ze naar het kalendertje, maar ze wist dat ze niet verder hoefde te kijken om zeker te weten, dat haar morgenziekte terugging naar de avond bij de Geodha Mòire.

Nog nooit in haar leven was ze zo eenzaam geweest als in die paar minuten. Haar hart was zo verkild, dat ze er zelfs geen traan om kon laten. Niet wetend wat te doen, knielde ze neer bij de stoel die aan het eind van de tafel stond en begon onsamenhangend te bidden.

Toen ze haar vader's voetstap hoorde, stond ze op en hoewel hij wel twintig keer vroeg of er iets aan de hand was, liet ze niets los. Van alle mensen op de wereld was hij wel de laatste tegen wie ze kon zeggen wat er aan scheelde. Hij was gewoon

maar een ander mens. De enige, die naar verwachtig haar zou hebben begrepen, lag op het kerkhof.

Toen Pàdraig midden op de dag belde, had ze zich weer enigszins hersteld en kon hij aan haar stem niet merken, dater iets aan de hand was. De stem door de telefoon gaf haar opnieuw kracht. En toen ze even kon gaan zitten en haar gedachten over alles had laten gaan, geloofde ze dat het allemaal niet zo erg was. Pàdraig en zij zouden immers binnen drie maanden trouwen, niet? En wat dan nog als iemand er dan achter kwam? De oudere vrouwen van het dorp ongetwijfeld; die zouden tot negen tellen nog vlugger dan ze een steek in een kous konden ophalen. Maar zij en Pàdraig zouden getrouwd zijn, en naar viel te verwachten wonen in Glasgow.

Eén ding was zeker. Ze zou er met geen woord over reppen tegen Pàdraig. Hij moest vooral niet lastig gevallen worden zo vlak vóór de grote artsexamens; neen daar mocht beslist niets tussen komen.

Voordat Pàdraig kwam voor het avondeten, was ze zichzelf weer. Met hem was dat evenwel niet het geval. Tussen hem en haar vader was er iets - dat merkte ze aan de manier waarop ze blikken wisselden. Maar het bleef allemaal duister toen haar vader opstond van tafel en tegen haar zei, dat hij naar bed ging.

'Ik voel me een beetje moe', zei hij, 'en ik ben er zeker van dat jullie twee een oude man als ik niet nodig hebben. Laat de afwas maar staan tot morgenochtend Seonaig'.

Niet zodra de deur was dichtgetrokken, zat ze naast Pàdraig op de sofa.

'Wat is er aan de hand, Pàdraig? Wat is er tussen jouen mijn vader?' Haar stem klonk bezorgd.

Hij boog het hoofd en even zei hij niets.

Ze trok hem naar zich toe en kuste hem op zijn wang.

'Kom, vertel het me nou'.

Zoals ze dat gedaan en gezegd had, herinnerde ze zich op de avond van de Geodha Mòire, toen ze precies dezelfde woorden tegen hem gezegd had. Hij keerde zich naar haar toe.

'Vanavond ben ik op de bijeenkomst geweest, Seonaig...'

'Weet ik. Wat is daarmee?'

'De preek van je vader', zei hij. 'Ik heb nog nooit zoiets gehoord. Hij heeft voor mij deuren geopend, waarvan ik de waarde en de boodschap niet kende Seonaig. Ik weet dat je dit zult begrijpen en ik hoop dat je blij zal zijn. Ik kan niet verder gaan als arts. Vanavond heb ik met je vader gesproken en hem alles verteld. Ik heb besloten in elk geval mijn artsexamen te doen, maar dan ga ik terug naar de universiteit voor het ambt van prediker. Het zal drie jaren duren, vóór wij kunnen trouwen. Je zult toch op mij wachten lieveling, is het niet?'

Het duurde een paar minuten, vóór ze de kamer die leek rond te tollen, weer zag zoals die was. Drie jaren! Drie maanden waren lang genoeg als hij eens wist...

Ze voelde zijn armen om haar heen, en ze voelde dat hij haar naar zich toe trok om haar te kussen. Ver weg hoorde ze zijn stem die zei -

'Seonaig, vind je dat zo erg? Wat zijn driejaren? Voor je het weet zijn ze voorbij. En denk eens in hoe gelukkig we zullen zijn in onze gezellige pastorie met heesters eromheen'.

Ze duwde hem weg en stond op.

'Laat me nu alleen Pàdraig. Laat me alleen. Het nieuws overvalt me. Kom - je kunt nu maar beter naar huis gaan. Ik wil een poosje alleen zijn. Bel me maar morgenochtend'.

Hij deed nog een poging haarte kussen, maar dat weerde ze af.

'Het spijt me lieveling', zei hij bij de deur. 'I zou het je liever naderhand verteld hebben, maar je vader vond dat ik het je beter meteen kon zeggen. Je moet het hem niet kwalijk nemen. Het is maar een kort uitstel. Ik hou van je, nog meer dan ik ooit gedaan heb'.

Ze bleef bij het smeulende vuur zitten toen hij wegging. Ze zat er maar te zitten. De klok die middernacht sloeg hoorde ze niet; ook niet om één uur of twee uur. Het waren de kou en het vuur dat bijna uit was, die haar tot bezinning brachten.

Ze stond rustig openging naar buiten zonder zelfs een mantel aan te trekken. Ze werd als het ware gedreven naar de Geodha Mòire; haar schreden brachten haar naar beneden, door het zeewier en voorbij het heuveltje tot aan de waterlijn. Maar deze keer was ze alleen.

Ze hoorde het geluid van de zee komen en gaan. Ze hoorde de stem van haar vader Pàdraig aanzetten om te getuigen, en tussen haar en de ruisende zee was er op een of andere manier een duivelse eensgezindheid die haar trok...

Haar geest was dood en ze wist niet waarheen. Ze voelde de zoute wind op haar lippen niet, noch hoe steil de helling onder haar voeten was. Maar op het laatste moment krijste de kleine kieviet boven haar nest, zoals ze reeds op die andere avond gedaan had.

Seonaig bleef staan. De stem van de kieviet riep een halt toe aan de verleidelijke stem in de golven en ze herinnerde zich haar moeder, die niet de kortere weg uit haar lijden had gekozen.

Ze keerde zich om en ging weg van de Geodha Mòire, haar woonplaats, haar vader en de oude wijven tegemoet. En de kieviet was stil toen ze begreep dat haar nest veilig was.

Pol MacAonghais
Op een middag...

Tormod is slechts negen jaar oud. Maar vandaag ligt er een verschrikkelijke last op zijn jonge ziel. Hij maakt het zich gemakkelijk op de ronde steen achterde hooimijt, en wacht op de komst van de anderen. Wat zouden die ervan zeggen? Wat zouden ze zeggen als hij het hen vertelde? Zou Dòmhnall Ruadh met zijn sproeten op hem schimpen en hem plagen? Vast wel.

Van de kinderen in de buurt was Dòmhnall de oudste, en soms was hij meer dan brutaal. Zei Malag niet juist gisteren dat iedereen vond hoe ongemanierd hij werd, en dat het wel goed zou zijn als zijn vader hem een beetje harder aanpakte.

Maar in elk geval zouden Màiri of Eòghann of Ruairidh hem niet plagen - Màiri in elk geval niet. Wanneer hij haar verteld had, hoe het gebeurd was, zouden haar grote ogen uit bezorgdheid nog ronder en zachtmoediger worden, en zou ze in haar hart erg medelijden met hem hebben.

Maar waar bleven ze toch? Kon het zijn, dat het water en de turf nu nog niet binnengehaald waren? Ze moesten eens opschieten. Als ze niet gauw kwamen, ging de zon onder en zouden ze niet meer mogen komen spelen.

Malag kwam om het hoekje van de hooimijt kijken. ‘O... ben je daar? Vat geen kou door daar de hele middag te blijven zitten. Hoeveel zakken heb je naar binnen gebracht?’

‘Drie.’

‘Mooi zo! Het eerste dat ik morgenochtend moet doen is bakken. Goed dat je in de buurt blijft. Denk erom dat je het vee moet binnenhalen en als ik je moet komen zoeken, ziet het er niet best voor je uit.... Scheelt je wat, je kijkt zo stuurs?’ ‘Nee’.

Ze verdween in de richting van waaruit ze gekomen was. Rust. Een paar muggen kwamen uit de turf en zoemden om zijn oren en achter in zijn nek. Energiek sloeg hij om zich heen, tot zijn oren het geluid opvingen waarop hij gewacht had; hij liet zich op zijn tenen neer.

Daar achter de hooimijt kwamen ze allemaal bijeen. Hij was een beetje ontstemd - het was veel fijner geweest als Màiri eerst gekomen was, alleen. Maar toen ze huppelend en roepend op hem afkwamen, hield hij hen zo plechtig mogelijk staande en zei:

‘Susanna is dood!’

Als bij toverslag waren ze stil en keken hem bezorgd aan.

‘Niet waar!’ zei Rooie Dòmhnall.

Het nieuws, dat zag Tormod wel, had ze ongetwijfeld geschokt.

‘Wel waar. Toen ik uit school kwam, ben ik zo gauw ik kon met graan naar haar toegegaan, en ze was nergens te vinden. Toen ben ik beneden langs het strand gaan kijken, en daar vond ik haar naast een hoopje zeewier... dood.’

Hij onderdrukte met moeite een snik. Zijn kameraden keken hem allemaal zó medelijdend aan en hij voelde hun medeleven dan ook zo sterk, zoals hij dat nog nooit had meegemaakt.

Allemaal kenden ze Susanna wel, de eend die Tormod verleden jaar van de schaapherder zijn vrouw had gekregen. Wat had ze hen vaak aan het lachen gemaakt. Ze was de grappigste, meest schaamteloze eend, die zich ooit op twee pootjes had voortbewogen. Toch was het niet helemaal juist om te zeggen, dat Susanna zich op twee pootjes had voortbewogen; ze brak er één toen ze nog een kuiken was. Daardoor liep ze vanaf die tijd erg mank, met wijd uitstaande poten.

Ze at graag gedroogd graan (of wat haar dan ook werd toegereikt) uit de hand. Ze volgde hen in het koren als ze verstoppertje speelden en als ze het ergens niet

eens over waren - zoals vaak het geval was - werd dikwijls de mening van Susanna gevraagd. Want ze was erbij, kopje gekeerd om aandachtig naar hen te luisteren. Het was moeilijk aan te nemen, dat ze helemaal niets meer voor hen kon doen.

'De stakker' zei Màiri.

'Denk je dat een hond het gedaan heeft?' vroeg Ruairidh.

Tormod schudde van neen.

'Niets heeft haar aangeraakt. Ze is zomaar... zomaar doodgegaan.'

'Ze moet wel begraven worden', zei Eòghann, de meest secure van allemaal. En behoorlijk begraven ook. Ze is het waard.'

Tormod keek zijn makkers aan. Vier hoofden knikten eenstemmig. 'Goed', zei hij, 'gaan we dan'.

Ze liepen langzaam naar de strandlijn, een beetje slepend met hun voeten, zoals dat gebruikelijk was voor rouwdragers.

Susanna lag op haar rug met haar uitgedroogde pootjes opgevouwen onder haar borstveren.

'O, de stakker!' riep Màiri uit, terwijl ze naast haar neerknielde en haar zachtjes streelde. De jongens lieten niets merken en met de oude spade, die ze bij de hooimijt hadden opgeraapt, begonnen ze een gat te graven. Ze dolven om beurten, en na veel gezucht en gekreun ontstond er een gat, waarvan ze dachten dat het wel groot genoeg was voor deze aangelegenheid. Màiri viel de eer te beurt haar in het graf te leggen en ze deed dat heel voorzichtig en met veel toewijding, terwijl de vier jongens stil naar haar stonden te kijken.

Maar de ernst van de zaak begon Rooie Dòmhnall te vervelen en hij zei luidlachend: 'moeten we eigenlijk niet een psalm zingen?' De anderen keken hem zó verontwaardigd aan, dat hij direkt zijn mond hield. Zo gaat dat altijd zei Tormod bij zichzelf; er is er wel een die gekheid maakt als het niet te pas komt...

Toen de aangelegenheid voorbij was en het graf netjes dichtgemaakt, wilden ze nog een poosje blijven. Eigenlijk konden ze toch niet weglopen en arme Susanna daar achterlaten.

'Laten we een kruis maken!' zei Màiri.

Ze waren het direkt roerend eens.

'Ga jij eens bij de haven kijken, bij het roeibootje van Calum,' zei Tormod tegen Eòghan. 'Calum was vandaag bezig teer te smelten en het vuur smeult vast nog. Breng het stuk ijzer van Calum mee.' 'Ik ga met je mee Ruairidh om te kijken of er een puntige lat is aangespoeld.'

Na een poosje kwamen Tormod en Ruairidh terug van het strand met twee latten, juist wat ze nodig hadden. Daaromheen wikkelden ze een stuk touw om een kruis te maken. Het duurde niet lang of Eòghann verscheen met het stuk ijzer, waarvan aan het eind een gloeiend kooltje zat.

'Wat ga je schrijven?' vroeg Eòghann.

Helemaal zeker weet ik het niet. Als wij nu eens in het Engels erop zetten: Ter nagedachtenis aan Susanna de beste eend die...'

'De naam alleen is genoeg', zei Dòmhnall.

'Je moet opschieten. Het wordt hier koud', zei Eòghann. Tormod pakte het omwikkelde eind van het ijzer en begon nauwgezet de letters van de eend in de lat te branden.

Maar het was makkelijk te zien, dat er niet genoeg hitte was om het werk af te maken. Hij had net SUS geschreven, toen hij moest ophouden.

'Och, dat is ook goed', zei Dòmhnall.

'Ja, ja, we begrijpen wel wie daar ligt', zei Eòghann, aangezien hij er niet voor voelde een tweede tocht naar de haven te ondernemen.

Aldus stak Tormod het kruis voorzichtig bovenaan het gat, maar het bleef niet goed staan.

Achter hun rug klonk een toornige stem.

Naar beneden kwam Malag; ze zag er woedend uit nadat ze overal naar Tormod had lopen zoeken.

'Wat wordt er hier begraven?' schreeuwde ze. 'Onmiddellijk ophouden! En... jij waardeloze nietsnut, naar huis en je zult het merken als ik thuiskom.'

Ze sprong op hem af en gaf hem een flinke draai om zijn oren. Op dat moment kreeg ze het kruis in de gaten. Dat maakte haar helemaal razend. Ze stampte het aan stukjes terwijl ze tegen hen schreeuwde - zó hard, dat ze wijd en zijd te horen was, terwijl haar ogen flikkerden van woede.

Tormod keek haar aan, maar hoewel zijn oren gloeiden en pijn deden en hij zich schaamde, scheelde het niet veel of hij moest om haar lachen.

Hij overdacht dat er veel dingen op aarde waren, waar mensen, volwassen mensen niets van begrepen.

Iain Moireach
De steen

Oorspronkelijke titel: Briseadh na Cloiche

Met de grote hamer sloeg hij op de kei los. De hamer veerde op en er schoot een scheut door zijn schouder. Het deed de oude steen niets. Het enige, dat er bij elke slag afkwam, was wat gruis en een wolk van poeder. Het voorhoofd van de man werd rood en nat, en zijn aderen zwollen door het snelstromend bloed. Zijn mond opende zich en op het moment, dat het ijzer de steen raakte en de spanning brak, schoot zijn adem in één tocht eruit.

Na een poos brak 't zweet aan alle kanten los. Zijn hoofd hamerde zó, alsof het barsten zou. Hij pauzeerde. De hamer viel en hij voelde een tinteling in zijn schouders naar zijn ellebogen tot aan z'n vingertoppen. Hij ging op de steen zitten en veegde het zweet van zijn voorhoofd. Zijn adem bleef heet als een smidse terwijl zijn hart ergens bij zijn ribben klopte. Als repen van een oude vlag woeien er verwarde gedachten door zijn brein: huis... tuin... vuur... vrouw... moe... huis... steen - woorden en beelden door elkaar.

Een steen uit de ijstijd van eeuwen her totdat hij op die plek was neergekomen. Een steen waarop regen en hagel waren neergekomen, mensen ter dood gebracht en eden gezworen. Een steen waarop menig vuur gestookt was. Zowat een meter lang en wel 60 centimeter hoog. Een behoorlijke, vredelievende steen, die nog nooit iets kwaads gedaan had.

Een nieuw huis, cement, met vier kamers, een keuken met een groot raam met uitzicht op de Grote Oceaan, mooie vloerbedekking, de geur van wit hout; daar gaat zo'n 300 inzitten...

Zijn ellebogen steunend op z'n knieën, bekeek hij vorsend de plaats waar z'n laarzen een plekje gras kapotgetrapt hadden. Hij haalde nu adem in plaats van te hijgen, en z'n hart bonsde tegen z'n longen als een zalm tegen de oever van het loch. Naar het huis hoefde hij niet te kijken - dat zat gebeiteld in zijn geheugen. Met het huis werd een aanvang gemaakt op een avond, gezeten op een harde stoel bij het vuur in het huis van Iain Fhionnlaigh. Zijn herinnering was als een man met atletiekschoenen aan op een natgeregend pad. Hij kroop door een afscheiding van groene en witte stof, en verder naar boven naar een kamer, zoals de vijftig andere kamers in het dorp: met een buffet, een bank en een tafel die zo onzeker op de vloer stond, en zo bruikbaar was als de poten dat toelieten. Hij keek naar de stookplaats in de geveltop, en daar wachtte zij. Catriona.

Jaaa, was die vroeger knap geweest! Met schitterende kleren (vóór haar moeder stierf). En lachen dat ze kon; zo makkelijk, zo vriendelijk. Dat maakte dat hij dacht, dat ze nog nooit zó gelachen had vóór ze hem gezien had. Hij had er zelf om moeten lachen; gezeten op de steen. Hij was toen veilig en wel net terug uit de oorlog, en de juiste kleding om op vrijersvoeten te gaan; had hij bij de Marine geleerd en het kwam hem goed van pas. Catriona had niet over liefde als zodanig gesproken, maar erin toegestemd met hem te trouwen. Ze zouden een nieuw huis bouwen, gewreven vloer, gladde muren en een trap in het midden, voor henzelf, zei ze. Hij zou wel een kasteel bouwen, als ze nog eens wilde lachen. Ja. Maar tussen de bedrijven door viel het hem toch niet mee eraan te beginnen; en pas de afgelopen zomer was hij ermee klaargekomen. Twaalf jaren.

Hij merkte, dat een kleine kever een grasspriet opklom. Je hoeft je niet in te spannen vriendje. Geen moeite met jouw gewicht baasje. Daar - O... bijna... hou je vast... overeind... zowat... oei... nog een centimeter of twee en je bent er - ah, kijk

nou es, weg ben je. Hij lichtte zijn voet op en zette zijn hak op de rug van het beestje. Hij bewoog zijn voet heen en weer totdat het gras totaal vertrapt was. Stom beest, waarom klom hij daar ook eigenlijk?

Hij keek naar de grote hamer in het gras. Er zat een wit rondje op de hamerkop en bij de rand van het angstaanjagende scherp-bonkige deel. Menig ding had hij daarmee opengeslagen; een nieuwe hamer twee jaar in gebruik! Hij wreef eens over z'n rechterschouder, zijn geplaagde spieren, en wierp een blik in de richting van het huis.

Twaalf jaren; geen mens dat tegenwoordig over de Oorlog sprak. Ze hadden geen idee wat de oorlog een mens kon aandoen. Catriona had geen herinnering aan zijn modieuze hofmakerij. Ze repte er tenminste met geen woord over. Van alle dingen die hij gezegd had, kwamen er een paar weer naar boven. Hij schudde zijn hoofd en weg waren ze. Een liefdesliedje... parfum... tederheid - liefde... alles weggevallen en zo dood als een pier.

Hij moest weer aan Catriona haar mond denken. De witte tanden, de welgevormde lippen, vochtig, warm, jong. Maar de warmte verdween, het gebit werd slecht en aan het jonge kwam een eind. De lippen werden droog van verlangen naar een huis. En de mond werd smal met rimpeltjes naar binnen toe alsof er alleen maar dààrbinnen nog adem gehaald kon worden. Alles wat eruit kwam was: kijk hem eens; hoe is 't mogelijk dat Teàrlach en Aonghasen Tormod huizen bouwen, als dat zó moeilijk is. Elke vrouw van mijn leeftijd woont in een behoorlijk huis, en ik? Ik zit nog steeds zonder water en licht hier! Ik zal een huis voor je bouwen, had hij gezegd. Ja. Ja. Als je de kans had, kwam je kont niet van de bank af. Schiet op man, alsmaar in mijn weg... Blijf je daar de hele dag zitten? Haar stem klonk wreed, smal als de lippen en hij hoorde 't almaar in zijn hoofd alsof ze het ook werkelijk zei.

Ze sprak. Staande in de deur en schreeuwend... de hele dag?

‘Nee, ik rust even uit’.

Hij hoorde haar snuiven als een paard aan het eind van een kort loopje. Ze was zo duivels als de steen zelf. De steen des aanstoots, middenin de tuin, precies in de weg van het pad. Een vlak breed pad; daar vroeg ze om. Als hij nou maar een stuk dynamiet had, dan zou hij die steen wel vermorzelen. Hij keek eens rond. Wel, er was geen dynamiet. Hij moest 't nog maar eens proberen. Zó! Hij spoog in zijn handen en stond stijfjes op.

Pakte de hamer vakkundig beet. Hief hem, tot alle kracht erachter zat, en gaf zo'n slag op de steen, dat de hamer door de lucht suisde. Uit de steen kwam er een klein grijs wolkje. Verwoed hield hij vol, totdat het bloed achter zijn ogen hamerde en zijn gezichtsvermogen wazig werd. Hij ging door tot het geduld verdwenen was en de slagen sneller en sneller neerregenden.

Hij keerde z'n hoofd bij het heffen om het hete spuug weg te vegen en zag toen Catriona's gezicht bij het venster.

De volgende slag was nog zwaarder. En de volgende. Er kwam nu een piepend geluid uit z'n keel... uu-ha! uu-ha!... hoger en hoger. Het scheelde niet veel of zijn voeten raakten van de grond door de dreun van de hamer op de steen. Het geluid van de hamer klonk in z'n oren als een waarschuwing van z'n hart naar z'n hoofd. Je zou denken, als je hem zo zag, dat hij een dansje uitvoerde. Hij zou je uitgelachen hebben. Bijna moest hij lachen om Catriona terwijl ze daar bij het raam naar hem stond te kijken. Maar zijn ogen, als blaren aan de oppervlakte van een rood meer, waren niet helemaal op haar gericht; ogen die bloed zagen in de steen.

De man zal zichzelf nog om zeep helpen. Vanuit de deur schreeuwde ze hem toe; maar dat maakte hem helemaal blind van woede, op en neer gingen z'n schouders als een dirigeerstok. Z'n muts was gevallen en z'n hemd kwam uit z'n broek. Ze herkende hem nauwelijks. Ze kwam naar hem toe en schreeuwde. Ze schreeuwde nog harder. Ze schreeuwde zo luid ze kon en pakte hem met beide

handen bij de schouders beet. Haar voeten kwamen van de grond en kwamen weer neer. Ze kreeg 't benauwd.

Op, neer, en de hamer die steeds vlugger ging; een schril geluid na schril geluid. Ze werd ontzettend bang. Maar hij, schijt had hij aan de Duitsers, aan woorden, aan stenen, aan lippen, aan stenen, aan stenen -

Plotseling schoot door een reflex zijn been uit, de hamer boven zijn hoofd, alsof de kramp een knoop in z'n rug had getrokken. De hamer viel. Catriona viel maar stond lenig weer op. Hij stond daar een poosje stokstijf, nam toen een stap, net

zoals de eerste stap die hij ooit in z'n leven gedaan had, en viel toen in z'n volle lengte voorover op de steen. Langzaam aan en zwaar gleed hij verder, tot z'n neus de aarde aan het andere einde van de steen raakte; daar waar het gras vertrapt en donker was.

Cailein T. MacCoinnich
Voetsporen in de sneeuw

Iedereen had wel een motief om hem de wereld uit te helpen - en ook de gelegenheid daartoe. 't Was toch overal bekend dat Tòmas, zijn broer, hem jaloers gadesloeg om Ceit, een dwaze vrouw die geen haartje beter was dan ze hoorde te zijn. Zijn neef Eachann, zoon van zijn zuster, leed eronder, meer nog dan wie ook zou vermoeden - misschien omdat hij hulp verwachtte als de oude kwam te overlijden. Van liefde noch genegenheid was er sprake tussen hem en zijn andere zuster, Ealasaid, die bij hem inwoonde omdat zij nergens anders heen kon. En wat de huishoudhulp Seònaid betrof, die onderging de vernederingen en verwijten, die zij van haar te verduren kreeg en die een vrouw met een goed karakter veranderde in één met een duistere gedachte of zelfs daad. En de daad werd gepleegd.

Bij de staldeur lag Seumas Breac van Lag-a-Chàirn dood in de sneeuw. En het was iedereen wel duidelijk, dat hij geen natuurlijke dood was gestorven. Achter op zijn hoofd was een diepe wond, mogelijk veroorzaakt door een hakbijl, gehanteerd door een sterke goedgerichte hand. Een wond die hij zichzelf niet kon hebben toegebracht, ook al zou hij zichzelf het leven hebben willen benemen - iets, dat niet het geval was. Seumas hield veel van het leven en van alle geneugten, wat dat anderen ook mocht kosten. En dikwijls was dat wel veel voor de een of ander. Maar Seumas zijn dood was op zichzelf niet zo bijzonder, of zelfs de wetenschap dat één der bewoners behorende tot de huishouding, de daad moest hebben gepleegd. Maar hoe had iemand het klaargespeeld hem bij de staldeur te doden, terug te keren van de stal in welke richting dan ook, zonder een voetspoor in de sneeuw achter te laten. Gedurende de nacht had het gesneeuwd en lag er een sneeuwdek van bijna dertien centimeter; de stal lag meer dan 50 meter van het huis af. En toch was er geen voetspoor te bekennen hetzij in zuidelijke, oostelijke of westelijke richting. Alleen maar voetsporen van Seumas zelf die van de poort in de achtertuin naar de stal liepen.

Het was de huishoudhulp die hem zag liggen, vanaf het venster boven aan de trap en die toen alarm sloeg. Natuurlijk gingen zij allemaal naar de stal: Tomas, Eachann, Ealasaid, Seònaid en iets later Ceit. O, het was helemaal niet zo dat ze allemaal bij Seumas inwoonden. Tòmas en Ceit niet; die waren die morgen op weg naar de stad even op bezoek. De drie anderen woonden bij de oude man of verbleven in elk geval bij hem onder één dak. Een feit dat allen opmerkten was dat er in de sneeuw slechts één soort voetstappen waren. Welnu, terwijl het toch de poort aan de achterzijde was waardoor Seumas naar de stal was gelopen, bereikten de anderen hem vanaf de voorkant van het huis; iets dat zijn sporen in een rechte lijn achterliet, duidelijk zonder sporen van wie anders dan ook erbij. Direkt bij aankomst was dit de politie eveneens opgevallen en begonnen zij het gezelschap te ondervragen, Iedereen bezwoer dat er geen andere voetstappen naar de stal of van de stal af te zien waren, behalve de voetstappen van Seumas zelf. Zij hielden verder vol, dat niemand hem het huis had zien of horen verlaten, een kort half uur geleden, voordat

Seònaid het lijk had opgemerkt toen ze vanuit een groot raam in haar kamer naar buiten keek.

Inspekteur van Politie Frannsaidh MacArtair krabde zich eens achter de oren; keek naar zijn metgezel Iomhar Labhsann, Hoofdinspekteur van de Gemeentepolitie, alsof hij wilde zeggen: ‘moord zonder twijfel, maar hoe heeft hij 't hem gelapt?’ Iomhar knikte alsof de vraag onder woorden werd gebracht. Samen waren zij in Seumas zijn slaapkamer, nadat zij in alle hoeken en gaten gekeken hadden, in de hoop iets te vinden dat aan de dode toebehoord had, en dat hoe dan ook een lichtstraaltje zou kunnen werpen op de moord.

Het lijdt geen twijfel dat de man een rotzak was en 't zou mij niet verwonderen als één van de vijf - en elk had wel een reden - hem heeft neergeslagen, Iomhar dacht een poosje diep na en vervolgde toen: ‘het is jammer dat de wet soms een oordeel moet uitspreken over iemand, die in elk geval alleen maar gerechtigheid liet wedervaren, in plaats van het recht te handhaven.’ Hij schudde zijn hoofd en maakte een afwerend gebaar, als een man die zijn werk een beetje onaangenaam vond.

Frannsaidh evenwel voelde zich niet bezwaard door recht of slecht van de wet, of zelfs de vraag, of zo'n pokkenvent als Seumas het verdiende neergeslagen te worden of vermoord. Of wel wie de daad begaan had. Voor hem gold de grote vraag, hoe het mogelijk was, dat iemand dooreen slag Seumas om het leven gebracht had bij de staldeur, en terug te keren zonder zelfs één spoor of schoenafdruk in de sneeuw achter te laten. Hij bracht zijn gedachten onder woorden en zei: ‘Ik maak me er niet druk over wie van hen het gedaan heeft - tenzij het iemand was buiten de engere familiekring die hem vermoord heeft, - maar hoe ter wereld is het hem of hen gelukt? Ik ben er zeker van, dat zodra wij dat achterhaald hebben, wij de moordenaar ook zo te pakken hebben. Beiden sluiten bij elkaar aan. Wat dacht je?’ ‘Ik zou niet zo ver willen gaan om dat te zeggen. Ik zou zeggen: vind de moordenaar en je komt dan ook te weten hoe de daad gepleegd werd. Dat iemand buiten de vijf in het huis het gedaan heeft zou wel kunnen; hoe onmogelijk het lijkt. 't Lijkt mij aannemelijk dat buiten hen, iemand anders Seumas op de plaats van het misdrijf heeft neergeslagen’, Iomhar keek eens naar de andere kant met een scherpzinnige blik die niet veel ontgaat.

Maar wat Frannsaidh op het punt stond te zeggen, kwam er niet meer uit. Er werd zachtjes op de deur geklopt en binnen kwam dokter MacPhàdraig; een kleine vale man, altijd gehaast, alsof er voor de helft van de mensheid gevaar dreigde, indien hij één of meer minuutjes te laat kwam. Hij legde zijn hoed en zijn tas op het bed, ging op het uiterste randje van een laag tafeltje zitten, dat aan het voeteinde van het bed stond, en kwam zonder aarzelen of oponthoud direkt tot de zaak.

‘Ze hebben gelijk zover ik dat kan uitmaken. Hij moet niet langer dan een half uur dood zijn geweest, vóórdat de huishoudhulp hem zag; dat is te zeggen ietsje langer dan anderhalf uur geleden’. Hij keek op zijn horloge. ‘De wond wijst uit dat hij dat niet zelf gedaan kan hebben - voldoende kracht en juist gemikt op zijn achterhoofd. Het is ongetwijfeld de slag die hem gedood heeft. Geen twijfel daarover - Wie het gedaan heeft of hoe, dat is het raadsel dat U moet oplossen; ik kan U verder geen hulp bieden’. Hij deed alsof hij wilde opstaan en vertrekken, bang dat de levenden hem harder nodig zouden hebben dan de doden.

‘Rustig aan dokter’, zei Iomhar, ‘één vraagje vóór U weggaat: zou U kunnen zeggen, dat een vrouw even zo goed als een man de kracht en energie kan hebben gehad om zo'n doodslag toe te brengen?’

De dokter glimlachte. ‘Kracht? Energie? Ik weet dat jullie beiden in jullie werk veel beter weten, waartoe een vrouw in moeilijkheden in staat is. Dat moet dan wel een vrouw zijn die van nature sterke armen en benen heeft. Maarzoals ik zei, dat is jullie zaak’. Hij pakte zijn hoed en koffertje, wenste hen goeden dag en vertrok.

‘Van hem wordt je ook niet veel wijzer - wat hem betreft gewoon een ander lijk’, Iomhar zijn gezicht betrok.

‘Och, 't is niets voor hem om iets te doen waar een ander voor betaald wordt’ stemde Frannsaidh in. ‘Van hem weten we nu één ding zeker en dat is, dat de oude man vermoord is, ongeveer op de tijd die ze hebben opgegeven. Dat is één ding waarover ze allemaal de waarheid spreken. Maar zeggen ze

overigens de waarheid? Verzwijgt iemand iets voor ons dat we zouden moeten weten?'

Iomhar strekt zijn benen en drukte de toppen van zijn vingers tegen elkaar. 'Neem nou eens het halfuur waar wij van weten. De man verliet het huis om naar het paard om te zien, iets dat hij elke morgen deed. Zij hoorden hem naar beneden gaa. Hij bereikte de stal, ging naar alle waarschaijnlijkheid naar binnen; de staldeur was halfopen en er was bloed op de vloertegels van de stal. Misschien een aanwijzing, dat hij in de stal werd neergeslagen en dat hij erin geslaagd is de deur te openen - of anders dat hij naar buiten gesleept werd, nadat hij gedood was. In huis was de huishoudhulp boven, Eachann in z'n eigen kamer bezig brieven te schrijven om de post te halen; Tomas en z'n vrouw met Ealasaid in de keuken. Tenzij die drie schouder aan schouder staan en leugens vertellen, mag je ze wat de daad betreft vrijlaten. Zodoende, heb je alleen Eachann en de huishoudhulp over, die geen alibi hebben toen de moord plaats vond. En als toppunt van fataliteit het enkel voetspoor naar de stal - sporen van Seumas zelf'.

'Van hieruit waren ze er al; elke stap van het spoor.' Iomhair zijn ogen waren gericht op die van zijn metgezel alsof hij op iets anders wachtte om aan de feiten toe te voegen. Maar de andere man schudde zijn hoofd, terijl hij met zijn vingers op zijn knie trommelde, alsof hij in gedachten fluit speelde.

'Nog één ding kan er gebeurd zijn; als er bij de gerechtelijke lijkschouwing verder niets boven water komt, dan rest er slechts één conclusie en dat is, dat het het paard was dat hem gedood heeft. Trap achter op het hoofd. Hij heeft toen de deur opengedaan en viel dood neer, in z'n poging het huis te bereiken. Er was ook bloed in de stal weetje wel.'

'Maar dat geloof je toch helemaal niet, Frannsaidh? 't Is doodeenvoudig, vooral met betrekking tot het feit dat er maar één spoor in de sneeuw te zien was.'
'Aangenomen; maar je hebt de indruk, dat het helemaal niet zo gegaan is - en die indruk heb ik ook niet. Indien het Hof tot het besluit komt, dat het een ongeval was, zal ik m'n hele leven het gevoel hebben, dat wij ergens een denkfout gemaakt hebben.'

Frannsaidh voelde dat ze beiden één van gedachten, één in twijfel en één in achterdocht waren. Hij gooide het over een andere boeg. 'Alleen de huishoudhulp kon van haar kamer uit door het raam de stal zien. De keuken is aan de andere kant van het huis en het raam van Eachann z'n kamer ook. Dat is, als ze de waarheid spreken wat betreft de plaats waar ze zich bevonden ten tijde van de rampspoed.'

'Dat is het helemaal. Denk je dat de hulp meer gezien heeft dan ze bereid is toe te geven? Of zelfs dat een ander van hen - of misschien wel meer dan één van hen - iets voor ons verborgen houdt?' Iomhair stelde de vraag op een manier waardoor Frannsaidh niet zeker was of die aan hem gesteld werd of dat de andere man alleen maar in zichzelf sprak.

Gelegenheid te antwoorden kreeg hij niet. Er werd op de deur geklopt en toen Iomhar 'binnen' riep, stapte Seònaid naar binnen alsof zij aarzelde hen lastig te vallen. Frannsaidh kon zien, dat er een straaltje hoop in de ogen van zijn collega was, alsof hij verwachtte dat er iets nieuws aan bewijsmateriaal naar voren zou komen. Zijn verwachtingen werden de grond ingeboord toen het meisje sprak.

'Meneer Eanraig, de advocaat beneden zou U graag willen spreken alstublieft. Hij heeft reeds met de familie gepraat en hij zegt, dat het goed zou zijn U te spreken...' Seònaid had de eigenschap over minder belangrijke zaken lang uit te weiden, en Iomhar stuitte de spraakwaterval voordat die uit de hand liep. 'Uitstekend, zeg tegen hem dat wij zó beneden zijn.' Ze maakte dat ze wegkwam.

‘Dòmhnall Eanraig wachtte hen op in de zitkamer, maar er was niemand bij hem. Zo te zien waren voor iedereen de zaken afgehandeld. Een jonge man zijn beroep waardig; de politie schatte hem niet veel ouder dan vijfentwintig jaar, hoewel schijn vaak bedriegt. Maar hij had een paar scherpe, goed getrainde ogen in zijn hoofd, die snel door hen heenkeken, alsof ze hun gedachten konden lezen of overwogen in hoeverre hij hen van zijn ideeën deelgenoot zou maken.

De beide politiefunctionarissen stelden zich voor aan de advocaat. Hij knikte en zonder te aarzelen kwam hij tot de kern van de zaak.

‘Het is vanzelfsprekend dat U iets gehoord heeft over de nalatenschap van pokken-Seumas’... Hij wachtte even... ‘Hij had behalve het huis en het land hier behoorlijk wat geld: ongeveer tweehonderd duizend pond in contanten en dan nog vijftigduizend in aandelen en obligaties. Het is helemaal niet te verwonderen, gezien de manier waarop hij het een en ander naliet - dat U bang was, dat één van de familieleden met betrekking tot deze nalatenschap hem vermoord zou hebben. Behalve de duizend pond die hij de huishoudhulp Seònaid vermaakt heeft, wordt de rest verdeeld tussen Tòmas zijn broer, Ealasaid zijn zuster en Eachann de zoon van zijn overleden zuster; gelijk-op-delend zou je zeggen. Er was voor hen geen aanleiding om de hand aan hem te slaan.’ Hij pauseerde, alsof hij wilde uitdagen de moord te bewijzen.

Het was Iomhar die het woord nam. ‘Maar weten zij dat? Wat nu, als er bij één of meer dan één van hen de schijn gewekt was, dat hij een nieuw legaat had gemaakt dat iemand uitsloot met wie hij kortgeleden ruzie gemaakt had. Naar alle waarschijnlijkheid ging er geen dag voorbij, dat er iemand op z'n zwarte lijst kwam. En hij had ze allemaal in zijn macht; als muizen in de klauwen van een kat. Een genadeloze man, hardvochtig - die niet aarzelde zich te amuseren ten koste van anderen’.

De advocaat was het met hem eens. ‘Dat is alleen maar de waarheid. Zo lang behandel ik zijn zaken niet, maar van de oudsten onder ons heb ik begrepen, dat hij in geen geval een aangename man was. Maar hier is er iets vreemds: het is twintig jaar geleden, dat hij het testament gemaakt heeft en hij heeft het nooit veranderd, alleen datgene wat hij Seònaid de huishoudhulp heeft nagelaten. - Ze is slechts zes jaar bij hem geweest’.

Dòmhnall Eanraig vouwde de papieren op die vóór hem lagen alsof die het laatste woord waren; zo'n beetje als de dokter, wou hij graag weg zo vlug als hij de zaken waarvoor hij verantwoordelijk was, had afgehandeld.

Frannsaidh hield hem staande. ‘Alles goed en wel maar dat maakt het voor ons niet duidelijker. U weet hoe pokken-Seumas de dood vond? Dat er geen voetsporen waren naar de stal of daarvandaan behalve die van de man zelf en dat de hele familie binnen was toen het gebeurde.’

‘Heeft U enig idee wat er gebeurd is- is er in het gesprek met de familie iets naar voren gekomen, dat enig licht op de zaak kan werpen...?’

Hij wachtte, alsof hij de advocaat ergens om smeekte, of toe te geven dat de zaak door de politie diende te worden afgehandeld.

De jonge man voelde zich niet gekwetst. Hij legde de papieren op de tafel en maakte het zich weer makkelijk in de armstoel, zijn hoofd ietwat zijwaarts gebogen en een glimlach op zijn gezicht.

‘Is het in U opgekomen, dat het niet één van degenen hier in huis was, die de oude man aan z'n eind hielp - dat U duidelijk kon zien, dat er geen andere sporen naar de stal leidden dan die van de man die vermoord werd? Dat de moordenaar misschien in de stal was voordat de boosaardige man daar aankwam? Of dat hij daar niet was om een moord te begaan? Wel hoe zit dat?’

Iomhar lachtte bitter. ‘Heel goed. Iemand die helemaal niet aan de familie verwant is maar die pokken-Seumas een kwaad hart toedroeg. Iemand die er niet voor zou terugdeinzen hem om zeep te helpen als hij daartoe de kans kreeg. Dat is allemaal

heel redelijk. Maar dat beantwoordt nog niet de vraag, hoe hij van de schuur weg kon komen zonder voetsporen achter te laten, tenzij hij vleugels had.'

De advocaat keek uit het raam alsof hij nadacht over de sporen die zijn autobanden in de sneeuw hadden achtergelaten, beneden bij de voordeur van het huis. 'Behalve dat de moordenaar weggelopen is of zodanig gedragen werd, dat hij geen voetafdrukken kon achterlaten, is er verder geen andere weg die hij kon nemen naar de nabijgelegen stal. Kies maar uit maar vergeet niet dat er geen sporen vandaan zijn dat hij wegkwam en geen voetafdruk achterliet. Brengt dat u nog op enig idee?'

De twee keken elkaar eens aan, toen naar Eanraig, terwijl zij zich afvroegen of hij hen er tussen nam. Maar op het gezicht van de advocaat viel er niets van humor te bespeuren. Hij was doodernstig.

'Mens noch dier konden de stal verlaten zonder afdrukken achter te laten' zei Frannsaidh - 'behalve zoals Iomhar zei: "als

hij vleugels had”. Wil je zeggen dat het hem gelukt is?’ Hij keek de advocaat uitdagend aan.

‘Ik heb helemaal niet gezegd dat de moordenaar weggelopen is - of weggedragen. Een auto, wagen of wat anders zou indrukken in de sneeuw hebben achtergelaten even zo goed als een mens. Dus is het zeker, dat er reden is om te zeggen, dat de moordenaar de stal helemaal niet verlaten heeft.’ Hij keek ze aan om te zien of hetgeen hij zei tot hun verbeelding sprak.

Iomhar sloeg met zijn hand ongeduldig op zijn knie. ‘Als ik U vroeg: is de moordenaar nog in de stal - of anders is er helemaal geen moordenaar! En pokken-Seumas nog in leven. Nou zeg, de politie is niet achterlijk man! U heeft zo goed als wij het lijk gezien. U bent toch ook bij de stal geweest?’

Eanraig hief z'n hand op. ‘Rustig, rustig. Heeft U ooit het oude versje gehoord dat gaat als volgt:

> Iemand zonder bloed, zonder vlees, zonder zweet,
> Dansend op de koude grond?’

‘Denk eens aan het weer van de laatste dagen: vorst, sneeuw, dooi, sneeuw, dooi - gaat er U nu een licht op? Brengt dat U op een idee? Brengt dat U tot het besluit dat 't geen mensenhand, hoef of gewei was dat sacherijnige Seumas gedood heeft?’

‘'t Gebeurt toch vaak dat iemand omkomt door een ongeluk “zonder dat er een hand of gedachte achter zit”?’

‘Juist. Het bovenste deel van de schoorsteen is op hem gevallen; een pan van het dak van de schuur; de bovendrempel is op hem neergestort of hij viel tegen de deurstijl en kreeg een schedelfractuur. Maar waar is het ding of werktuig dat een eind aan zijn leven maakte. Er is geen bovenstuk van een schoorsteen, leien pan, steen of dakspar te zien. Er zit in de hele stal niets los. Waar ging het ding dat hem doodde heenals het geen mensenhand was - ik denk, dat het makkelijker is voor een mens om weg te komen dan een stuk steen, houten post of hamer.’ ‘Daar zit wat in’, Iomhar zette op duidelijke wijze, kenmerkend voor de politie zijn eigen idee uiteen.

‘Wat er gebeurde met het ding dat hem doodde? Wel, dat het aan splinters sloeg en dat het enige tijd alp stof aan de staldeur bleef zitten voordat het in de sneeuw ten onderging. Er zijn stukjes, fragmentjes en splinters behorende tot dezelfde materie die de stal omsluit, waar grote ijsklonten van de dakpannen gleden toen gisteravond de dooi flink inzette. Ik zie het gewoon gebeuren. Aangezien de deur klemt, bukte pokken-Seumas zich om haar te openen. Hij wrikte aan de bovendrempel waardoor er een zwaar stuk ijs naar beneden kwam, en op zijn achterhoofd viel terwijl hij gebogen stond’. De advocaat was even stil.

‘De kant van een stuk ijs is soms zo scherp als een lans. Door de slag schoot de oude man met het hoofd vooruit de stal in, en viel misschien wel op de vloer, zodat er bloedvlekken op de stenen achterbleven. Hij slaagde erin op te staan en naar de deur te gaan in de hoop het huis te bereiken. Maar hij was slechts een oude zwakke man en verder dan de drempel kwam hij niet. Dat is mijn verklaring voor de zaak. Als U verder wilt gaan met het onderzoek bent U welkom. Maar als ik U was zou ik nog eens de stukken ijs bij de stal bekijken - vooral de splinters in de sneeuw bij de deur.’

Hij deed zijn papieren keurig in zijn leren tas, nam hem op, boog beleefd naar de beide politiefunctionarissen, die hem met open mond aanstaarden en verder geen woord spraken. Bij de deur keerde hij zich om en glimlachte. ‘Misschien zit ik fout, en wie van ons niet, zo nu en dan. Maar als U de vraag kunt beantwoorden hoe de

moordenaar weg kon komen zonder een voetstap of spoor achter te laten in de sneeuw, zou ik U zeer verplicht zijn als U mij dit zou willen laten zien. Ik zal U niet langer ophouden - de politie heeft altijd veel te doen.'

Hij sloot de deur en liet de twee wetsdienaren stilletjes achter, kijkend naar elkaar terwijl zij eens achter het oor krabden. Waarschijnlijk metéén en dezelfde gedachte: was de tijd gekomen, dat de oude speurhonden de jacht moesten opgeven en de jonge welpen in de gelegenheid stellen hun neus op de grond te houden en misdadigers te pakken - zelfs als de misdadiger alleen maar een klomp ijs van het dak was?

Iain Mac a'Ghobhainn
De vreemdeling

Op de hei was er slechts één huis te zien. 'Net als...' Hij bedwong zijn gedachten. Het was helemaal zijn gewoonte niet; verre van dien. Er is altijd wel iets, dat het denken van de toeschouwer verandert. Het huis was kleiner dan hij het zich al die tijd had voorgesteld en op een bijzondere manier verder weg alsof het alleen was en door wolken omgeven. Terug tot de werkelijkheid, zag hij twee palen van de omheining liggen. De wind dacht hij. Het tuintje was totaal verwaarloosd en men kon duidelijk zien, dat de deur reeds vele jaren geen verfje had gehad. Ze was van een lelijke bruine kleur en hier en daar kapot. Er was zelfs geen kip te zien. Een schaap hoefde je niet te verwachten (ze hadden immers geen schapen). Het gras om het huis was slap en droog. Je zou zo zeggen, dat er een ziekte of iets over de plaats was gekomen, en alles wat er leefde of in de nabijheid was,had weggeschroeid. De aarde zoog het licht tenslotte uit de lucht. Zijn handen voelden zweterig aan en hij zette de doos, die hij in zijn rechterhand hield, neer. Nu pas merkte hij hoe hij hijgde en hoe droog zijn tong was. Op dat moment stond hij op het punt terug te keren, aangelokt door de wereld daarbuiten. Hij voelde zich niet thuis. De grond onder zijn voeten voelde vreemd en onvriendelijk aan. Hij herinnerde zich de dag, dat hij dat huis daarginds zou binnenstormen, zonder erbij na te denken. Nu hij het evenwel bekeek, was het als de doos die hij bij zich had. Tenslotte klopte hij op de deur.

'Vreemd dat ze niet geschreven had', zei hij bij zichzelf. Hij herinnerde zich, dat hij al twee jaar niets van haar gehoord had. Plotseling stokten zijn gedachten. 'Wat zou er verkeerd aan zijn, als ik aanklopte alsof ik een vreemdeling was die op bezoek kwam' zei hij bij zichzelf.

Maar net toen hij de deur wilde openen hoorde hij sloffende voetstappen naderbij komen. Het houtwerk kraakte en tegenover zich zag hij een oude vrouw van ongeveer zeventig jaar.

'Wie bent U?' vroeg ze.

Wat was ze verouderd! De eenzaamheid had het gezicht verdord zodat het leek of haar botten zich niet bewogen. Op haar hoofd had zij een oude zwarte driekantige lap, de 'beannag' en de kousen zaten afgezakt om haar benen. Terwijl zij met hem sprak, keek zij over zijn schouder heen, alsof haar aandacht ergens anders op gevestigd was.

''k Ben... Ruairidh', zei hij (Joost mocht weten waarom hij loog).

'Ruairidh?' zei ze en de ogen waren nu op zijn gezicht gericht.

'Ruairidh' zei hij, 'Ruairidh...' (wat moest hij nou zeggen) 'Ruairidh Stiubhart'.

Ze begreep niet wat hij zei. Je zag haar denken: 'moet ik weten wie dit is?' Veel bezoek kwam er niet, dat was duidelijk. Was hij zó veranderd dat ze hem niet herkende. (Maar waarom had hij gelogen?)

'Neemt U mij niet kwalijk,' zei ze, maar...'

‘Ik kom uit Canada,’ zei hij 'en ik ken Uw zoon. Ik kom U opzoeken om... (van leugen tot leugen. Voelde hij zich schuldig?) ‘Ik kom uit het nabijgelegen dorp. Mijn moeder kent U.’ Ze probeerde enig verband te leggen.

‘Ruairidh Stiubhart?’ zei ze. ‘Komt U binnen, komt U binnen’ en ze deed de deur helemaal open.

Hij volgde haar naar binnen. Het huis was zeer donker. Het scheelde niet veel, of hij was overeen kist gevallen die dicht bij de deur stond. Maar het viel hem op, dat de duisternis haar helemaal niet deerde.

‘Ze is toch niet zo erg achteruitgegaan als ik gedacht had’. In de duisternis maakte ze licht. De kamer rees als het ware uit de duisternis. Niets was er veranderd. In een hoek stond er zoals

gewoonlijk een bed, en aan de muur hing er een grote, brede spiegel. Hij zag evenwel geen speld of kam bij de spiegel en dat verwonderde hem. Daar stond ook de kast met serviesgoed, die tot het plafond reikte. Het vuur was niet aangemaakt.

'Ik zal thee voor U zetten', zei ze. 'Het spijt me dat het vuur niet brandt. Ik geloof dat het huis op z'n kop staat'. Ze ging de kamer uit en zei:

'Ik haal wel wat aanmaakhout'. Het was goed dat hij de kamer precies kende. Even later kwam ze binnen met een armvol hout. 'Ik zal het vuur voor U aanmaken' zei hij.

'Als U zo goed wilt zijn', antwoordde ze. Hij nam de armvol hout van haar over. 'Ik kan geen vuur aanmaken' zei ze, maar op een eigenaardige toon. 'Zomers heb ik gewoonlijk helemaal geen vuur maar in de winter moet ik wel. Ik weet niet of U het gemerkt hebt, maar ik ben blind'. Er vielen een paar houtjes uit z'n handen.

'Blind?'

'Ja', zei ze. 'soms is het heel moeilijk. Ik geloof dat Alasdair ervan overtuigd moet zijn, dat ik hem helemaal vergeten ben, omdat ik niet schrijf. U heeft hem goed achtergelaten?'

'Ja,' zei hij, 'heel goed'.

'Is hij van plan ooit terug te komen?' vroeg ze. Hij zag hoe ze met haar duimen op de stoel roffelde. 'Als hij maar gelukkig is, dat is alles. Vertelt U hem niets over mij.'

'Heeft U lucifers voor het vuur?'

'Ze zijn in die doos. Hebt U ze?' Met een ruwe beweging brak hij het stokje doormidden.

'Hij weet helemaal niet, dat ik blind ben. Het is slechts twee jaar geleden, dat dit gebeurde. Maar hij stuurt mij elke maand geld.' Hij, die haar niet één penny gestuurd had en dat vijf jaren lang!

'Het is vijftien jaar geleden dat hij wegging,' zei ze. 'Vader leefde toen nog maar hij stierf dertien jaar geleden. Wij hadden alleen maar Alasdair. Hij verliet ons om te gaan varen toen hij zeventien jaar was. Waar heeft U hem ontmoet'

'Wij waren op hetzelfde werk.' Al bijna twee jaar een luie nietsnut.

'Heeft hij iets nodig?'

'Neen'. Een poosje zei hij niks.

'Komen er nog wel kennissen U opzoeken?'

'Ja,' zei ze, 'Ja'. Caitrìona... de vrouw van Iain en ja' zei ze 'veel'.

Hij brak nog een luciferstokje.

'Ik herinner mij nog' zei ze, 'de avond toen ze ons kwamen vertellen dat Alasdair vertrokken was. Ik dacht dat ik gek werd. Drie weken lang heb ik op bed gelegen. Ik begreep lang niet goed dat hij weg was'.

'Waarom is hij weggegaan?'

'O, wie zal hetzeggen? Ik dacht dat hij... maar wie zal 't zeggen? Er gaat zoveel in een jongenshoofd om. Zijn vader was z'n hele leven zeeman geweest en hij zei, dat hij de deur niet voor hem zou opendoen zolang hij leefde. Dat was uitzonderlijk, niet? Maar het is misschien goed dat hij weg kon. Heeft hij schoon werk daarginder?'

'Ja' antwoordde hij.

'Ik denk niet dat het hem zo goed gaat', zei ze. 'Daar was ik vaak al bang voor. Hij was zo onhandelbaar. Ik herinner mij' zei ze 'toen ik eens in de grote stad was, dat hij een houten paard in de uitstalkast zag en hij begon te zeuren. Een geschreeuw! Je had 't moeten horen! en stampvoeten op de weg. Maar hij kreeg het tenslotte toch; niet van mij, maar van een voorbijganger. Hij kocht 't voor hem. Denk je dat eens in. O, hij was zo humeurig! Maar soms deed hij z'n mond niet open. Ik denk vaak aan deze dingen. Ik wou dat hij schreef. Ik zou kunnen zeggen, dat

mijn vinger pijn deed en dat ik daarom niet schrijven kon. Maar iemand anders zou mij dan wel zijn brief moeten voorlezen.'

Het vuur begon nu te vlammen.

'Als U mij zegt waar de ketel staat, zal ik zelf thee zetten' zei hij.

'Wat vriendelijk van U. Hij staat achter het muurtje. Ik wilde geen elektrisch licht hier binnen, U moet dus wel een beetje uitkijken. Ik ben te oud om over dat elektrisch licht en dat soort zaken te leren... Alasdair was ook gewoon thee te zetten. Maar ik geloof dat jullie in Canada alleen maar koffie hebben'.

Hij pakte de kopjes; van die witte met een blauw randje eromheen. Hij zette twee kopjes op de tafel bij de lamp. Hij pakte een kopje en zette het vlak bij haar neer maar nam het terug, toen hij zich herinnerde, dat ze het toch niet zien kon. Vulde de ketel en hing hem aan de ketting. Het vuur brandde nu helder en hij voelde zich thuis. Zijn moeder zat op haar hoge stoel bij de tafel de armen gekruist. Hij dacht erover na hoe hulpeloos ze was te leven tussen schaduwen. Hijzelf was vertrokken en teruggekomen zonder één ding van zijn reis te hebben meegebracht. Weerspannig tja, kon je wel zeggen dat hij weerspannig was! Maar waarom was hij weggegaan? Hij kon het zich nauwelijks herinneren. Was het omdat zijn vrienden weggingen? Was het om zijn ouders? Hij dacht aan zijn vader die bijna vier meter ver kon spuwen terwijl hij in de deur stond met z'n korte zwarte pijp in de mond. Hij dacht erover na hoe zijn moeder zei:

'Denk erom, niet te laat' - en de onlustgevoelens die dit woord bij hem opwekte. Hij herinnerde zich hoe ze één avond schreeuwde, (toen hij van een dansavondje thuiskwam en met zijn hoofd in de wolken) dat hij zich moest schamen om op die tijd naar huis te komen. Waarom moest ze steeds zijn plezier bederven?

'Het water kookt', zei ze. Hij had het niet gehoord. Hij deed drie volle lepels in de pot en goot het water op.

'Ik herinner mij', zei ze 'een avond zo ongeveer een week voordat hij het huis verliet. Hij kwam toen thuis van een dansavondje. Ik ben er zeker van dat hij daarom weggegaan is. Voordat hij de deur opendeed begon ik te schreeuwen, dat het geen pas gaf op dat uur van de nacht buiten te zijn. Ik was zo moe. De dokter was er geweest en had toen gezegd, dat z'n vader niet lang meer te leven had. Dat wist z'n vader ook heel goed. Maar de volgende dag zou iemand dat nauwelijks gemerkt hebben. Hij hield zich geweldig goed en ging op een herfstmiddag kringetjes blazen uit z'n pijp voor de kinderen van het dorp.

Hij deed suiker en melk in de kopjes.

'Ik hoop niet dat hij daarom is weggegaan' zei ze. Hij schonk de thee in de kopjes. Roerde de thee om meteen lepeltje dat hij uit de kast had gepakt. Hij gaf haar het kopje in de hand, waarna ze een slokje nam.

'Lekker kopje thee' zei ze.

'Alasdair kon ook lekkere thee zetten'.

'Stiubhart?' zei ze. 'En je zegt dat ik je moeder gekend zou hebben? Leeft ze nog? Vreemd dat ik mij haar niet herinner. Maar waar zou ik haar gekend hebben? Op een goeie dag kwam Alasdair binnen met een jonge kerel en zei toen tegen mij: "Dit is Coinneach MacChoinnich. Zijn vader heeft jullie gekend. Jullie hebben samen gevist." En die man bestond niet eens. Zo nam hij mij wel eens ertussen. Lekker is die thee! Ik neem altijd drie volle scheppen suiker en dan is ze juist zoet genoeg. U zei dat het Alasdair goed gaat? Wat is de reden dat hij niet schrijft? Maar wat geeft 't. Hij kan niet met alles tegelijk bezig zijn. Hij niet inderdaad. Ik word ouder en het zou wel goed zijn als hij thuis was'. Nadat zij hun thee hadden opgedronken, stond ze op.

'Doe de deur op slot voordat je naar bed gaat Alasdair; je weet maar nooit of er nog een vreemdeling komt'. Op dat moment schoot het hem te binnen, dat hij niet gevraagd had waar de suiker, het lepeltje of de melk te vinden waren.

'De thee' zei ze 'is zo sterk als hij ooit geweest is'.

De auteurs

Iain Mac a'Ghobhainn werd in 1928 geboren te Pabail an Rubha (eiland Lewis). Opleiding op het Nicolson Institute te Stornoway en de Universiteit van Aberdeen. Daarna driejaren dienst in het leger. Verder werkzaam bij het onderwijs in Clydebank vóór hij naar Oban vertrok in 1955. Schrijft in het Gàidhlig en in het Engels. Publikaties in An Gaidheal en Gairm. Radiolezingen en verhalen alsook toneelstukken. Van zijn hand verschenen vanaf 1960 meer dan tien boeken in het Gàidhlig. Schreef vier verhalen voor kinderen. Is nog steeds actief als schrijver.

Pòl MacAonghais werd geboren te Gourock. Kreeg na de dood van zijn vader opleiding in Uibhist, school in Cheann a'Bhàigh; daarna middelbare school in Portree (Eiland Skye). Na twee jaren in het leger te hebben gediend voltooide hij zijn opleiding aan de Glasgow University. Was bij het onderwijs in

vervolg op pagina 80

Graa Boomsma
Schrijven rondom een leegte
Over het proza van J. Bernlef

In J. Bernlefs gedichtenbundel *Bermtoerisme* (1968) staat een cyclus van vierenveertig gedichten onder de titel 'Wild gardening'. De dichter biedt zijn lezers de mogelijkheid dit boeket gedichten uit de bundel te scheuren en zelf een leesvolgorde - een nieuwe ruiker bloemen - samen te stellen. Deze toevallige, 'wilde' manier van schrijven - tuinieren - manifesteert zich ook in Bernlefs proza uit de jaren zestig, een proza van verzamelde gegevens.

Het twaalfde hoofdstuk van de roman *Paspoort in duplo* (1966) bijvoorbeeld verliest zich moedwillig in willekeurige bijzaken. De schizofrene hoofdpersoon Lex Oudshoorn komt in dit korte, voor de verhaallijn overbodige, hoofdstukje slechts en passant ter sprake:

> De twee boeren die luid klossend met hun klompen over de keien van een weg een handkar langzaam voortduwden in de richting van Ramshorst - in de kar lag een zwart hoopje, waarschijnlijk een in elkaar gefrommeld jasje van een van hen, dat was in het schemerdonker niet te zien; aan de rechtervoorzijde hing een rode lantaarn die door de hobbelige bestrating waarover de wielen zich krakend voortbewogen heen en weer bungelde - probeerden met hun stemmen boven al dit lawaai dat zij langs de stille linkeroever van de rivier maakten te komen.
>
> Zij voerden een gesprek over een broedmachine die de oudere boer, die links achter de kar liep - en die niet voor de eerste keer van zijn leven een steenpuist in zijn nek had die hij met een enorm verband, dat over zijn hele nek liep, had bedekt - een week geleden had aangeschaft en waarover hij niets dan lof had. De jongere boer, zijn buurman, was eigenlijk jaloers omdat hij niet het geld had om zich zo'n dure machine te kunnen aanschaffen en daarom vertelde hij dat er altijd veel kuikens in zo'n machine doodgingen omdat de temperatuur te hoog opliep, waarop de oudere antwoordde dat er een thermostaat opzat. Bovendien had hij er van de vertegenwoordiger een heel boekwerk bijgekregen dat hij zelf weliswaar niet gelezen had maar dat zijn vrouw nu aan het doornemen was. Beiden keken op toen er hoog boven hun hoofd een vliegtuig overvloog.
>
> 'Hé, een vliegmachien,' zei de oudere boer en probeerde hem zonder al te veel pijn in zijn nek te volgen.
>
> 'Een D.C. 6,' zei de jongere boer.
>
> De oudere boer zweeg. Van vliegmachines wist hij niks. Een van z'n kinderen was per vliegtuig naar Canada geemigreerd, maar zelf zou hij er nooit in gaan zitten, in zo'n ding. Dan maar eens een keer met de boot naar Canada alhoewel z'n zoon drie leuke kinderen had gekregen daar, die ingelijst op de theekast thuis stonden, naast hun trouwfoto.
>
> Toen de boeren bij de brug kwamen sloegen zij linksaf, de brug over en gingen Ramshorst in. Zij hadden in al die tijd maar één man gezien. Ook hij had even maar naar de groene en rode lichtjes gekeken, die aan de vleugelpunten en staart van het vliegtuig helder knipoogden.
>
> Het was inderdaad niet gebruikelijk dat er vliegtuigen over Ramshorst kwamen. Meestal vlogen ze wat noordelijker. De automatische piloot was

> echter niet geheel juist afgesteld en nu was de gezagvoerder, H.K. van Dijk, bezig de fout te herstellen.

Als alleswetende, regisserende waarnemer/schrijver verschuift Bernlef zijn aandacht even van de hoofdzaak naar een bijzaak. Toevallige details worden met grote inzet vastgelegd. Het is eigenlijk niet juist om het bij Bernlef over hoofd- en bijzaken te hebben. Niets lijkt over het hoofd gezien te worden. Zelfs de kleinste scherf mag (even) schitteren in een verhaal.

In het verhaal ‘Het komplot’ uit *De schaduw van een vlek* (1967) is het toeval de nadrukkelijke regisseur. Wat de hoofdpersoon Lucas Bakker denkt, gebeurt ook. Het is een verhaal van verschuivingen. De aandacht is niet alleen op Lucas Bakker gericht, zoals in het hiervoor geciteerde hoofdstukje uit *Paspoort in duplo* Lex Oudshoorn bijna helemaal uit het zicht verdwijnt. Ook volgt de van alle details op de hoogte zijnde verteller andere, willekeurige personages. De details zijn als het ware gevonden waarnemingen, ready mades die een plaatsje in het verhaal krijgen. Zo ontstaat een netwerk van toevallige verbindingen tussen personages die eigenlijk niets met elkaar te maken hebben. Fictie wordt meteen werkelijkheid binnen het verhaalkader. Lucas Bakker voelt zich het slachtoffer van een allesomvattende samenzwering. Hij ziet een betekenis achter het netwerk van toevalligheden.

> Alles was inbeelding. Nog een keer, drie keer was tenslotte scheepsrecht. Uit de volgende zijstraat (hij, Lucas zou hier blijven staan) zou over drie minuten een neger komen. Verdere bijzonderheden hoefde hij niet te verzinnen, het feit dat het een neger zou zijn was al onwaarschijnlijk genoeg.

(dit verhaal werd midden jaren zestig geschreven) Maar het onwaarschijnlijke gebeurt. Enkele minuten later ziet Lucas Bakker een Jamaïcaan in zijn blikveld verschijnen. ‘Het komplot’ is een verzameling toevallige gegevens die met elkaar te maken krijgen. Inbeelding en verbeelding beïnvloeden het zicht op de werkelijkheid. Uiteindelijk is de schrijver/waarnemer het personage dat opgaat in een eindeloos lijkende reeks observaties en registraties. Hij is een en al oog, een camera zonder lichaam die alles zonder onderscheid vastlegt, een aanwezige afwezige. Hij opereert: als neutrale waarnemer die zich verlustigt en verliest in nietige details en van vliegen olifanten maakt.

Ligt in de jaren zestig de nadruk nog op het toevallige, wilde verzamelen, na 1970 komt steeds meer de nadruk op vorm en compositie te liggen. Van de wilde natuur naar de geconstrueerde cultuur, zonder dat de ‘realistische geuren’ weggewerkt worden. Bernlef wordt een laborant met poep aan zijn schoenen. Steriliteit houdt hij op afstand. Toch maakt hij een ontwikkeling door van vormeloosheid en verwisselbaarheid naar stilering, die weloverwogen is. Van Barbarber naar Raster als het ware, maar niet helemaal.

De aandacht voor het detail blijft. De rechter/waarnemer Jakob Olsen in *Onder ijsbergen* (1981) is een Deen die op Groenland een moordzaak onder Eskimo's probeert te reconstrueren. Wat is zijn opdracht?

> Waarnemen. Dat in de eerste plaats. Proberen te reconstrueren wat er precies gebeurd is. Of men vergeten is iets te noteren, iets over het hoofd heeft gezien. Soms komt het op kleine verschillen aan. Die kunnen significant zijn.

Eenheid in de wereld bestaat niet. Er zijn alleen brokstukken, momentopnamen of fragmenten. Het uitzicht wisselt voortdurend in de literaire Bernlef-wereld. In zijn eerste roman *Stukjes en beetjes* (1965) voelt de hoofdpersoon Michiel, een

twaalfjarige stadsjongen die in het laatste oorlogsjaar op het platteland vertoeft, zich omringd door onbegrijpelijke gebeurtenissen.

> Even ontastbaar en onbegrijpelijk, even versnipperd in gebeurtenissen, was daar opeens de *Bevrijding*, zich voor hem manifesterend in een gekostumeerde voetbalwedstrijd op een weiland;...

Literatuur is ‘een aaneenschakeling van op het eerste gezicht weinig betekenisvolle details’ zegt Jakob Olsen in *Onder ijsbergen*. Zo ontstaat een helder beeld ‘van wat niet expliciet verteld wordt.’ Dit paradoxale streven naar het wegwerken van

de realiteit, het al pratende en schrijvende verzwijgen van de essentie en het scheppen van lege plekken of gaten doet aan het werk van A. Alberts en K. Schippers denken. Alberts is een favoriete schrijver van Bernlef. Over Schippers, met wie hij in de Barbarber-redaktie zat van 1958 tot 1971, schreef hij in de essaybundel *Het ontplofte gedicht* (1978), dat hij de werkelijkheid observeert zonder tot een rigide classificatie over te gaan. Er zijn alleen mogelijkheden tot interpretatie van de werkelijkheid. 'Daarom wil Schippers "de werkelijkheid niet intensiveren, maar verijlen, wegmaken", zoals hij het al in *Verplaatste tafels* schreef.'

> Bernlefs toenemende preoccupatie met stillevens, gestolde tijd, fotografie (proza en poëzie als pas op de plaats) klinkt door in zijn kwalificatie van het werk van Schippers: 'Wit is een oude meester' schrijft hij, niet zonder ernst. De meeste mensen willen anekdotes, beweging, drama, dynamiek. Schippers kiest voor vertraging, uitstel, het moment vóór de keuze.

Het wit is het impliciete, het net niet gezegde, het gat in het geheugen, de leegte in het hoofd.

Voor je het weet raakt de werkelijkheid zoek of verzinkt de individualiteit in een berg onverschillige dingen. Het vastleggen van momenten of waargenomen details brengt je wellicht dichter bij het leven. In de literatuur van Bernlef gaat het er steeds meer om het onzichtbare tussen de regels door zichtbaar te maken en tot spreken te brengen. Schrijven is voor Bernlef in groeiende mate een hartstochtelijk onderzoek naar het zwijgen van de onverstoorbare dingen en voorwerpen geworden. De stille, koele dingen vormen een opstapje om over menselijke gevoelens te schrijven. In een interview, afgenomen door Peter Nijmeijer (BZZLLETIN 52, januari 1978), zegt Bernlef:

> Dat gevoel dat ik mijzelf als kind een plaats moest veroveren tussen de stoelen, de tafels, de meubelen, de planten en de bomen, dat mijn aanwezigheid niet vanzelfsprekend was, dat ik die waar moest maken op een of andere manier. Het heeft natuurlijk heel lang geduurd voor ik wist dat ik dat het beste met schrijven kon doen. Ik herinner me dat er vroeger altijd gezegd werd: ga nou toch spelen. En dat ik dan vol verbazing keek naar jongetjes die speelden dat een stoel een vliegtuig was. Voor mij was dat gewoon een stoel. Misschien is het wel een totaal gebrek aan fantasie, hoor. Dat gevoel van altijd aan de zijlijn te staan. Al die dingen om je heen te zien die er gewoon zijn. En naarmate je ouder wordt ga je inzien dat die dingen er ook nog veel langer zullen zijn dan jij.

In de kleine roman *Meeuwen* (1975) tekent de zwijgende, aan keelkanker lijdende Arend Wijtman protest aan tegen de onherroepelijk komende dood door dingen in het landschap waar hij doorheen loopt (de duinen en het strand van een Waddeneiland) op te pakken en weg te gooien. Wijtman voelt zich soms overweldigd door de dingen en lijkt zelf een voorwerp te worden.

> Hij pakte een denneappel en gooide hem met al zijn kracht tegen een boom. De denneappel sprong van de stam terug en viel op de grond. Die daad stelde hem gerust. Het was zijn werk. Hij had een denneappel verplaatst. Even had hij het gevoel te passen in het landschap waar hij doorheen liep.

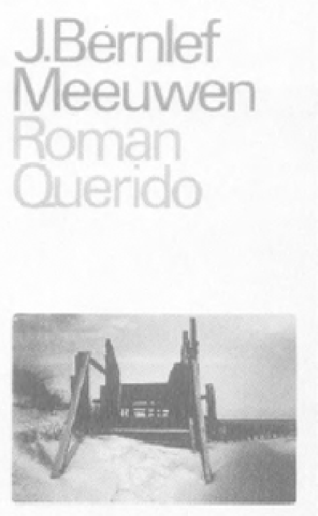
Wijtman pleegt uiteindelijk zefmoord door in zee weg te zinken.

> Het geraas van het water was zo oorverdovend dat het leek alsof hij er al middenin stond. Destenen in de zakken van zijn jas trokken hem als aan een riem naar beneden, naar de smalle strook die er om deze tijd nog van het strand restte. Zo bereikte hij de waterlijn. Zijn mond ging wagenwijd open. Al na een paar stappen werd het diep.

Hij zinkt als een (bak)steen en wordt voorgoed een levenloos ding onder de dingen.

Een verzamelplaats

Rondom een gat (1971) is niet alleen een verzamelplaats van citaten, stukjes en beetjes proza en poëzie, essayistische tussendoortjes en andere (gevonden) voorwerpen van taal (zoals *De stoel*, 1973, dat ook is), maar tevens het epicentrum van Bernlefs thema's. Bovendien bevat *Rondom een gat* fragmenten uit de biografie van Charles Waterton, 'de vogelman van Walton Hall' (zie ook *De dood van een regisseur*, 1968), en teksten over meestervervalser Han van Meegeren en schilder Johannes Vermeer (zie *De maker*, 1972).



Niet toevallig is 'vergeten' het laatste woord dat in dit 'winterboek' valt. Het motto voorin (van een zekere Donald A. Norman) luidt: 'Het is de herinnering die het vergeten veroorzaakt.' Bernlef schrijft telkens opnieuw memoires van een vergeetachtige. Leven betekent langzaam (het leven) verliezen of de dood vinden, betekent vertraagd in een gat vallen en steeds minder herinneren. Foto's laten zien

wat je vergeten bent en welke gaten er al in je geheugen zijn gevallen. Ze vormen een tastbare kunst van het verliezen. Iedere herinnering neemt hersenruimte in.

In het prozafragment 'Het sterfbed van Johannes Vermeer' (enigszins bewerkt vormt deze tekst de opening van de roman *De maker*) staat: 'Hij wist dat hij het mysterie van de voorwerpen nooit zou doorgronden.' De stervende Vermeer is omringd door voorwerpen, waaronder een aantal tegels.

> De rij blauwe tegels (een boer, een scheepje, een molen, nog een scheepje en dan weer overnieuw) die de overgang vormde van de zwart wit geblokte tegelvloer naar de grijze muurverdween onder het bed. Wat was het verschil tussen de tegels die hij zag en de tegels die hij zich herinnerde.

In het tekstfragment 'Vergeten messenbak' lijkt Bernlef het te hebben over zijn roman *Stukjes en beetjes*. Stapje voor stapje dringt de scholier Michiel door in de duistere wereld der volwassenen en laat hij zijn fantasiewereld, gevoed door het intensief lezen van het bijbelverhaal over Hagar en Ismaël, achter zich. Bernlef ontdekte al schrijvende brokstukken uit zijn herinnering.

> Ik heb geen boek over mijn jeugd geschreven om haar van mij af te schrijven, of om haar vast te leggen, maar om haar te ontdekken. Bijna moest ik mijn herinneringen zelf verzinnen. Natuurlijk waren de resultaten pover. Er gebeurt bijna niets. Maar voor mij zijn het waardevolle wrakstukken aan de rand van het gat waarin ik al vooreen deel verdwenen ben.

Het thema van het vergeten en het verdwijnen staat in verband met het waarnemen. In 'De Wijpers - een strip', een andere tekstscherf uit *Rondom een gat*, verdwijnen alle dingen waarnaar de Wijpers, bewoners van donkere bergen, kijken. Het herinneren wordt verplicht gesteld, het vergeten is strafbaar. Maar er is geen beginnen aan. Er komt geen eind aan het vergeten en verdwijnen. De Wijpers maken van de nood een deugd en beginnen herinneringen te verzinnen. Langzamerhand is er geen verschil meer tussen valse en echte herinneringen. Fictie en werkelijkheid zijn een onontwarbare kluwen geworden.

Het thema van de toeëigening (vervalsing, ontvreemding, plagiaat, citaat) en het tegelijkertijd ontkennen van de unieke, onvervreemdbare schrijverspersoonlijkheid behandelt Bernlef in het fragment 'Citaat & plagiaat'.

> Het enige wat auteurs overblijft zijn miljarden volgeschreven boeken, de litteratuur, waarin schrijvers elkaars ideeën met tussenpozen van soms honderden jaren weer

> opnemen en opnieuw bewerken. De ideeën die de schrijver ontwikkelt zijn beperkt. Alles is al eens bedacht. Dat is geen reden tot pessimisme, het is slechts een ontkenning van de tijd.

Jorge Luis Borges zou de hier geciteerde zinnen opgeschreven kunnen hebben. Ook hij put vrijelijk uit de wereldliteratuur en gooit heden en verleden door elkaar, zodat er een eeuwig (literair) heden ontstaat. In de literatuur gaat het niet om de (biografie van de) schrijver, maar om de boeken. De schrijver als ontlener is een figuur die balanceert op de rand van de afgrond van het vergeten. Bernlef lijkt met *Rondom een gat* een boek geschreven te hebben, dat zich weigert op te laten nemen in de herinnering. De veelsoortigheid van (tekst)genres en onderwerpen werkt versplinterend op het geheugen van de lezer. De schrijver presenteert zich onophoudelijk in nieuwe gedaanten, verbergt zich achter bewerkte citaten of verschuilt zich achter een berg van gelezen boeken en gevonden taalmateriaal. Hij is het gat waar het winterboek omheen draait.

'Kijksnelheid' in *Romdom een gat* behandelt de verschillende manieren van waarnemen in de (stomme) filmwereld van Laurel en Hardy. Dat is een wereld zonder verleden omdat de herinnering erin afwezig is. Alles is steeds weer nieuw en vraagt om nieuwe oplossingen. In deze gesloten wereld ontstaat niet alleen een slapstickachtige vervreemding tegenover de voorwerpen maar ook tegenover de taal.

> Door de afwezigheid van de herinnering wordt taal als instrument functieloos, een holle frase.

Laurel en Hardy zijn voordurend in gevecht met voorwerpen en taal. Waarnemen en taal staan niet los van elkaar. In het al geciteerde essay over K. Schippers in *Het ontplofte gedicht* schrijft Bernlef naar aanleiding van Schippers' poëziebundel *Een vis zwemt uitzijn taalgebied* (1976):

> Het is niet voor niets dat het woord 'taal' in de titel (...) voorkomt. Veel van zijn teksten gaan over tirannie en willekeur van de taal, de invloed die zij op het kijken heeft.

Het thema van het vergeten en het verdwijnen is al aanwezig in Bernlefs prozadebuut *Stenen spoelen* (1960). In 'Tien verhalen uit Varmland', een reeks samenhangende prozateksten die wat het procédé betreft geïnspireerd zijn door *Winesburg, Ohio* (1919) van Sherwood Anderson (ook in dat boek lopen eenzame mensen met stille wanhoop rond), lijkt een stil Zweeds landschap zwijgzame mensen op te slokken als waren het zwerfstenen. Een van die mensen heet Stig, 'de grootste zwijgende dichter van het groene land'. Het leven is voor hem te geschakeerd en te beweeglijk. Bernlef probeert tot de harde, stenen kern van de Värmlanders door te dringen. Stig is één van de 'stenen' die Bernlef tussen neus en lippen door tot spreken brengt.

> Nee, de waarheid is een ander verhaal. Een verhaal dat men niet opschrijft maar dat men zacht voor zich heen mompelend opzegt zoals Stig dat deed zo gauw hij weer alleen was.

Geheugenverlies is ook aan de orde. Het schrijverspersonage Bo Berndt herleest een boek van zichzelf over zijn geboortestreek.

> Negentien jaar lang was hij er niet meer geweest. Toen hij zich vanmorgen eigenlijk niets meer kon herinneren dan een blauwgrijze toneelwereld waarin zijn vader en moeder als doofstomme spelers rond liepen, was hij voor het eerst sinds het verschijnen aan het boek gaan twijfelen.

Het afbrokkelende geheugen heeft alles te maken met het ouder worden en de naderende dood. Over de stervende Göran wordt gezegd:

> Hij wordt oud (...). Hij wordt te oud. Hij herinnert zich niets meer. God, God, wie had dat kunnen denken. Hij was zo flink altijd.

'Tien verhalen uit Värmland' is een samenhangende reeks verhalen waarin de personages elkaar zwijgend lijken te vermoorden. Het zijn oefeningen in het zwijgen van mensen die bijna ongemerkt uit het leven verdwijnen en opgaan in het stille en onverstoorbare landschap.

> Niets bestaat. Het is allemaal beweging en niets, geen flikker gaat verloren. Dood? Leven? Een minieme verschuiving, onmerkbaar in het geheel.

In latere verhalen over ouderdom en vergeetachtigheid (vooral in *Hondedromen*, 1974, en *Anekdotes uit een zijstraat*, 1978) worden woorden betekenisloos door het wegvallen van de herinnering. Het meisje Francis in 'De klok', het verhaal waarmee *Hondedromen* opent, ontdekt dat haar oma gevangen zit in rituelen en herhalingsoefeningen. Als een afgestelde klok of machine (een voorwerp!) verricht ze haar dagelijkse handelingen, zonder dat ze erbij na hoeft te denken of op haar geheugen leunen. Francis ontregelt het dagelijkse ritueel van haar oma door onder andere een knot wol te verstoppen. Liegen en herinneren horen bij elkaar.

> Het was moeilijk. Je moest niet alleen onthouden wat er gebeurd was, maar ook wat je gezegd had. Dat was niet hetzelfde.

Het titelverhaal van *Hondedromen* gaat over een eenzame oude man die over zijn hond nadenkt en wandelt.

> Hij had het gevoel dat hij geen huis meer had. Dat alles een herinnering was die hij al wandelend bezig waste vergeten,...

De personages in *Hondedromen* proberen dingen te verzamelen uit het verleden dat eigenlijk uit fictie bestaat. De bejaarde figuren zitten vastgeroest in repeterende handelingen. Hun werkelijkheid is ineengeschrompeld, zij zijn vertrouwde voorwerpen op een vaste plaats geworden, bezig te verdwijnen en al bijna onzichtbaar.

Het verhaal 'Dubbele tong', dat *Hondedromen* afsluit, is het relaas over twee oude vrienden die sterven, Kees en Simon.

> Als je lang met iemand bekend bent, zie je hem op het laatst niet meer. Alleen in wat hij anders doet en dat was na twintig jaar niet zoveel.

Kees, die de gewoonte had ontwikkeld met zijn tanden over zijn tong te raspen, verdwijnt naar het ziekenhuis wegens kanker in dat lapje vlees in de mondholte. De achtergebleven Simon neemt de gewoonte van Kees over. Hij wordt zich sterk bewust van de voorwerpen die hem omringen. Hij gaat de dingen om zich heen een voor een opnoemen.

> de woorden, niet zijn benen, bewogen hem voort. Ze zweefden los om hem heen, verdwenen als rook, en de dingen bleven de dingen. Ook buiten.

Uiteindelijk bijt hij zijn tong af. Hij legt zichzelf het zwijgen op en wordt vooraltijd een zwijgende man. Dedingen blijven achter.

> Misschien was het beter zo. Misschien was dit het afscheid waar hij vaak aan gedacht had, en begon het zo, met woorden die loslieten zodat er alleen nog maar de dingen overbleven, koud en gezichtsloos als muren.

In het titelverhaal van *Anekdotes uit een zijstraat* woont het hoofdpersonage (De Wilde) in de nietige Agnietenstraat. Na zijn pensionering - hij had een baan bij Publieke Werken - valt hij in een gat, een leegte. De Wilde raakt gedesoriënteerd, verricht zinloze handelingen, lege rituelen. Dit alles wordt gestimuleerd door een fantasieloze, maar overheersende stenen (stedelijke) omgeving.

Anekdotes uit een zijstraat gaat over taal leren en taal afleren. In het openingsverhaal 'Gewoon toneel' is een kind bezig de taal onder de knie te krijgen en merkt hij dat woorden aan dingen uit de werkelijkheid gekoppeld kunnen worden.

> Later was hij tot de ontdekking gekomen dat er woorden waren die meer dingen tegelijk betekenden. 'Blok' bij voorbeeld, dat je ook 'omkon', zoals zijn vader op een avond zei terwijl hij hij er net een in zijn hand hield.

In een discussie over literaire opvattingen in Raster (jrg. IV/2, zomer 1970) tussen Rein Bloem, Gerrit Kouwenaar, J.F. Vogelaar, H.C. ten Berge en J. Bernlef etaleerde de laatstgenoemde zijn taaivisie. Bernlef stelde zichzelf een aantal vragen.

> Maar heeft een woord met een bepaalde klank en een bepaalde samenstelling geen enkele relatie met het ding dat het betekent? Zijn dus alle woorden volslagen willekeurig samengesteld? Of bestaat die relatie tussen het woord en de betekenis alleen maar uit een leerproces?

Voor Bernlef zitten de woorden aan de dingen vast (athans in 1970). Hem interesseerde het in die tijd hoe woorden (zoals stoel) tot stand zijn gekomen. De taal staat in het recentere werk van Bernlef als instrument van het problematischer wordende waarnemen onderspanning. Taal is geen kant-en-klaar produkt meer dat je kunt bewonderen, maar een proces 'om tegen de geldende afspraken in te praten.' (Bernlef in *Het ontplofte gedicht* over Francis Ponge).

In het verhaal 'De kuil' (in *Anekdotes uit een zijstraat*) verzint de hij-figuur - die tijdens het spelen met andere kinderen per ongeluk in een kuil is gevallen waar hij niet meer uitkan, totdat zijn vader arriveert - nieuwe woorden. Elk nieuw verhaal in *Anekdotes uit een zijstraat* betekent ook steeds een ouder personage. In het slotverhaal 'Het washandje', dat sterk doet denken aan 'Dubbele tong' uit *Hondedromen*, slaat de dood toe. De woorden raken los van de dingen. Een oude schrijver ligt op sterven, staat op het punt te verdwijnen.

> Soms wist hij niet meer waar hij was. De tijd liet hem in de steek. De woorden waarmee hij het leven op afstand had gehouden ('gedresseerd' noemde hij het zelf) zakten weg, werden opgevreten door de pijn die doortrilde in een soort blikkeren dat hem soms totaal verblindde. En dan weer leek hij weg te druipen in het bed, zijn vorm te verliezen en schoten zijn benen met een schok omhoog, zodat hij zijn ogen van ontzetting sloot en zijn handen stijf tegen zijn borst gedrukt hield.

Hij krimpt en houdt ten slotte op met ademen. Wat overblijft is niets dan leegte. Hij is definitief in een kuil gevallen en niemand haalt hem er weer uit. Twee oude vrienden, Peteren Fritjof, zijn getuige van de definitieve verdwijning (uit het leven). 'Het linkeroog van de schrijver zakte open. Peter keek in de lege pupil.' De leegte als het zwarte gat van de dood.

In de novelle *De overwinning. Het verslag van een nederlaag* (1962), voorafgegaan door een motto van Nabokov (een lievelingsschrijver van Bernlef), verkeert soldaat B. in een isolement. Bij het wakker worden 's ochtends in de kazerne, als de meesten nog slapen, denkt hij: 'Het enige moment van de dag dat van mij is. Het enige moment dat ik niet met de anderen hoef te delen.' Soldaat B. lijkt gefixeerd door stenen. Als hij op wacht staat, graaft hij een steen uit, een levenloos ding dat waarschijnlijk nog nooit door iemand is aangeraakt. Het (stenen) kazerneplein associeert hij met het schoolplein uit zijn jeugd. In zijn strijd om staande te blijven, terwijl de uniformering in zijn omgeving overheerst, verwacht hij redding 'van de stomme grijze tegelvlakte.' Hij volgt de bevelen van zijn 'meerderen' wel op, maar voelt bij het exerceren soms een tegenkracht in zich. Als hij celstraf krijgt, gaat hij helemaal op in het observeren van de stenen muur om de tijd te doden. Hij wordt één met de levenloze materie.

> Maar als ik in die cel naar een steen keek, dan zag ik op een gegeven ogenblik de steen niet meer. Ik concentreerde me zo op de steen, bij gebrek aan iets anders, dat ik als het ware in de steen verdween of de steen in mij, dat weet ik niet.

(Hier wordt een vorm van verdwijnen beschreven die vaak voorkomt in Bernlefs proza en poëzie.) Soldaat B. is het slachtoffer van nachtmerries die hij zich niet meer kan herinneren. Niet toevallig begint en eindigt de novelle met een 'leeg toneel': aan het begin het witte ziekenhuislicht, aan het slot een zeer blauwe lucht zonder wolken ('...in het onzichtbare licht.'). Soldaat B. beweegt zich van leegte naar leegte en wil zijn isolement koesteren in een hier en nu, zonder dat het verleden (de herinneringen en de associaties) hem op de nek springen.

> Dan kan er niets gebeuren. Waarom begrijpen ze niet, waarom begrijpen ze niet dat ik een uitzicht wil hebben dat mij aan niets herinnert. De herinnering maakt me misselijk. Niets mag er bewegen, geen boomblad, geen vlieg. Ik wil kijken en kijken en niets meer zien.

Bernlef schrijft al vanaf zijn eerste verhalen over het langzaam wegvallen van de individualiteit, over de ontindividualisering.

De roman *Paspoort in duplo*, die al in het begin van dit opstel ter sprake kwam, is het relaas van iemand (Lex Oudshoorn) die in een vroegere liefdesverhouding verdwijnt en steeds meer heden - werkelijkheid en nieuwe vrouw Mandy - en verleden - fictie en afwezige, vroegere geliefde Marize - door elkaar haalt. Hij verliest zich in vroegere verschijningen van zichzelf. Het boek had ook *Ontrouw in duplo* kunnen heten. Lex Oudshoorn is Mandy in gedachten ontrouw, Mandy ontmoet een zekere Pieter Verkerk en gaat met hem naar bed. Dat moment van ontrouw of overspel ervaart ze als een bevrijding, als een gevoel van ongebondenheid. Pieter Verkerk noemt haar 'eekhoorntje'. Aan het slot van de roman bezigt Lex die woorden ook als ze gaan vrijen. Lex Oudshoorn is als het ware een dubbelganger die door het heden wandelt met de figuur die hij vroeger was. In de roman ontstaat een dubbel vervreemdingsproces. De spiegelstructuur van *Paspoort in duplo* (die Bernlef ook zeer nadrukkelijk in de roman *Het verlof*, 1971, hanteert) doet aan Nabokov en Borges denken. Ook zij produceren als *schrijvers* een amalgaam van feiten, details, impressies, afleidingen en combinaties en verstoppen zich in hun gigantische bibliotheek van onleningen, spiegeleffecten, verschijningen en verdwijningen. (*Paspoort in duplo* is tevens een boek waarin de schrijver zijn fictieve verhaal in wording binnenstapt. Als Lex Oudshoorn een paspoort - van Pieter Verkerk, de man met wie Mandy naar bed gaat - vindt, merkt de schrijver dat de fictie die hij produceert zich vermengt met zijn werkelijke leven, dat binnen het boek natuurlijk ook fictie is.

> Op dit moment stond ik van mijn schrijftafel op om mijn paspoort te zoeken ten einde de juiste gegevens in dit verhaal te kunnen verwerken en ervoer vol schrik de mimicry die mijn leven aan het aannemen was. Mijn paspoort was onvindbaar.

In *De schaduw van een vlek* manifesteert de schrijver zich ook regelmatig in de fictie die hij creëert. Hij neemt de rol op zich al schrijvende de wereld te veranderen in het verhaal 'Een schrijver is iemand...'. 'Alles wat hij verzint gebeurt' schrijft Bernlef. Maar hij steekt ook de draak met de schrijver als verhaalpersonage. Bernlef begint 'Een schrijver is iemand...' zo:

> De schrijver staarde naar buiten, naar een schoorsteen waaruit wat vuilgele rook door de wind naar beneden werd geslagen, naar een roerloos zittende meeuw op een televisie-antenne, naar de lucht dieegaal grijs was, zonder een enkele lichtere plek. Nee zo gaat het niet. Afgezien nog van het feit dat je tegenwoordig wordt doodgegooid met verhalen over schrijvers die het moeilijk hebben of schrijvers die bezig zijn een verhaal te schrijven, enfin de bekende Droste-zustertjes-techniek. Zo kan ik niet verder gaan. Bovendien heb ik niet het flauwste idee hoe ik verder moet gaan. Ik kan er maar beter mee ophouden vandaag. Het wordt toch niks.

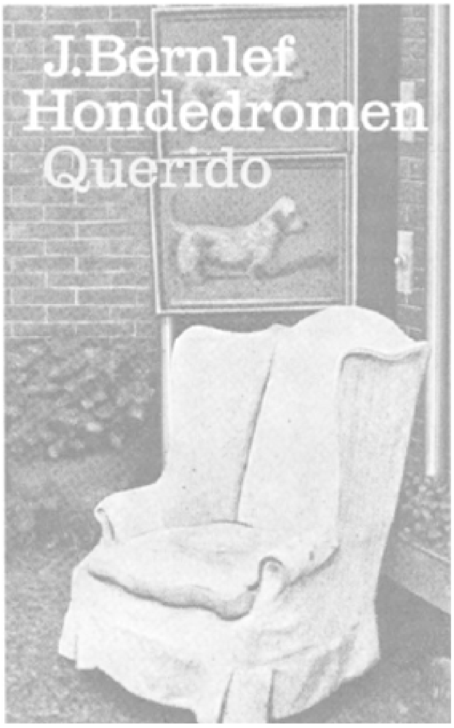
De titel van de verhalenbundel *De verdwijning van Kim Miller* (1969) spreekt al boekdelen. De verdwijningen zijn niet van de lucht. Het personage Kim Miller, een fotomodel, verdwijnt maar liefst drie keer in dit boek. Eerst verdwijnt ze uit het leven als ze door een auto-ongeluk omkomt. In een tweede verhaal, dat Bernlef plaatst na enkele andere (verdwijnings) verhalen waarin geen spoor van Kim Millerte bekennen valt, verdwijnen de spullen die nog aan haar herinneren. Helemaal uit de herinnering verdwenen is ze in het slotverhaal dat in de toekomst (1999) speelt. Een oude man in een 'railbus' zit tegenover een vrouw die hem vaag aan iemand doet denken. Maar aan wie?

‘Het schilderseiland’ uit *De verdwijning van Kim Miller* is een verhaal waarin het mimesis-thema groteske vormen aanneemt. Op een eiland in de Middellandse Zee woont een schilder, Antonio Carreras, die zo sterk naar de werkelijkheid wil schilderen, dat hij zich elke dag opnieuw gedwongen voelt details in zijn schilderijen te veranderen omdat die details ook in de realiteit veranderd zijn. De kopieerlust van het dagelijkse leven ten top. De ik-figuur, die oog voor details heeft, ontdekt de minieme veranderingen die Carreras voortdurend aanbrengt (er hangt werk van hem in het café dat de ik-figuur elke avond bezoekt).

> Ik keek naar het schilderij boven de deur die naar de binnenplaats leidde, de deur die nu gesloten was. Er brandde geen licht op de binnenplaats, zoals de eerste keer. Eerst dacht ik dat ik het mij verbeeldde. Dat kon ook eigenlijk niet anders. Ik weet hoe bedrieglijk de herinnering kan zijn, hoe vervormend zij kan werken en ons met een stelligheid situaties en plaatsen kan voortoveren, die vaak op essentiële plaatsen afwijken van de werkelijkheid. Zowel de mannen als de boot op de werf, links op het schilderij, waren verdwenen. Maar ik was erstellig van overtuigd dat ik die boot gezien had, de mannen, een gehurkt op de voorplecht, de ander bij de mast, bezig iets aan de boot te repareren.

Verdwijnen, verliezen, aftakelende herinnering. Het blijven belangrijke Bernlef-thema's. Een ander verhaal uit *De verdwijning van Kim Miller* handelt over geheugenverlies. Iemand die veel gedronken heeft weet zich de volgende morgen niets meer te herinneren van wat hij de vorige avond en nacht gezegd en gedaan heeft. ‘Het gat in zijn geheugen kon niet

zoals vroeger overbrugd worden door het heden (...)' Het verleden is verdwenen. 'Het leven heeft slechts één vorm: het vergeten.' luidt het motto van Francis Picabia (1879-1953) bij *De verdwijning van Kim Miller*. Picabia, de Franse schilder en kunsttheoreticus, behoorde met Marcel Duchamp (1887-1968) tot de oprichters van de dadaïstische beweging in de Verenigde Staten.



De schilderende hoofdpersoon van de roman *De maker* (1972) verdwijnt op een heel speciale manier. Hij bevindt zich in een creatieve put omdat hij een chronisch gebrek aan inspiratie heeft. 'Ik weet niets, ik kan niets, ik ben niets.' is een verzuchting die telkens terugkomt. De hoofdpersoon is leeg van binnen. 'De leegte die hij achterliet/verving hem volkomen.' luidt het motto. Maar de leegte biedt ook voordelen.

> Je moest leeg zijn van binnen om iets nieuws te kunnen maken. Daarom moesten alle beelden vernietigd worden.

De schilder besluit een Vermeer na te schilderen en vertrekt naar Zuid-Frankrijk. Zijn vervalsersbestaan moet verborgen blijven. Het maken van een Vermeer, die hij later als een *echte* Vermeer op de kunstmarkt wil introduceren om de kunstcritici een loer te draaien en zichzelf te bevestigen, betekent zoveel als een gevecht met de tijd. Hij moet een gat in de geschiedenis forceren en proberen zijn Vermeer oud te laten lijken. Dankzij ingewikkelde procédés (het bakken van het schilderij) slaagt hij erin het afbraakproces (het slijten, de barsten in de verflaag, het stof dat zich daartussen ophoopt) van enkele eeuwen terug te brengen tot enkele uren. Hij creëert een eigen verleden en kan dat doen omdat hij zich eerst leeg heeft gemaakt. Zelf is deze Han van Meegeren-imitatie niets of slechts een schaduw van zichzelf.

> Hij zou in zijn vervalsing verdwijnen, als een schaduw in een voorwerp: hij zou Vermeer geworden zijn.

Opnieuw gaat een Bernlef-peronage op in een voorwerp of in een ander.

Opvallend was, dat de critici niet in de gaten hebben gehad, dat *De maker* van vervalsingen aan elkaar hangt en een hoogtepunt in het 'ontlenen' is. De titel is van Borges overgenomen en de plot is stilzwijgend gestolen van *The Real Life of Sebastian Knight* van Nabokov, waarin de schrijver intriges van niet-bestaande boeken van een niet-bestaande auteur opsomt. Een van die intriges heeft Bernlef gebruikt en uitgewerkt. Het thema van *De maker* is niet voor niets plagiaat. Bernlef citeert anderen (o.a. Salinger) en zichzelf (uit *Rondom een gat*). Evenals Borges trekt Bernlef zichzelf in twijfel en leeft hij teruggetrokken in een literaire wereld waarin

oorspronkelijkheid nauwelijks bestaat. Schrijven is steeds andere combinaties van bestaande gegevens scheppen. Sterker nog, *De maker* kan gelezen worden als een boek dat geïnspireerd lijkt door een van de belangrijkste en omvangrijkste Amerikaanse romans van na de Tweede Wereldoorlog: *The Recognitions* (1955) van William Gaddis (1922). Dat *De maker* zoveel overeenkomsten vertoont met *The Recognitions*, is toeval. ('Wat gebeurt gebeurt. Toeval bestaat niet, het ontstaat.' schrijft Bernlef in *Sneeuw*.) Bernlef kende die roman nog niet toen hij met *De maker* bezig was. William Gaddis heeft in zijn leven slechts één kort interview (tot nu toe) toegestaan. Daarin liet hij weinig los over zijn persoon. Het begrip van zijn werk staat of valt niet met eventuele kennis van het autobiografische gehalte ervan. In Bernlefs *De maker* staat ergens: 'Alleen het werk, niet de persoon, telt.' De belangstelling voor het leven van de schrijver is geen garantie voor een dieper inzicht in zijn werk. Bovendien is iedereen na verloop van tijd iemand anders. Ook een interview is een willekeurige momentopname, zegt Gaddis terecht. Geen wonder dat *The Recognitions* overloopt van de persoonsverwisselingen, naamsveranderingen, maskerades, poses en de personages veelal oplichters, pseudo-kunstenaars of valsemunters op velerlei niveau zijn. Identiteiten blijken gemakkelijk verwisselbaar te zijn. (In veel Bernlef-boeken is dat ook het geval.) De zogenaamde persoonlijkheid is handelswaar in *The Recognitions*, de personages worden geleefd en willen of kunnen zichzelf niet blootgeven, Iedereen heeft een (tijdelijk) masker op en staat model. Wyatt Gwyon, het centrale model dat zich van een 'origineel' schilder ontwikkelt tot een meestervervalser à la Han van Meegeren die Vlaamse primitieven kopieert en zelfs wil overtreffen, ontwikkelt in het boek een passie voor anonimiteit.

> What is it they want from a man that they didn't get from his work? What do they expect? What is there left of him when he's done his work? What's any artist, but the dregs of his work?

Bernlef laat zich op vergelijkbare wijze uit in *De maker* en in een verhaal als 'Camera obscura' (uit *De verdwijning van Kim Miller*).

De romans *Sneeuw* (1973), *Meeuwen* (1975) en *Onder ijsbergen* (1981) zijn alledrie pogingen tot reconstructie van verdwijningen die zich op noordelijke eilanden afspelen.

In *Sneeuw* probeert de Nederlandse steward Jan Razelius op een klein Zweeds eiland een gat in zijn geheugen op te vullen. Hij weet niet meer hoe hij het auto-ongeluk waarbij zijn vrouw Kerstin om het leven kwam heeft veroorzaakt. 'De wereld bestond om hem te herinneren aan haar niet-bestaan.' De stille terreur van de dingen - waaronder ook Arend Wijtman in *Meeuwen* gebukt gaat - drukt hem steeds weer op het feit, dat zijn vrouw als sneeuw voor de zon is verdwenen. Zoals zoveel Bernlef-personages heeft Razelius last van black-outs, gaten in zijn geheugen, 'een tijdelijke uitschakeling van het

herinneringsvermogen; een soort zelfbescherming van de hersens.' Zijn dochter An verwisselt hij met zijn vrouw Kerstin, wat tot een incidentele, zwijgende en droevige incestueuze handeling leidt.

> Hij had zijn dochter omarmd en haar Kerstin genoemd. Hij herinnerde er zich niets van, helemaal niets. Hij probeerde een gat te vullen en het resultaat was alleen dat het steeds groter werd.

Hij vecht om de wereld van de dingen op hun plaats te houden (en verdwijnt uiteindelijk zelf van het toneel). Bij stukjes en beetjes *lijkt* het verleden (het auto-ongeluk) terug te komen, een ontwikkeling die parallel loopt met het blootleggen, door studenten en een professor, van een muurschildering in een kerk die gerestaureerd wordt. Het verleden openbaart zich echter niet aan degene die ernaar zoekt. Verwachting is gebaseerd op brokstukjes herinnering. Wat laat de nog niet geheel blootgelegde muurschildering zien?

> Niets was groter dan de verleiding om op basis van een enkel fragment conclusies over het geheel te trekken.

Er blijven gaten in de waarneming en in de herinnering zitten. Ten slotte verdwijnt de steward in een gat: hij verongelukt op de plaats waar zijn vrouw ook het leven verloor en de dood vond.

Arend Wijtman is in *Meeuwen* sprakeloos geworden. Keelkanker heeft hem de mond gesnoerd.

> Het eerste moment van ontzetting was sprakeloos, onherhaalbaar en viel niet eens te herinneren omdat het alles, woorden, beelden uit hem had gezogen.

Als een zwijgende man zonder verleden of toekomst gaat hij ten onder op het Waddeneiland, waar ook nog een kind gekidnapt wordt (in *De maker* verdwijnt ook een kind en wordt de hoofdfiguur door zijn zonderlinge gedrag en geïsoleerde positie een verdachte, net als Arend Wijtman). Hij geeft zijn verzet tegen de terreur van de onverschillige dingen op en verdrinkt zich in zee.

De rechter/waarnemer Jakob Olsen in *Onder ijsbergen* verdwijnt tijdens een poging tot reconstructie van een moord op een Eskimo in het mistige landschap van Groenland. Hij verliest het leven door moord. Iedereen in *Onder ijsbergen* lijkt de kunst van het verliezen te verstaan.

De Eskimo en sjamaan Jón Eira heeft zijn grootmoeder Sagarssók met een mes om het leven gebracht omdat er volgens alle inwoners van het jagersdorp Eqe een boze geest (angagók) in haar huisde. Door haar te doden werd die geest verdreven, kwam haar naam weer 'vrij' inde luchtte hangen en werd die enige tijd later weer aan een baby gegeven. Zo kwam de dode terug. In feite gaat het vanuit de Inuit (Eskimo's) geredeneerd om een dode die niet (meer) dood is. In hun gedachtenwereld is van moord dan ook geen sprake. Echter, het Deense rechtssysteem wordt aan de Groenlanders opgedrongen en Jón Eira veroordeeld. De Deense werkelijkheid botst op de mythologie van de Inuit.

Waarnemer Olsen, als 62-jarig lid van het Deens Hooggerechtshof, wil in *Onder ijsbergen* de wereld wel welwillend op afstand houden, maar komt gaandeweg bij de reconstructie tot de ontdekking dat zijn persoonlijke leven en de zaak die hij onderzoekt met elkaar verweven raken. (Hij verliest zijn neutrale waarnemerschap. Zie verder het hoofdstukje 'Neutraal waarnemen? Vergeet het maar!') De Deense

werkelijkheid en de Inuit-fantasie kan hij niet gescheiden houden als hij écht onderzoek wil plegen. Als waarnemer een rapport opstellen zonder in te gaan op de Inuit-cultuur zou neerkomen op het verzwijgen van de kern van de (moord)zaak. Er is een romanschrijver voor nodig om het verzwegene tot spreken te brengen, om de leegte op te vullen.

Jakob Olsens persoonlijke leven gaat een rol spelen. Ook zichzelf neemt hij waar. Eigenlijk is hij ongeschikt als waarnemer. Hij gaat twijfelen aan zijn identiteit en moet denken aan de filosofische stelling 'Ik denk, dus ben ik niet' van Jacques Lacan. Olsen komt tot de ontdekking, dat de tijd door hem heenstroomt en niets achterlaat, dat de Deense onderkoelde levenswijze vals is, dat hij zijn hele leven bang is geweest voor zijn vader, die tijdens Jakobs verblijf op Groenland sterft. Op Groenland is Olsen bezig zijn (valse) persoonlijkheid te verliezen. Hij wil die ook kwijt. Dat is ook de reden dat hij zich aangetrokken voelt tot de ex-onderwijzeres Lina Krog, die de kunst van het verliezen evenzeer verstaat. Aan zijn vrouw schrijft hij: 'Ik wilde me in haar verliezen.'

Lina Krog fungeert als schakel tussen de wereld van de Groenlanders en de waarnemer. Zij kent hun taal en cultuur. In het op Groenland op te voeren en door haar geregisseerde toneelstuk 'De partner' komt duidelijk naar voren in welke problematische positie de Eskimo's verkeren. De partners zijn Olav, nog een authentieke jager, en Gustav, een intellectueel die via boeken en conservenbiikjes een cultuuroverdrager is. In het stuk sterft Gustav een natuurlijke dood, maar blijft in de fantasie van Olav verder leven. Olav heeft geen weerstand aan zijn opdringerige cultuur kunnen bieden. Die zit voorgoed in hem. Ten slotte raakt Olav verstrikt in werkelijkheid en fantasie, in een mengeling van eigen cultuur en opgedrongen cultuur. Het bij elkaar brengen van werelden die niet bij elkaar passen - de Deense nuchtere werkelijkheid van welvaart en geavanceerde techniek aan de ene kant en de mythische wereld van de Inuit aan de andere kant - leidt tot de ondergang.

Verliezen is een sleutelwoord in *Onder ijsbergen*. De belangrijkste personages raken allemaal iets kwijt. Lina Krog verliest haar hoop om haar verloren vriend die in Vietnam vermist was nog terug te zien. Dejazz-pianist Nick Morello is voor haar een surrogaat om de leegte te vullen. Ze verliest ook haar hoop om verder aan de synthese tussen de Inuitwereld en de Deense cultuur te werken. 'Hun cultuur en onze techniek. Dat moest toch te combineren zijn?'

Je kunt niet kiezen voor de werkelijkheid en de fantasie tegelijkertijd. Dan verdwaal je geestelijk. De pianist Morello heeft de hoop op een creatieve muziekcarrière opgegeven. Hij verliest zich in drank en andere surrogaten (muzikaal behang). Af en toe doet hij nog een poging kunst te maken, iets te spelen dat de grondmelodie suggereert zonder dat die gespeeld wordt. 'Je omsingelt haar. Dat is de kunst.' Een kunstopvatting die met die van Bernlef overeenkomt: een helder beeld scheppen van wat niet expliciet verteld wordt. Zoeken naar dat ene akkoord om tenminste iets te kunnen spelen. Dat is de kunst: de gaten in je verleden opvullen en op een échte manier een kunstmatige illusie van geluk produceren die échte herinneringen, gevoelens en ervaringen schept en geen surrogaat. 'Een opening. Een soort gat in de muur.' Perfectie met een gaatje...

De thematiek van De *ruïnebouwer* - al schrijvende omtrekkende bewegingen rondom een gat maken, proberen een opening te vinden in een (door Albert Speer) dichtgemetseld verleden - keert terug in *Onder ijsbergen*. Jakob Olsen verliest zich eerst letterlijk, later figuurlijk in het Groenlandse landschapwaar hij bang voor was: een landschap waar niemand in kan leven, waar niet in door te dringen is. Dat landschap, en de Inuit die er onderdeel van uitmaken, slaat toe. De 'moordenaar' Jón Eira leeft voort in andere Eskimo's, die hun mythologie verliezen en daarvoor in ruil de techniek krijgen met alle gevolgen vandien (voedsel en bier in blik, dronkenschap, vervuiling, gelijkschakeling).

Neutraal waarnemen? Vergeet het maar!

Dat het waarnemingsthema bij Bernlef alles te maken heeft met zijn schrijven-als-reductie-thema (vergeten, zich verliezen, verdwijnen, gaten in het geheugen en de taal laten vallen), blijkt uit de poging van Bernlefs personages om onopvallende dingen waar te nemen. In *Het verlof* denkt de (militaire) verlofganger Daan Hoogland, op zoek naar zijn verdwenen spiegelbeeld Onno Laaddagh: 'Ik moet afwachten, goed observeren, met alles meedoen en vooral: zo weinig mogelijk opvallen.' Daan Hoogland schept zich, als was hij een Borges-adept, een tegenuniversum.

Arend Wijtman in *Meeuwen* gebruikt zijn verrekijker als een soort prothese. Hij komt zelf steeds minder in het verhaal voor en gaat op in observaties.

> Alleen hij zelf kwam er niet meer in voor. Alsof hij een camera was geworden. Alleen nog maar een blik.

Aan het slot van *Meeuwen* zijn niet alleen zijn aantekeningen door het zeewater weggewist, ook zijn blik staat op oneindig: zijn pupillen zijn na zijn zelfverdrinking weggedraaid en het gezicht heeft nog slechts een lege uitdrukking. In Bernlefs poëzie loopt het neutrale, ongekleurde, 'witte kijken' (zie *Hoe wit kijkt een eskimo* uit 1970) ook uit op reductie: 'Ik in het heden maak mij/net zo klein, zo rond/als een oog, een cent'

staat in *Brits* (1974) te lezen. De dichter is bijna niets meer (waard). Het kijkgat is een spleet, barst of kier.

In *De dood van een regisseur* wordt de schrijvende waarnemer, die het ontstaan vaneen film als buitenstaander beschrijft maar steeds meer fictie en realiteit mengt, zelfs een voyeur genoemd. (Overigens is deze roman een goed voorbeeld van de genrevermenging die Bernlef toepast: het boek bevat een biografie ('Inderdaad is Watertons *leven* als een kunstwerk.'), een dagboek waarin vele bijzaken passen, een filmscript over iemand die het tijdstip van zijn eigen dood kent en heeft ook nog detective-achtige elementen. In *De ruïnebouwer* en *Onder ijsbergen* zijn toneelstukken in de prozatekst ingebouwd.) De schrijvende waarnemer werkt zich naar een isolement toe en wil zich onzichtbaar maken. In zijn dagboek schrijft hij, vlak voordat de regisseur Ted Hughes bij een autoongeluk omkomt:

> Ik moet me aan alle kanten dekken, de werkelijkheid waterdicht maken. Maar soms wanhoop ik, zoals nu, als ik overal gaten zie vallen en de wind hoor huilen en ik de dekens optrek, tot ver over mijn hoofd.

Schrijven rondom een leegte en uiteindelijk toch in het gat vallen.

De dood van een regisseur doet sterk denken aan *Laughter in the Dark* van Nabokov, waarin in film geïnteresseerde figuren rondstappen. *De dood van een regisseur* bevat een filmscenario (een draaiboek), *Laughter in the Dark* heeft een scenariostructuur, compleet met regie-aanwijzingen van Nabokov aan het slot van de roman. In beide boeken speelt een auto-ongeluk een cruciale rol. (Het zou aardig zijn als iemand eens een kleine studie zou wijden aan de literaire relatie Bernlef-Nabokov.) Bernlef heeft in *De verdwijning van Kim Miller een* verhaal geschreven dat 'Camera obscura' heet. *Laughter in the Dark* verscheen voor het eerst in 1932 als een Russisch feuilleton getiteld 'Kamera Obskura' (in 1938 kwam de door Nabokov zelf verzorgde Engelse vertaling uit). In Bernlefs 'Camera obscura' leest iemand een interview met een schrijver, die qua opvattingen op Bernlef lijkt. De geïnterviewde schrijver sluit zich bij de opvattingen van William Gaddis, die al eerder ter sprake kwam, aan: 'Dat hele begrip autobiografie, daar koopje niets voor. Alleen de literatuur bestaat.' De schrijver lijkt het over *De dood van de regisseur* te hebben als hij zegt: 'Maar als kunstvorm interesseert film mij omdat de werkelijkheidsillusie zo sterk is.' En inderdaad, werkelijkheid en fictie weerspiegelen elkaar of raken in elkaar verward in *De dood van een regisseur, De schaduw van een vlek* en andere prozateksten van Bernlef uit de tweede helft van de jaren zestig. De Bernlef-personages raken zichzelf kwijt in een wereld vol illusies (reclame, tv, film) of verdwalen in spiegelpaleizen.

Als waarnemer streeft de hoofdfiguur van *De dood van een regisseur* ernaar neutraal te zijn. 'Ik wil buitenstaander blijven. Ik wil niet betrokken worden in de film. Op die manier kan ik er niet meer over schrijven. Laat mij er toch buiten!' Is het neutrale waarnemerschap wel te handhaven op den duur? Of moet de waarnemer vroeg of laat partij kiezen? *De man in het midden*, een roman uit 1976 die nogal wat raakvlakken heeft met de in hetzelfde jaar verschenen dichtbundel *Zwijgende man* en met de gedichtencyclus '9 verschillende stiltes' uit *Bermtoerisme* (1968), is een poging tot antwoord op deze vragen. De zwijgende grootvader is een man die in dit boek het liefst precieze feiten waarneemt en registreert. Hoewel hij op papier anarchist is, weigert hij op cruciale momenten echt partij te kiezen en blijft hij zwijgend in het veilige midden staan. En de 'jongeman van veertig' die zijn grootvader observeert en beschrijft?

> Mijn enige geloof was de twijfel. Ik noemde mijzelf een waarnemer en de belangrijkste eigenschap van een waarnemer is voortdurende twijfel aan de eigen waarnemingen.

Hij spiegelt zich enigszins aan zijn grootvader.

In *De ruïnebouwer* speelt de waarnemer, opzoek naar de wortels van het Derde Rijk in de persoon van architect-zonder-gezicht Albert Speer, een dubbelrol. Eerst tracht de waarnemer dat zeer afstandelijk, journalistiek te doen. Bernlef introduceert weer de koel registrerende observateur, die bijvoorbeeld de ongelooflijke geschiedenis van Hitiers dubbelganger Albert Plancken (die zelf dus *niemand* is) vastlegt. Om op die manier het masker van het gezicht van het fascisme af te rukken?

> *De* Chinezen. *De* joden. De geschiedenis heeft geleerd dat naarmate iemand er beter in slaagt een volk te doen geloven dat zijn vijanden allemaal hetzelfde gezicht hebben de produktie van het aantal doden met sprongen stijgt. De overeenkomst tussen fascisme en kapitalisme. Door mensen als waar voor te stellen, als iets verwisselbaars, kon men er andere mensen toe brengen ze op te tellen, af te trekken, te vernietigen.

Het 'Grote Verdwijnen' in naam van een leer die haaks staat op een begrip als menselijke waardigheid.

In een tweede verslag raakt de waarnemer in Boedapest verzeild (zie ook *De man in het midden*) en wordt daar geconfronteerd met het relatieve begrip 'vrijheid': een dubbelzinnig begrip dat bijvoorbeeld tot uitdrukking komt in de onderliggende, verzwegen betekenis van het toneelstuk *De doos van Pandora* dat de waarnemer in Boedapest aanschouwt en dat hem met stomheid slaat. Hangt vrijheid af van de omstandigheden? Waarnemers bestaan niet omdat ze opgezadeld zijn met vrachten vooroordelen en ideologieën. Alle waarnemingen zijn gekleurd, worden verhalen, fictie met dubbele bodems. De beelden die je je herinnert zijn vals. De waarnemer speelt een (dubbel)rol.

> De conclusie: het vergeten maakt deel uit van het waarnemen. Voortdurend vallen er gaten die met de bric-à-brac uit je verleden worden opgevuld. Maar wat nam hij dan waar. En volgens welke principes?

Een kerncitaat uit Bernlefs oeuvre. Twijfelen is steeds meer het beroep geworden van Bernlefs waarnemers.

Schrijven is het maken van omtrekkende bewegingen rondom een gat. De verslagen van Bernlef in *De ruïnebouwer* werden hem ingegeven door de leegte die hem overviel als hij over Albert Speer nadacht. Bernlef probeert in die leegte door te dringen, een opening te zoeken in het door Speer keurig dichtgemetselde verleden in zijn boeken *Spandauer Tagebücher* en *Erinnerungen*. Schrijven als poging om steen tot spreken te brengen.

Albert Speer was als architect en later minister van bewapening de trouwe knecht van Hitier. Hij was aangetrokken om het woord van Hitler in eeuwig steen om te zetten. Grote woorden, dus grote gebouwen. Bernlef beschrijft een bezoek dat hij, samen met Siet Zuyderland, aan enkele gebouwen bracht, waaronder het Zeppelinterrein in Neurenberg. Maar ook zo komt het verleden niet aan het woord. Sprakeloos lopen ze over het middenterrein van de Congreshal (ontworpen door de gebroeders Ruff) die vlak bij het Zeppelinterrein ligt.

> Hier is de ruïneleer van Speer tot in zijn uiterste consequentie in de praktijk gebracht: door de *afwezigheid* van de in de loop van die fictieve duizend

> jaar van het Derde Rijk zogenaamd verloren gegane gedeelten van de hal moest gesuggereerd worden dat dat rijk in feite al achter de rug was. Met andere woorden: al de daarin verzamelde menigtes werden in wezen bij de eerste steenlegging al doodverklaard. De congreshal is een enorm mausoleum, een open graf.

Een dergelijke zoektocht loopt vast in een woekering van steen en levert geen woorden op die inzicht in de (oorlogs)machine van het fascisme en in de persoonlijkheid van Albert Speer zouden kunnen verschaffen. Speer, die niets was zónder zijn samen met Hitier gedroomde ontwerpen die de Griekse en Romeinse bouwkunst moesten overtreffen. Bernlef moet wel *in* Speers huid kruipen, niet ertegenaan kijken. Als de schrijver de feiten niet vindt, moet hij ze zelf verzinnen en de onrpoduktieve neutraliteit opgeven. Tegenover de bouwdecors van Speer zet Bernlef zijn eigen toneeldecors. 'Alleen zo kan dit onechte leven (van Speer - GB) echt worden gemaakt. Een strijd van bordkarton tegen bordkarton.' In dat toneelstuk probeert Bernlef de oorlogsmachine van het Duitse fascisme te demonteren. Die machine is ontworpen door de al eerder genoemde Albert Plancken en loopt alleen op bloed. Eigenlijk zou hij duizend jaar aan één stuk door moeten lopen: duizend jaar bloedvergieten. In het toneelstuk komen de Neurenberg-processen van 1946 aan bod, de houding van Duitse zakenlieden toen het Derde Rijk afliep, een discussie tussen

vervolg op pagina 80

Graa Boomsma in gesprek met J. Bernlef
Het uitdunnen van de werkelijkheid

In het door jou samengestelde nummer van Raster (19/1981) waarin de jaren zestig op een vrolijke wijze begraven worden, staat een gesprek dat je had met de musici Louis Andriessen en Misha Mengelberg. Daarin zeg jij ergens: 'Indertijd vond ik het plaatsen van berichtjes over weggeraakte rode kinderfietsjes in Barbarber *belangrijker dan de beste gedichten van Kouwenaar bijvoorbeeld. Nu ik erop terugkijk zie ik toch ook het a-intellektuele ervan.' Formuleer je hier niet het meest kenmerkende verschil tussen Bernlef van de jaren zestig, die meewerkte aan het tijdschrift voor teksten Barbarber, en de Bernlef van de jaren zeventig, die toetrad tot de redactie van Raster? Het wilde verzamelen tegenover het kieskeurige structureren?*

In datzelfde gesprek met Andriessen en Mengelberg zie je mooi die twee polen tegenover elkaar gezet. Andriessen was ook iemand, die net als ik in de jaren zestig met vreselijk veel enthousiasme bezig was. De totale vrijheid op cultureel gebied was uitgebroken. Alles kon. Als je John Cage mocht geloven waren alle geluiden op straat muziek. Alle vormgevingsprincipes werden overboord gegooid. Dan blijkt gewoon, afgezien van het anti-intellectuele karakterervan, dat dat voor de kunstenaar uiteindelijk geen bevredigende principes zijn want ze leiden tot vormeloosheid. Zo zit het beestje toch in elkaar. Of je houdt helemaal met de kunst op. Dat heeft Cage eigenlijk gedaan. Misha Mengelberg hangt het principe van de totale vrijheid op vormgevingsgebied nog steeds aan. Hij zegt: je moet een vorm vinden en vervolgens moet je die vorm weer afbreken. Altijd op nul uitkomen. En daar ben ik zo langzamerhand wat moe van geworden, van het steeds maar weer moeten aanhoren van die herhalingsoefeningen uit de jaren zestig.

Misschien is het gedicht op kaarten 'Wild gardening' uit de bundel Bermtoerisme *(1968) wel het beste voorbeeld van willekeur. De lezer mag zijn eigen leesvolgorde kiezen, zijn eigen kaarten schudden. Maar eerlijk gezegd vind ik het principe van het toeval en de willekeur niet terug in jouw verzamelbundel* Gedichten (1960-1970) *(1977). De meeste gedichten zijn zeker niet vormeloos.*

Nee, maar we hebben het nu even over de ideologische kwesties die in de jaren zestig een rol speelden. Als je naar mijn schrijfpraktijk kijkt, kun je zeggen: Bernlef is een tijdje redacteur van Barbarber geweest en nu is hij al geruime tijd aktief in Raster en die beide tijdschriften staan ergens voor. Maar als je onderzoekt of die Bernlef wel helemaal 'zuiver in de leer' is, dan blijkt dat iedere keer niet zo te zijn. Mijn eerste gedichten zijn gepubliceerd toen Barbarber al bestond, rond 1960. Die gedichten komen regelrecht uit de koker van de Vijftigers.

Het openingsgedicht van je debuutbundel Kokkels *(1960) heet 'Opdracht' en gaat over zelfmoord. Althans, in de tweeregelige strofen noem je eerst allerlei manieren waarop iemand zelfmoord kan plegen, om in de volgende regel terug te keren naar het dagelijkse leven: 'meteen broodzaag kan het/je twaalfuurtje bereiden'. Je geeft als het ware een draai aan de betekenis van de eerste regel. In feite gaat dat gedicht over taal. Die taal wordt bij jou een steeds problematischer uitdrukkingsmiddel.*

De gevoeligheid voortaal, taalbewustzijn, heeft er altijd al bij me ingezeten. Je kunt niet zeggen, dat ik in de jaren zestig een pure Barbarber-auteur was. Zo simpel ligt het niet. Maar de rubriceringswoede tiert welig. Toen ik redacteur van Raster werd in 1977, brak er een soort verbijstering los alsof plotseling iemand van gereformeerd katholiek geworden was.

Om nog even terug te komen op die taal. In een discussie in een 'oude' Raster (1970) tussen Vogelaar, Bloem, Ten Berge, Kouwenaar en jou zei je iets heel merkwaardigs over taal. Je beweerde, dat - voor jou - de taal aan de dingen vastzat. Van dat standpunt begrijp ik niets.

Ik had altijd nog de hoop, dat de taal geen willekeurig systeem was, maar dat er echt een verband bestond tussen het ding en het woord voor het ding. Dat het woord niet zomaar een willekeurige benaming was, maar een onomatopoëtisch verband had met het ding waarnaar het verwees. Niet alleen zag ik een verband tussen sommige woorden en sommige dingen, maar de taal als systeem had voor mij een niet-willekeurige relatie met de werkelijkheid. Die relatie was in mijn ogen dwingend, bijna van goddelijke oorsprong. Dat de taal als systeem op de werkelijkheid zou passen, daar ben ik later van teruggekomen. Alhoewel ik het nog steeds jammer vind dat het niet zo is. Het gezond verstand heeft gezegevierd in dit geval. Zeker toen ik kennismaakte met de transformationele generatieve grammatica van Noam Chomsky. Echter, bepaalde ideeën van Chomsky doen toch weer sterk denken aan die oude taalopvatting die ik koesterde. Het zoeken naar een universele grammatica heeft ten slotte ook iets religieus.

Taal is nu veel meer een ideologisch middel voor je geworden, waarmee je kunt manipuleren? Je hebt over Francis Ponge geschreven, in je essaybundel Het ontplofte gedicht *(1978): 'Als een mol graaft Ponge zich door de taal, gooit alles overhoop en het is het proces van het graven dat wij worden uitgenodigd te volgen, niet een onderzoek naar de vorm van de achtergelaten molshoop.'*

Dat is niet zozeer een beeld van mezelf. Ponge heeft het zelf gebruikt. Hij wil de voorgevormde betekenissen, bijvoorbeeld van het begrip *zeep*, ondermijnen. Maar ik ga niet zover dat ik beweer dat er een komplot zou bestaan om de taal helemaal op te vullen met valse betekenissen en de mensen op die manier het uitzicht op de echte dingen te benemen. Ik denk niet dat er kwade opzet in het spel is. Maar de praktijk werkt natuurlijk wel zo. Er zijn allerlei groepjes in de maatschappij die vanwege communicatiegemakzucht allemaal termen en betekenissen op tafel gooien waardoor ze heel snel over allerlei zaken heen kunnen scheren en dan gaat dat proces buiten die groepjes een eigen leven leiden. En zo wordt de Nederlandse taal één grote vuilnisbak. Daar wil ik tegenin gaan. De taal biedt de mogelijkheid het heel algemeen over de dingen te hebben maar ook heel specifiek over één, concreet, ding. Je kunt makkelijk schrijven: 'de vogelsë. Nou, dat soort taalgebruik is absoluut niet aan de orde als je het over literatuur hebt. Dan gaat het over die ene meeuw, die ene mus.

Daar komt die meeuw weer aanvliegen! In letterlijk elk boek dat je sinds 1960 hebt gepubliceerd, en dat zijn er tientallen, vliegt wel een meeuw over. (Bernlef wijst lachend naar zijn boekenkast, waar een plastic meeuw in staat). Hetzelfde geldt voor 'de vlek', waarover je in De schaduw van een vlek *schrijft. En de mol graaft al in je eerste bundel. Die mol verwijst naar een typisch Bernlef-thema: het verdwijnen, de onzichtbaarheid.*

Ja, je ziet wel resultaten van de ontwikkelde aktiviteit (de molshoop), maar degene die aktief is onttrekt zich aan het gezicht. En de mol is nog blind ook. Het kan niet mooier. Vaak denken mensen, dat je bewust hebt gekozen als ze ontdekken dat een bepaald motief steeds terugkeert in je werk. Kijk, je bent zelf natuurlijk niet helemaal achterlijk. Het gaat jezelf ook opvallen. Ik heb een bepaalde voorkeur voor zo'n beest. Een

meeuw vertegenwoordigt voor mij een trots soort onverschilligheid ten opzichte van de wereld, door niks en niemand uit het veld te slaan. Dat is één kant. En aan de andere kant, want je maakt hem anders wat al te menselijk, hebben mensen en meeuwen natuurlijk niets met elkaar te maken als ze elkaar in de ogen kijken.

Een meeuw houdt zich in grensgebieden op, beweegt zich van land naar zee, van zee naar land. Jouw proza en poëzie is ook gesitueerd in grensgebieden. Het strand bijvoorbeeld in Alles teruggevonden/niets bewaard *(1982) en* Meeuwen *(1975). Een titel als* Bermtoerisme *spreekt al boekdelen*.

Dat klopt. Grensgebieden zoals de kust trekken mij sterk aan. En dat vreemde gebied waar de stad overgaat in het platteland. De volkstuintjes, de oude autowerkplaatsen, opgespoten land. Als ik in een grote stad ben, is het eerste wat ik doe *niet* het bezichtigen van de kathedralen in het centrum. Ik pak de bus of stap in de metro en rij naar een interessante plek aan de rand van de stad. Daar kan ik dan een dag rondlopen. Het heeft te maken met een fascinatie voor een structuur die is opgehouden terwijl een andere nog niet heeft toegeslagen. Een soort niemandsland. Aan de ene kant lopen daar aktiviteiten af, aan de andere kant komt er een ander soort aktiviteiten op gang. Dat gebied vind ik interessant, daar waar de betekenissen nog niet gevormd zijn.

Er is een verschil tussen je poëzie en je proza. Je poëzie is erde laatste jaren niet gemakkelijker op geworden en komt steeds dichter in de buurt van Kouwenaar. Steeds meer laatje gaten vallen in je poëtische taal. Letterlijk door zinnen niet af te maken, figuurlijk door met het thema van het gat te jongleren. Je proza is nog relatief conventioneel. Identificatie met je hoofdpersonages is mogelijk. Hoe verklaar jij het verschil tussen je meertalige poëzie die soms een hermetisch karakter heeft en je proza, dat niet bepaald doet denken aan het Rasterproza? Waarbij ik wel moet vermelden, dat de thema 's in beide genres dezelfde zijn.

Het heeft een beetje met beïnvloeding te maken. Van Vladimir Nabokov heb ik het vak geleerd. Hij is de beste leerschool die je als schrijver door kunt maken, afgezien van de vraag of die boeken van Nabokov literair succesvol zijn of niet. Die man laat je zien, als een goochelaar, welke trucs je allemaal kunt bedenken om lezers op het verkeerde been te zetten, om werkelijkheid en verbeelding door elkaar te gooien, om de illusie van het realisme in de roman te doorbreken. Natuurlijk heeft Nabokov het ook niet van zichzelf. Dat gaat tot de achttiende eeuw en misschien nog wel verder terug. Met dat soort grappen en trucs ben ik in een reeks boeken bezig geweest. Een opwindend spel.

Je bedoelt in boeken als De schaduw van een vlek, De dood van een regisseur *(1968) of* De verdwijning van Kim Miller *(1969)?* De dood van een regisseur, *volgens mij een van je meest geslaagde boeken, doet denken aan Nabokovs* Laughter in the Dark, *met name het thema van de film*.

Ja, maar ik ben er een beetje moe van geworden. Zoals ik nu moe word als ik weer een boek onder ogen krijg dat overeen schrijver gaat. Al lezend, al verder lezend stuitte ik op iets dat me veel interessanter leek, namelijk een literatuurvorm die zich oriënteerde op vertelvormen van vóór de geschreven cultuur, de orale verteltradities. Om zo'n soort proza te schrijven, dát interesseerde me. Niet een psychologisch proza. Wel zou je de psychologie van de personages eruit kunnen halen aan de hand van wat ze zeggen, wat ze doen. Eigenlijk is dat een kwestie van verhullen. Het heeft te maken met mijn belangstelling voor de Zweedse literatuur. Daarin tref je deze zaken regelmatig aan, met name bij Per Olof Sundman, van wie

ik in 1968 de roman *Twee dagen, twee nachten* vertaald heb. Het spelen met die vormen, à la Nabokov, kreeg op den duur iets vrijblijvends. Overigens vind ik in dat genre *De dood van een regisseur* ook een geslaagd boek. Maar een boek dat zo nadrukkelijk wordt gepresenteerd als een produkt van de verbeelding dat gemaakt is door de schrijver, wordt ten slotte ook een maniertje, een vervelend maniertje. Ik was er net mee opgehouden toen er weer een nieuwe vloedgolf boeken kwam met schrijvers in de hoofdrol. Want het wiel wordt natuurlijk voortdurend opnieuw ontdekt in de literatuur. Het schijnt niet anders te kunnen en het heeft ook wel iets charmants.

In Rondom een gat *(1971) heb je woorden van dezelfde strekking gebruikt in een stukje dat over citeren en plagiaat ging: 'Het enige wat van auteurs overblijft zijn miljarden volgeschreven boeken, de litteratuur, waarin de schrijvers elkaars ideeën met tussenpozen van soms honderden jaren weer opnemen en opnieuw bewerken.' Er valt niet veel nieuws te verzinnen blijkbaar. In dat stukje valt niet toevallig de naam van Borges.*

Wat mij interesseert - en daarom ben ik ook geïntrigeerd door de filmideeën van Robert Bresson (zijn films vind ik vreselijk zwaar op de hand) - is het uitdunnen van de werkelijkheid. Je moet er heel weinig van laten zien om die werkelijkheid op te laden en geheimzinnig te maken. In veel romans wordt veel te veel getoond. Op de meeste persfoto's staat alle informatie op de foto. Dus als je die foto bekijkt, dan is hij uit en af en dan vergeet je hem ook. Maar stel dat je een foto ziet waarop een stuk van een stoel staat afgebeeld en twee mensen die ieder een kant opkijken zonder dat je weet waar ze naar kijken. Aan hun gezichten zie je dat er buiten het kader van de foto iets gebeurt wat voor die mensen belangrijk is. De aanwezigheid van de stoel wordt opeens geladen; vreemd. Zo moet je ook schrijven. Hoe kun je zo weinig mogelijk laten zien met een zo maximaal mogelijke suggestiekracht. Mijn stijl probeer ik dan ook zo onliterair mogelijk te maken. Zo gewoon en afgekrabd mogelijk schrijven.

Is de stijl van je poëzie niet meer afgekrabd dan die van je proza?

Nou, als je *Meeuwen, Sneeuw* of *Onder ijsbergen* bekijkt, dan zie je allemaal rompzinnetjes. Overal waar iedere andere schrijver een komma zou zetten, om vervolgens aan een bijzin te beginnen, zet ik een punt en begin een nieuwe zin. Door die schrijfwijze krijgt het geheel iets houterigs. Een beetje Thelonious Monk, de jazzpianist, zeg ik altijd. Expres onhandig op elkaar staande zinnen.

In Onder ijsbergen *figureert de aan lager wal geraakte jazzpianist Nick Morello. Hij lijkt te streven naar de perfectie met een gaatje. Het gaten maken, het uitdunnen van de werkelijkheid is misschien wel je belangrijkste thema.*

Even terug naar de schrijvers die je geïnspireerd hebben. Nabokov en Borges. Het verhaal 'Camera obscura' verwijst natuurlijk naar de Russische versie van Nabokovs Laughter in the Dark. *Wam de Moor echter moest in* Wilt u mij maar volgen? *(zijn overzicht over het proza van de jaren zestig) aan Hildebrand denken en diens kopieerlust des dagelijksen levens. Jouw nadrukkelijke aandacht voor details bracht hem blijkbaar op die gedachte.*

Als ik het achteraf, vanuit 1984 bekijk, is Borges voor mij een interessantere auteur geweest dan Nabokov. Van Nabokov zijn wat highlights blijven hangen, *Pale fire* bijvoorbeeld.

En Wam de Moor heeft er weer helemaal niets van begrepen. Maar laten we het niet over De Moor hebben want dan hebben we uren nodig om allerlei misverstanden uit de weg te ruimen. Die overmatige detaillering heeft uiteraard met iets heel anderste maken, namelijkmet de verhouding tussen mijn hoofdpersonages en de omringende werkelijkheid. Bij veel andere schrijvers zie je een duidelijke hiërarchie. De personages zijn dan belangrijker dan de omgeving. Bij mij verliezen ze als het

ware hun persoonlijkheid, ze gaan op in de omgeving. En daarom is die omgeving zo ongelooflijk dwingend aanwezig.

In Meeuwen *heb je het zelfs over de terreur van de dingen*.

Bij mij draait het om het poreuze van de persoonlijkheid, de transparantie. Mijn poëzie gaat daar erg ver in. Het hele begrip ego, het individu, het ik-begrip - dat iedereen zo slordig en zelfverzekerd hanteert - is voor mij een groot vraagteken.

*'Tien verhalen uit Värmland' (*Stenen spoelen*) is al een reeks verhalen waarin eenzame mensen opgeslokt worden dooreen stil landschap. Je hebt je in die reeks verhalen laten inspireren door* Winesburg, Ohio *van Sherwood Anderson.*

Dat klopt. Dat lag toen niet zo voor de hand, trouwens. Over Anderson werd in 1960 niet meer gesproken. Ik weet nog precies hoe het ging. Ik las bij Louis Paul Boon een stukje over

auteurs die ik toen allemaal nog niet kende, Genet en Miller onder andere. Toen ben ik die auteurs gaan lezen en in *Sexus* van Henry Miller las ik een verwijzing naar *Winesburg, Ohio*. Miller vond het een prachtig boek. Wat hij over de structuur van *Winesburg, Ohio* vertelde leek me interessant. De structuur van Andersons boek ben ik toen gaan gebruiken: alle losse incidentjes aan een ketting rijgen. Het principe van personen die in de verschillende verhalen weer terugkomen. Anderson zal het zelf ongetwijfeld ook ergens vandaan hebben gehaald. Maar het maakt eigenlijk geen bal uit wie het oorspronkelijk verzonnen heeft. Op die manier gaat het niet over originaliteit.

Zijn de stenen in Stenen spoelen *de keiharde, onbeweeglijke karakters die je al schrijvende zou moeten afspoelen. Of zijn de mensen deel van het landschap waarin ze verdwijnen? In* De overwinning, *een novelle uit 1962, heeft een gestrafte dienstplichtige het gevoel op te gaan in de stenen van de gevangenismuur waar hij de hele dag tegenaan kijkt.*

Dat laatste is iets anders, namelijk de sensatie van het verdwijnen in de omgeving. Wat betreft de titel *Stenen spoelen*, dat was meer zo: ik kon wel schrijven over die mensen maar die mensen bleven raadselachtig. Met het schrijven spoelde ik als water over een steen zonder dat je doordrong. Maar dat was nu juist het aantrekkelijke van die mensen, die je in Nederland overigens ook op het platteland kunt vinden. Mensen die buitengewoon karig in hun woorden zijn. Vroeger trok me dat soort zwijgende, raadselachtige mensen wel aan.

In Stenen spoelen *komt ook al het thema van het geheugenverlies voor. Een schrijverspersonage weet bijvoorbeeld amper meer wat hij een tijd geleden geschreven heeft. In je eerste roman* Stukjes en beetjes *lijk je bezig al schrijvende vergeten jeugdherinneringen weer naar je toe te halen.*

Ik vind dat een noodzakelijke aanvulling. In de literatuur is er altijd grote aandacht geweest voor de herinnering, de kant-en-klare herinnering die je kunt oproepen. Maar die herinnering kan alleen maar bestaan bij de gratie van het vergeten. Borges heeft daar een prachtig verhaal overgeschreven, overeen jongen met een totaal geheugen. Die jongen kan niets vergeten en wordt dan ook stapelgek.

Het vergeten heeft natuurlijk met het ego te maken, het langzaam wegsijpelen van de individualiteit.

Ik heb wel eens gezegd, bij wijze van beeldspraak, dat kunst het onderbewuste vormt van een maatschappij. Als het goed is, gaat kunst over dingen die in de maatschappij verdrongen worden, dingen waar men niet over wil nadenken of over praten. De dood en het doodgaan is nog steeds een taboe. De dood is iets in de westerse samenleving dat na het leven komt. Maar de dood is aanwezig in het leven, anders kun je niet leven. De gaten die in je hoofd vallen, dat geheugenverlies, is al een melodie van de dood. Dat is de kunst van het verliezen. Het afstand kunnen doen van alles, al voor het definitieve moment van sterven.

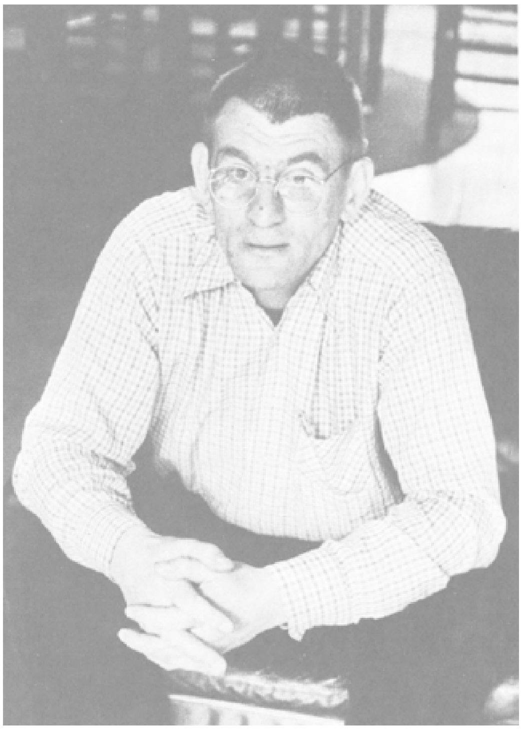
In een aantal gedichtenbundels verdwijnt de maker aan het slot. Brits *is een goed voorbeeld. Het slotgedicht is een aftreksom die op nul uitkomt. De maker valt in een gat, is een gat (de nul).*

O, dat was me nog niet zo opgevallen. Voor mij is het ook zo. Het is niet zo, dat je aan de ene kant de schrijver hebt en aan de andere kant zijn boeken. Voor mij tellen alleen die boeken. De schrijver vertegenwoordigt van alles, behalve die boeken. Daarom kan de schrijver ook niet zo vreselijk veel over die boeken vertellen. Die

boeken zijn momentopnamen, zoals een schrijver toen was. Daarna wordt hij weer iemand anders.

Je zegt nu bijna letterlijk hetzelfde als William Gaddis, de schrijver van The Recognitions *(1955), een roman die over vervalsingen op alle niveaus gaat en die sterk doet denken aan jouw roman* De maker *waarin de vervalser Han van Meegeren lijkt te worden beschreven. Gaddis vraagt zich af wat men van de schrijver méér wil dan wat er in zijn boeken staat. Hij sluit zich willens en wetens af voor biografistische benaderingen.*

Ik vind ook, dat alleen het werk telt en niet de auteur. Tachtig procent van de dames en heren van wie in deze boekenkast werk staat kan niets meer toevoegen aan wat ze al geschreven heeft. Dat is wat er overblijft. Laten we daar dan meteen van uitgaan, in plaats van dat biografische gemelk. De meeste interviews bestaan daar immers uit. Het heeft te maken met hoe mensen van buitenaf tegen literatuur en schrijvers aankijken. Schrijvers zouden zulke bijzondere mensen zijn. Maar ja, wat heb je buiten je werk verder nog te melden? Je hebt schrijvers die hartelijk meewerken en die het beeld van de literatuur als een soort veredelde biografie stimuleren. Die danken daar hun populariteit aan. Overigens wil ik niet beweren, dat ik tegen populariteit ben en het erg zou vinden als er van mijn boeken meer werd verkocht. Ik zie het nut er niet van in dat er van schrijvers allerlei meningen worden gevraagd, alsof ze overal verstand van zouden hebben: over kinderen, politiek, kernwapens. Vaak wordt het geklets. Sommige schrijvers zijn buiten hun werk ook verstandige mensen, anderen vertellen louter onzin.



Bernlef

Nog even terug naar het thema van de originaliteit die je graag relativeert. Was het niet een verpletterende ervaring toen je op The Recognitions *stuitte en constateerde dat Gaddis al zeer uitgebreid over een vervalser à la Han van Meegeren had geschreven?*

Ja, dat mag je wel zeggen. Gaddis heeft zich merkbaar verdiept in de Van Meegerenliteratuur. Dat zijn hele vreemde coïncidenties. *Te Recognitions* heb ik vorig jaar, toen ik bezig was met het samenstellen van het Amerika-dubbelnummer

van Raster, met rode oortjes uitgelezen. Ik hoop ook dat K. Schippers vergeet, dat ik het boek geleend heb want ik wil het eigenlijk niet teruggeven.

Wat is een kunstwerk meer dan wat voor waarde (artistiek en financieel) of autoriteit de mensen eraan hechten?

Het onderwerp vervalsing behandelt meteen de absolute relativiteit van alle kunst. Het gaat nog verder, namelijk tot de vraag 'wat is kunst en wat is het niet?'. En Gaddis behandelt de vervalsing ook op het gebied van de godsdienst, het geld, menselijke relaties. Daarom is het ook zo'n dik boek.

Een ander onderwerp. Het waarnemen in jouw werk heeft ook alles met het ego en de individualiteit te maken. In De dood van een regisseur *is de hoofdpersoon iemand die waarneemt hoe een film ontstaat. Maar als de regisseur hem vraagt een rolletje in zijn film te spelen, is de reactie van de schrijvende waarnemer dat hij liever neutraal wil blijven. Hij wil zich reduceren tot een camera-oog. Er lijkt een ontwikkeling in het thema van het waarnemen te zijn in jouw werk. In* De man in het midden *(1976),* De ruïnebouwer *(1980) en* Onder ijsbergen *(1981) worden de waarnemers opgeslokt door het onderwerp en kunnen ze niet meer neutraal blijven.*

In *De man in het midden*, misschien wel mijn meest 'politieke' boek, wordt betoogd dat je kunt ontkomen aan het maken van keuzes. Ja, dat kan wel, maar dan vervals je je leven. Dan ontstaan er krachten buiten je die jouw leven gaan bepalen. Dat is de essentie van een toneelstuk als *Deuren*, over het gevangeniswezen. De gevangenbewaarder wil naar twee kanten toe loyaal zijn. Hij moet aan het maatschappelijke systeem gehoorzamen dat straffen uitdeelt, maar hij moet ook solidair zijn met de gevangenen. Dat leidt tot absoluut onmogelijke situaties. De bewaarder wordt zelf een gevangene.

De man in het midden *is de zwijgende grootvader, maar ook de veertigjarige kleinzoon. Het midden is hier het politieke, veilige midden? De kleurloosheid? Het boek lijkt te gaan over een politieke bewustwording.*

Nou, *De man in het midden* gaat over de betrekkelijke politieke achterlijkheid, niet alleen van mij maar van een deel van mijn generatie. De hele jaren zestig zijn als een soort waas aan me voorbijgegaan. Ik was er wel bij, maar ik had er geen deel aan. Eén keer ben ik toevallig in een demonstratie terechtgekomen. Toch kwam de noodzaak, later, om me wel te verdiepen in de politiek.

De grootvader in De man in het midden *was een principiële anarchist, maar als het erop aankwam deed hij zijn bek niet open.*

Precies. Dat was een soort lafheid. In dat boek heb ik het over Amerika, Hongarije (dat land komt weer terug in *De ruïnebouwer*) en Cuba. Ik had met Cuba het idee: nou, dit is de goede kant. Maar toen hoorde ik een toespraak van Fidel Castro, waarin hij zei dat hij de president van de Verenigde Staten (Gerald Ford) 'a certain hope' vond. Ik vond dat belachelijk. In *De man in het midden* staat dan ook: 'Net nu ik partij wilde kiezen, net nu ik mijn positie als waarnemer in de steek had willen laten, kwam Fidel Castro en maakte dat doorzijn antwoorden onmogelijk.' Zo gauw je over politiek praat wordt het uiterst ambivalent. Aan de ene kant kun je je er niet aan onttrekken. Aan de andere kant, als je de politiek in vol bedrijf ziet, dan denk je dat het allemaal leugens, bedrog en machtswellust is, politiek bedreven door mensen meteen IQ van veertig. Ik heb er wel meningen over, zowel als schrijver als privépersoon, maar me helemaal identificeren met het politieke bedrijf zal ik nooit kunnen. Want het is de wereld van de middelmaat, van het taalbederf, van de ideologie, van de oogkleppen. Het is niet mijn wereld. De *neutrale* positie van de waarnemer in mijn boeken wordt onmogelijk. De waarnemer Jakob Olsen in *Onder ijsbergen* gaat er ook aan. Als Deens rechter moet hij op Groenland een moordzaak onder Eskimo's oplossen. Maar zijn onpartijdigheid houdt geen stand. De nuchtere Deense werkelijkheid botst op de mystieke Eskimo-cultuur. *Onder ijsbergen* heeft weer sterk te maken met de problematiek van het ik. In de Eskimo-cultuur bestaat een begrip als ego niet. Een mens is altijd onderdeel van een groep. In onze samenleving staat het individu nog steeds centraal. Eigenlijk moet ik in de verleden tijd praten. De Eskimo-cultuur is rap aan het verdwijnen. Die andere kijk op het ego geeft een totaal andere blik op de wereld. Je nooit buiten jezelf kunnen plaatsen,

altijd jezelf als het middelpunt van de wereld zien. Dat is voor mij een negatief uitgangspunt. En dat de dood geïntegreerd is in het leven van de Eskimo's, *dat* besef hebben wij allang verloren, zelfs op een letterlijke manier. Via de sjamaan zijn de doden nog aanwezig. Er wordt met ze gesproken. Het contact met het dodenrijk relativeert het heden zeer sterk. Als je zó met de dood leeft, kun je het heden nooit zo belangrijk maken. De moord in *Onder ijsbergen* was in de ogen van de Eskimo's geen moord. De westerse mens ziet de geestelijke Eskimo-wereld niet, die is verborgen onder ijsbergen als het ware. Je zou de titel ook kunnen interpreteren als *Tussen ijsbergen*, letterlijk omdat het zich tussen ijsbergen afspeelt. De kritiek van Jacques Kruithof op *Onder ijsbergen* is de meest geniale die ik onder ogen kreeg. Hij stond in Vrij Nederland. Die recensie heb ik bewaard omdat ik er nog eens een kort verhaal over wil schrijven. Zijn redenatie was fantastisch. Hij zei: *Onder ijsbergen* roept de titel *Onder professoren* op, Hermans heeft ook eens een boek, *Nooit meer slapen*, over het hoge Noorden geschreven, de Emmaüsgangers uit De *maker* komen weer voor in *Onder ijsbergen*. Conclusie: Bernlef heeft met *Onder ijsbergen een* vervalsing, of pastiche, gemaakt van *Nooit meer slapen*. Dat vind ik nu echt knap verzonnen. Stapelgek ben je als je zo'n conclusie kunt produceren.

We hebben het al even over de meeuw in je werk gehad. Het vlieg-motief speelt een niet onbelangrijke rol in vooral je poëziebundels. In Morene *staat de cyclus 'De aëronauten', in* Bermtoerisme *wijd je een serie gedichten aan de zwaluwen. Er scharrelen nogal wat vogels door je werk: reigers, mussen. De reiger fungeert vaak als een stilleven, de mus is onopvallend aanwezig.*

Over de mus heb ik zeer veel geschreven. Er is al een literatuurwerkgroep van studenten geweest die er een scriptie over gemaakt heeft. De mus is een echte scharrelaar, die zich niet wil vastleggen. Je zou kunnen zeggen, dat het vliegmotief in mijn werk gaat over stilstand én beweging, dood en leven, enzovoort. Ik heb een gedicht geschreven, dat 'Getsjielp rond een bloem' heet. Het staat in *Alles teruggevonden/niets bewaard* en is onder andere bedoeld als een niet onvriendelijk bedoelde kritiek op Rein Bloem. Bloem vond dat het nu maar eens uit moest zijn met mijn buiten spelen, er moest gekozen worden. Dat gedicht begint zo: 'Hij schreef mij voor: de weg, de rechte baan/om dwars door mijn bestaan alvast/in stilgezwegen vliegen op te gaan'. Je ziet, het gaat niet alleen over Bloem, maar ook over het verdwijnen, de kunst van het verliezen. De mus wordt beschreven als een bermtoerist, 'de onvermoeid verbazing/wekkende fladderaar die/zich verliest nu hier/dan daar.' Een mus is een vogeltje, dat je in alle culturen en in alle soorten en maten vindt. Er is geen land in de wereld waar geen mussen voorkomen. Ze zijn overal en niemand ziet ze meer omdat ze als het ware opgegaan zijn in de omgeving. De mus heeft uiteraard alles te maken met gescharrel. Als schrijver ben ik een schetser, een tekenaar. Niet een olieverfschilder. Ik vertrouw heel erg op de intuïtie, de eerste impuls. Daar werk ik dan verder wel aan, maar die eerste impuls is het belangrijkste. Als spontaniteit je niet aan de gang weet te houden sterft het schrijven af.

In Stilleven *heb je de tekenaar Alberto Giacometti naar voren gehaald in een korte prozatekst. Zijn potloodlijnen noem je sporen. 'Niet één keer, maar tientallen keren gaat het potlood langs de omtrekken, alsof hij bang is dat zij anders weer weg zullen trekken in het papier. (...) Iedere kras geeft aan dat het om een proces gaat, om tijd, niet om een produkt, ruimte.'*

Rembrandt is ook een prachtig voorbeeld. In het British Museum bevinden zich twee hele kleine tekeningetjes die hij op pakpapier heeft gemaakt, kennelijk gewoon toen hij ergens zat: twee vrouwen zijn bezig een kind lopen te leren. Weergaloze schetsjes die in een paar seconden gemaakt zijn. Die tekeningen leven nog, dát

trekt mij zo aan. Hetzelfde geldt voor goeie jazz. Je ziet of hoort het alsof je bij het maken aanwezig bent. En die vorm van spontaniteit vraagt uiteraard veel vakmanschap. Giacometti krast en veegt veel. Hij laat het potlood maar gaan, zijn vakmanschap verschaft hem die vrijheid. Hij werkt ook weer veel weg. De mooiste tekeningen van Giacometti - die overigens heel precies kon tekenen - zijn die tekeningen waarin hij laat zien hoe dingen in lucht oplossen. Door een bepaalde lichtval lijkt het alsof alles transparant wordt en oplost. De dingen die hij weggumt zijn eigenlijk lichtbanen en die lossen dingen op. En zo hoort het ook.

In het woord stilleven *zitten zowel beweging als beweginglooshei*d *opgesloten. Even terugkerend naar de vogels in je werk: vaak laat je een vogel even rusten op een tak, draad of kerktoren om ze daarna weg te laten vliegen.*

Dat motief van beweging en stilstand komt natuurlijk in

allerlei vormen terug. Daar moet een gedicht het van hebben. Een gedicht is iets wat stilstaat. Als het geschreven is, behoort het tot de ruimte en niet tot de tijd. Zo gauw het gelezen wordt, beweegt het weer en is het onderdeel van de tijd. Dus die twee elementen - *stil* en *leven* - spelen altijd een grote rol. Dat wegvliegen heeft te maken met het idee: ziezo, dit gedicht is ook weer klaar. Met het uitstijgen boven de dingen heeft het niet zoveel te maken. Op weg naar het volgende gedicht, dat is het.

Je hebt in nogal uiteenlopende kranten - De Groene, Het Parool, Algemeen Dagblad, Haagse Post en een poëzierubriek in De Gids - recensies geschreven. Schreef je die poëzierecensies niet om twee redenen: om informatie aan de lezer te verschaffen én om er zelf van te leren?

Dat laatste was heel belangrijk. Een voordurende behoefte om mezelf aan het werk van anderen te toetsen en dat werk eventueel te gebruiken. Het werkte naar twee kanten. Ik hield natuurlijk rekening met de lezer, het moest niet al te privé worden. Maar het aardige bij de HP was, dat niemand zich ermee bemoeide. Ik kon doen wat ik wilde. Toen ik ophield, hield het bespreken van poëzie (in de HP) op. Dat laatste vind ik eigenlijk schandelijk. Maar wie schrijft er tegenwoordig nog over poëzie? Het is meer dan bar. Als iemand een bundel publiceert, mag hij blij zijn als er een half jaar later twee besprekingen zijn verschenen. *Texaanse elegieëen* van Ten Berge is zo'n voorbeeld. Een krant als NRC-Handelsblad laat dit soort bundels toch volstrekt liggen? Het is een Po//icy!

Je essaybundel over poëzie Het ontplofte gedicht, *waarin voornamelijk je HP-stukken in terecht zijn gekomen, levert een schat aan informatie op over dichters als Paz, Schippers, Ponge of Bishop, maar vertelt tegelijkertijd hoe je zelf over poëzie denkt. Alleen de keuze van te behandelen dichters al.*

Een hele slinkse vorm van autobiografie. Maar je kunt er ook in terugvinden, waar het in de moderne poëzie tegenwoordig om gaat: de onverenigbaarheid van aan de ene kant de personalistische cultuur (het denken vanuit het individu) en aan de andere kant het besef van een volstrekt onverschillige, niet-animistische wereld. En omdat de poëzie toch uit een religieuze behoefte voortkomt, is er voortdurend de behoefte de wereld met betekenissen te laden, terwijl die wereld op haar beurt die betekenissen weer afschudt.

In *De kinderen van het slijk* van Octavio Paz, dat ik een van meest opwindende boeken over de moderne poëzie heb genoemd in *Het ontplofte gedicht*, vond ik een aantal dingen die ik nog nooit zo geformuleerd had gezien en die ik herkende. Met name de ideeën van het surrealisme, waar ik me steeds meer voor ben gaan interesseren. Eerder heb ik het gehad over kunst als het onderbewuste van een maatschappij. Nou, dat idee komt uit de surrealistische koker. Deessentiezit in het onzichtbare, dat nadrukkelijk meespeelt. Kunst moet dan ook altijd een ‘gevaarlijke kunst’ zijn. Ik bedoel daarmee, dat de kunst de lagen moet aanboren die tot het geheime en verboden leven van een maatschappij behoren. Niet het voor de hand liggende. Ik raak er steeds meer van overtuigd, dat kunst moet ontstaan op het scherpst van de snede. Ik herken die houding heel sterk bij twee Zweedse dichters: Tranströmer en Gustafsson, die ik allebei vertaald heb. Voortdurend komt in hun werk het ondergrondse, het onzichtbare systeem, naar voren.

Maar om op Paz terug te komen, zijn vorm van essayeren stuit bij mij wel op bezwaren. Typisch de Franse school, ontzettend veel wolken. Natuurlijk is het waar, dat de poëzie een in stand gehouden paradox is, maar om daar vervolgens het recht aan te ontlenen een boek te schrijven dat zichzelf om de bladzijde tegenspreekt,

dat is natuurlijk een andere zaak. Glashelder is *De kinderen van het slijk* niet, eerder een beetje modderig. Maar toch heeft het me in 1974 of zo op ideeën gebracht. Het boek legt bijvoorbeeld een link met andere culturen, met name de Mexicaanse cultuur waarin een andere conceptie van de dood aanwezig is dan in onze cultuur.

Is Cees Nooteboom niet een dichter, vooral in zijn laatste bundel Aas, *die met dezelfde dingen en thema's bezig is? In* Aas *waart niet alleen Paz rond, ook voelt de poëtische ik-figuur de behoefte onder stenen te kruipen, afwezig te zijn. Jouw thema's.*

Cees Nooteboom was laatst op een tv-programma en toen zei hij iets, dat leek op wat jij nu zegt. Waarom reist hij graag? Dat is voor hem een vorm van afwezig zijn. Dat trekt mij er ook zo in aan. Maar de rest van Nootebooms werk lijkt me heel anders. Hij is veel mooier, veel esthetischer, eleganter, sierlijker.

Straks gaan mensen je er nog van beschuldigen, dat je anderen overschrijft of imiteert!

Het mooiste zou zijn als ze aan mijn bestaan zouden gaan twijfelen. Misschien besta ik wel niet eens en is dit een vervalst interview. Trouwens, ik heb mezelf ook wel eens geïnterviewd, in Bulkboek, onder een valse naam: Bo Malmborg. Dat is een Zweedse vriend van me. In *Sneeuw* komt dezelfde Malmborg voor als een verkoper van zeilboten. Toen ik een keer voor de Belgische televisie optrad, heb ik hem meegenomen (hij was hier toevallig) en gezegd: kijk, dit is nu een personage uit mijn boek. Het mooiste was echter, toen we na de uitzending naar buiten liepen en het begon te sneeuwen.

Zulke dingen gebeurden in jouw prozaboeken uit de jaren zestig: fictie wordt werkelijkheid. Een soort komplot. Over die jaren zestig gesproken. In het Raster-nummer over die periode (nummer 19, 1981) interview je jezelf onder de titel 'Het herontdekken van de blote huid'.

Hiervoor had ik het over tekenen en schetsen. Die titel heeft met het lichamelijk aspect van kunst te maken. Er moet iets wellustigs in de kunst zitten, wat voor mij heel sterk met impulsen te maken heeft. Plaisir du texte. Bij Roland Barthes vind je dat idee ook terug. Wij leven in een cultuur die het lichamelijke verdringt. Ik vind, dat de kunst het daar dan maar over moet hebben. Van de blote kont van de poëzie - waarover Lucebert het had in zijn 'Verdediging van de Vijftigers' waarin niet toevallig ook het surrealisme en Rimbaud ter sprake komen - naar de blote huid. Nogal wat dichters laten tegenwoordig weer keurig aangeharkte achtertuintjes zien. Het lijkt sprekend op de poëzie van het kleine geluk. Daar word ik niet goed van. Iemand als Leef lang bijvoorbeeld. Ik heb respect voor het vakmanschap van zo iemand, maar ik vind het (populaire) poëzie die het leven niet oproept *in woorden* maar die gaat óver het leven. Het is de poëzie van de melancholie: ik beschrijf hoe het leven voorbij is gegaan, ik laat wat foto's van vroeger zien. In plaats daarvan zou de poëzie het proces van wat de tijd aanricht in het heden zelf als onderwerp moeten nemen. Dat moet ook in het maken van de poëzie aanwezig zijn. De poëzie à la Leef lang is een commentaar-poëzie, die niet het ineenstorten van het moment zelf in de schijnwerpers zet. Het is niet toevallig, dat de laatste vraag van het themanummer over poëzie van *Maatstaf* van enquêteurs Schouten en De Boer luidde: wat vindt u van het oeuvre van J.C. Bloem?

Opvallend is, dat zowel jij in Winterwegen *als H.H. ter Balkt in zijn laatste bundel* Hemellichten *het over zure regen hebben. Het onzichtbare dat zijn desastreuze werk verricht.*

Je hebt wel eens het machteloze gevoel, dat erzieh dingen voltrekken waar je het zicht niet meer op hebt. In *Winterwegen* schrijf ik, dat het proces zelf onzichtbaar

is maar de resultaten niet. ‘Niemand ziet iets/het weerbericht liegt niet/wij zijn aangetast als de bomen/door onzichtbare processen/op gang gebracht door even/onzichtbare besluitvormingen’. Het landschap wordt totaal vernield. Nederland is een volledige vuilnisbelt. Ik ben dan ook nogal geschrokken van die gifatlas die VN gepubliceerd heeft. Wat je allemaal voor onzichtbare troep naar binnen kunt krijgen, een angstwekkende toestand.

Het laatste onderwerp: Raster. De redactie bestaat nu uit Vogelaar, Offermans, Bakx, Tentije en Bernlef. Raster lijkt zich de laatste jaren ontworsteld te hebben aan het etiket ‘marxistisch/materialistisch’.

In het begin zei bijna iedereen, dat Raster materialistisch, marxistisch en zelfs communistisch was. Maar de discussie in de literatuur gaat allang niet meer tussen subjectivistische en materialistische literatuurkritiek. We zijn al veel verder, in een stadium waarin een synthese tussen die twee stromingen gezocht wordt. Dus het subjektieve niet overboord gooien én oog hebben, ook als criticus, voor een literair produkt dat uit een bepaalde samenleving en periode komt. Die twee elemen-

ten moeten in een goeie kritische begeleiding van de literatuur aanwezig zijn. Offermans is iemand die daar oog voor heeft.

Zelf heb ik eens in een discussie met Vogelaar over Peter Handke mijn bezwaren tegen een eenzijdige materialistische benadering van literatuur geformuleerd. Ik zie literatuur heel duidelijk als voortkomend uit en horend bij de natuur, om het grof te zeggen. Het komt voort uit het organisme mens (zijn hersens enzovoort). De vormprincipes in de kunst zijn als het ware een soort blauwdruk van vormprincipes in de natuur. Dat geloof ik. Veel minder hecht ik aan de mechanistische literatuurbeschouwing zoals je die bij Jacq Vogelaar vindt: door middel van montage elementen ergens anders weer invoegen omdat niets een organische plaats zou hebben. Maar Vogelaar is ook niet zó programmatisch. De geschiedenis heeft hem wat Handke betreft overigens gelijk gegeven. Handke is niet meer te lezen, weeïge lektuur is het geworden.

Raster is in 1977 opgericht omdat de literaire boel al weer aardig aan het dichtslibben was. Je ziet een kentering wat betreft de houding tegenover *Raster*, ook in de verkoop. In het begin nog omstreden, nu respect afdwingend. In het begin zijn we zo ongeveer doodgezwegen. Nu verschijnen er uit verschillende hoeken sympathieke recensies, dus niet alleen de 'vriendjes' propageren *Raster*. De buitenwereld is langzamerhand weer bij bewustzijn gekomen. Maar het is ook zo, dat het blad beter is geworden, opener ook. De samenstelling van de redactie heeft er natuurlijk ook mee te maken. Er bestaat binnen *Raster* een consensus over wat bedoeld wordt met literatuur 'als avontuur'. Het zoeken naar teksten die ook in de vormgeving de conventies aftasten, die onderzoeken wat er gebeurt als je een (literaire) grens overgaat. We zijn niet geïnteresseerd in knutselaars, die je bij *Tel Quel* of *Change* - twee Franse periodieken - vond en nog wel vindt. Doods is dat. Binnen die consensus geven de redacteuren elkaar de ruimte om de eigen interessegebieden in Raster te etaleren. Ik heb zojuist het Amerika-nummer samengesteld. Maar in het Amerikaanse proza had ik me nooit zo verdiept, wel in de poëzie. Dus Vogelaar heeft voor het grootste gedeelte de 'prozamensen' erbij gehaald. En zo ben ik bij Gaddis gekomen, Pynchon. Dus je leert er zelf ook van.

Een andere rol van Raster lijkt me het introduceren van schrijvers, die anders in Nederland onbekend zouden blijven.

Ja, Raster heeft ook een Randstad-funktie. Dat blad introduceerde in de eerste helft van de zestiger jaren ook veel buitenlandse literatuur. Die funktie hebben wij overgenomen.

Het voordeel van themanummers - over de stad, de zestiger jaren of over utopieën (een nummer waaraan Vogelaar werkt) - is dat je ook andere kunstgebieden kunt aftasten. We hebben zelfs een heel nummer gewijd aan het Nederlandse muziektheater (Breuker vooral). Omdat Raster zo thematisch is, verdwijnen oude nummers niet automatisch als het nieuwe nummer verschijnt. Er blijft vraag naar.

Je krijgt wel het verwijt, dat Raster een compilatie zou zijn: je haalt wat uit het buitenland, je vertaalt het en hup, weereen nummer. Er zou te weinig Nederlands in worden gepubliceerd. Voor een deel is het waar, dat jongere dichters en prozaïsten niet al te veel ruimte krijgen in Raster. Maar aan de andere kant is er weinig dat ons interesseert, zeg ik heel hautain. En er zijn veel goede schrijvers die ook al elders publiceren. Krol, Kopland, Van Toorn. Je moet je dan afvragen: moeten wij niet iets anders doen? Dus dan 'in godsnaam' teksten van Henri Michaux. Laat die andere tijdschriften het overige werk maar doen.

Remco Ekkers

Warmte - vòòr het zwijgen
Over de poëzie van J. Bernlef

Sinds de verzamelbundel *Gedichten 1960-1970* (1977) heeft Bernlef* een nieuwe wending aan zijn poëzie gegeven, blijkens de bundel *Zwijgende man* (1976), waarin meer dan voorheen de taal als poëtisch materiaal in het gedicht wordt onderzocht. Bernlef groeide kort gezegd van Barbarber naar Raster. Ging het Barbarber (tijdschrift voor teksten) om het ongewone van het gewone en het isoleren van stukjes realiteit, bij Bernlef ging het ook vòòr 1970 om

> de beslissende seconde (...): dat bijna niet op te merken en zo voorbije moment waarin twee verschillende zaken of verschijnselen even contact maken en samen een nieuwe werkelijkheid scheppen. Het zijn vaak kleinigheden die elkaar raken en waarvan het verrassende contact op een subtiele manier wordt vastgelegd.

(Kees Fens, *Literair Lustrum 1961-1966*, p.33)

Dat Bernlef ook toen uitgesproken ideeën had over de werking van taal in poëzie, blijkt telkens opnieuw als je de gedichten in de verzamelbundel overleest. Hij heeft ook altijd geschreven over wat poëzie is of moet zijn. In zijn kritieken toetste hij die ideeën aan andermans poëzie, waarbij hij soms een grote bewondering liet blijken. Bekend is zijn opening van de bundel *Wie a zegt* (1970). Hij citeert daar een ‘onbekende Canadese dichter’ die voor hem tot de grootsten behoort:

De kikker

Wat een prachtige vogel is de kikker -
Als hij staat zit hij bijna;
Als hij springt vliegt hij bijna.
Hij heeft nauwelijks enig verstand;
Hij heeft nauwelijks een staart ook.
Als hij zit, zit hij op wat hij niet heeft
bijna.

en zegt dan:

> Poëzie is voor mij een kwestie van observeren en al blijft het niet-herkennen van twee identieke voorwerpen een utopie, daar ergens ligt toch het vertrekpunt van wat ik nu maar originaliteit noem: een kwestie van vergeten, bijna. (...) Poëzie is informatie, maar informatie van een andere orde dan de encyclopedische, de wetenschappelijke of journalistieke, die het onbekende bekend maakt, namen geeft. Zoals de eerste regel van dit gedicht geen plaats in een biologisch proefschrift zal vinden, maar wel een adequate omschrijving is van het begrip poëtische informatie: het bijeenbrengen van twee in de gereglementeerde hersenvakjes ver uit elkaar liggende gebieden, het vertalen van het bekende in het onbekende: de vogelkikker, Produkt van de verbeelding van deze anonieme meester.

Het is een prachtige beschrijving, ook van de poëzie van Bernlef zelf. (Het zou me overigens niet verbazen als hij het geciteerde gedichtje zelf had geschreven. Het

woord *bijna* met deze gevoelswaarde komt opvallend vaak in de gedichten van Bernlef voor!)

Een bijzonder kenmerk van Bernlefs poëzie is de aandacht voor de leegte, de lege plek, het gat, het afwezige, het onzichtbare, wat achter je rug gebeurt, wat niet op de foto staat, maar er net naast etc. Je kunt die leegte ook temporeel formuleren, als ‘de roerloosheid van de sprong,/een ogenblik van volledige concentratie’, een bijna mystiek moment van inzicht. De afwezigheid, het gemis, laat duidelijker voelen wat elementen uit de werkelijkheid betekenen dan wanneer ze aanwezig zijn: ‘liefde is dan zo:/echt als een afgezet been’.

In *Onder de bomen* (1963) staat het verhaal ‘Het wonder’. Het gaat over een jongen die aan tafel volgens zijn vader àl te enthousiast praat over een gevecht met de jongens van de christelijke school. Z'n vader vraagt of hij wel eens heeft gehoord van het woordenpotje.

> ‘Kijk, ieder mens heeft een woordenpotje van binnen. In dat potje zitten woorden, een heleboel woorden en iedereen heeft er evenveel inzitten. Maar elk woord dat je zegt verdwijnt eruit en er komen geen nieuwe bij.’
>
> Hij kijkt hem recht en doordringend aan.
> ‘Maar mensen die te veel praten die raken zoveel woorden kwijt als ze klein zijn dat het potje leegraakt. Leeg! Die kunnen opeens niks meer zeggen! Nooit meer!’

De nachtmerrie van de dichter.

In *Zwijgende man* (1976) bekent de dichter in ‘Het onzichtbare aangezicht’, sprekend over zijn vader: ‘Hij was het die mij mijn/enige mythe schonk: het woordenpotje/dat leger en leger tot men/voortijdig sprakeloos raakt./Hij had gelijk/mijn grootvader een man/van min en minder woorden.’

De jongen uit het verhaal verbruikt aan het slot ineen kuil (!) zijn woorden om het dreigende gevaar van bliksem af te wenden. De droom van de dichter. De dichter van de mythe schrijft: ‘Daarom schrijf ik/om mijzelf tijdig tot zwijgen te brengen,/zwarte moeder, die de/moeder is van mijn/grootvader van pappa/en van mij.’

Die zwarte moeder is de zwarte zon, beeld van in elkaar gestorte sterren die onzichtbaar zijn, omdat zelfs het licht niet aan hun zwaartekracht kan ontsnappen. Eerder in het gedicht staat: ‘Zwarte zon - onzichtbaar/Idee/waarnaar alles op weg is/ /Als het blad naar de boom/de vogel naar het ei/ik naar mijn tekst.’ Een fascinerende paradox. Het gevolg op weg naar zijn oorzaak, einde naar begin, apocalyps naar genesis. De zwarte moeder is ook het doel waarnaar alle mannen op jacht zijn: geboren uit een vrouw, zoeken zij in een andere vrouw, tegen wie ze zeggen ‘jij bent/mijn zon liefste’, de eeuwigheid, de oorsprong en het einde. Hier wil ik wijzen op de rol van de taal: de jongen uit het verhaal bezweert de werkelijkheid met zijn woorden, ook al betekent dat uiteindelijk woordeloosheid. De dichter is eveneens op weg naar het zwijgen. Hij zoekt het zwijgen.

We vinden dit thema (zwijgen) door de hele bundel terug. Het eerste gedicht (het titelgedicht) legt het accent op de winterse kaalheid:

Zwijgende man

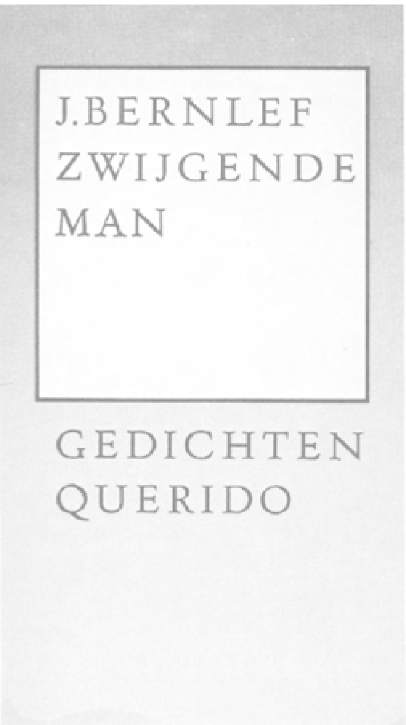
Wie wat wil zeggen
heeft winter nodig
kale takken zonder blad

Spoor van vogels niet
hun fluiten water

ongenaakbaar hard en glad

Wie dat wil
heeft in zijn ogen
iets gespaard
dat kijken heet

Wie dat kan
weet in zijn zwijgen
wat hij zegt
het best bewaard



Geen barokke taaiornamenten bij deze dichter. Hij wil eenvoud, geen geluid, rust en concentratie, geen beweging. De dichter is op zoek naar de essentie. Dat betekent niet dat hij ingewikkelde, filosofische gedachten noteert. Meestal is het uitgangspunt voor het gedicht een visuele waarneming die verrast door het ongewone van het gewone. Zo ziet de dichter een smal bandenspoor lopen en verdwijnen in het water van een zandplas. Aan de overkant verschijnt het spoor weer. Wat hem intrigeert is de afwezigheid van het spoor. Het spoor zelf wijst op beweging en de dichter vraagt zich af: 'is stilstaan beter dan bewegen?' en vervolgt: 'Ik trap erin met opgetrokken knieën/ik wil een fietser worden/voor altijd fietsen in een plas'; bewegende stilstand. De dichter is geen filosoof: de uitwerking van deze gedachte laat hij aan de lezer over.

Ook de relatie werkelijkheid - taal vindt haar uitgangspunt in een alledaags beeld. Het bijzondere zit in de visie, niet in extreme situaties of omstandigheden. De gewone werkelijkheid zit vol tekens die gelezen moeten worden, zoals William van Baskerville, de geleerde franciscaan van Umberto Eco, uit simpele tekens zijn bewonderenswaardige deducties afleidt. Bij Bernlef vinden we geen conclusies, geen antwoorden of oplossingen. Het beste is immers het raadsel te vergroten, of: 'Het gaat er om geen enkele uitleg/te aanvaarden, lieveling', zoals de dichter Magritte laat zeggen tegen zijn vrouw toen hij haar verzocht in de linnenkast te stappen. (*Stilleven*, p. 25)

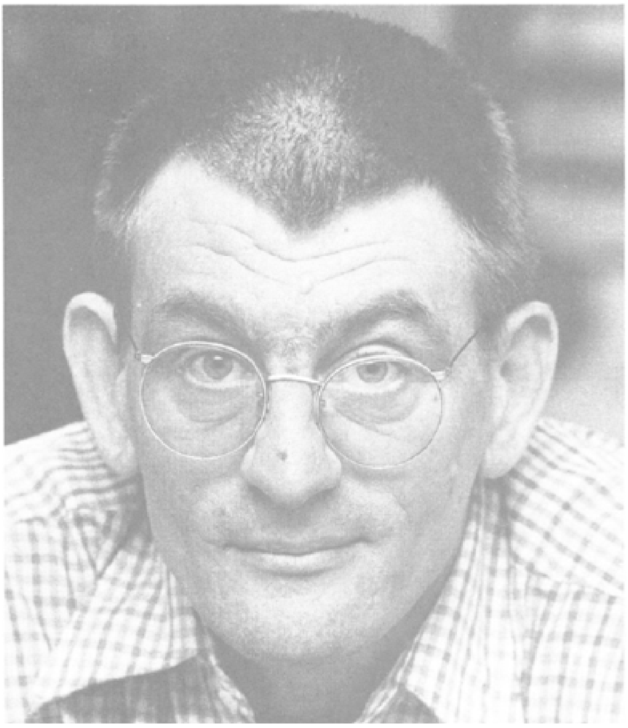
Een fraai voorbeeld is

Dooi

De schaatsers kris en krassend op het ijs
de trippelsprintjes van een spreeuw:
wat anders wegijlt blijft nu liggen
stil veldje vol tekens in de sneeuw

Een blauwdruk van immens gescharrel
half afgemaakt in weggevlogen taal

zo vormde vlokken dalend onder nul
de grond voor een verhaal dat op het punt
van pointe in dooi uiteenvalt en weer kaal



Bernlef

Dit verhaal laat tevens zien wat Bernlef met klanken doet: i, ee en aa hebben een sterk expressieve waarde.

Tussen dood en leven ligt het stilleven, een niemandsland waar je, komend vanuit het bekende, dingen ziet die je herinneren aan leven, maar waar je ook, als je goed kijkt en luistert - dat zul je wel moeten leren - dingen ziet en hoort van over de grens.

In een gedicht wordt met bekende woorden een poging gedaan het onbekende te omcirkelen. Je moet goed kijken en luisteren.

Bernlef is bij uitstek een dichter die dode dingen, randsituaties, grensgebieden, schaduwen, gaten goed bekijkt, beluistert, beleeft. Schrijvend, schetsend, schrappend is hij bezig het leven stil te leggen. Geen wonder dan ook dat hij in de Zwitserse beeldende kunstenaar Alberto Giacometti († 1966) verwantschap herkent:

> Niet alleen zijn beelden - alleen in stilstand valt het lopen te betrappen:
> een kriskras net van sporen over de aarde - maar vooral zijn tekeningen,
> de tekeningen van zijn atelier.

Een tekening van Giacometti (Braque opzijn doodsbed) siert de omslag van *Stilleven* (1979). En over een tekening schrijft de dichter:

Zijn harde potlood eindigt
in een gom, hij draait het
om en om en stuft vier lijntjes weg

Met het puntje van zijn tong
tussen zijn tanden veegt hij
licht de tekening in

Zo wist hij wat wij dachten

tot verschijnt wat hij doorziet

Wat als je even niet zou kijken
je dan misschien vanuit een ooghoek
ziet.

Let op hoe onnadrukkelijk de dichter met woorden het lijnenspel van potlood tegen het wit van de pagina naschrijft, hoe hij het wit laat meewerken in het enjambement van de tweede strofe: 'veegt hij/licht de tekening in'. Mooi is de dubbelzinnigheid van het woord *licht*, vooral doordat de betekenis niet-zwaarde betekenis niet-donkerzo licht houdt.

De verwantschap gaat verder, want zoals Giacometti Braque op zijn doodsbed tekende, zo schrijft Bernlef over het gelijk van Braque: 'Braque en het gelijk/van de stugge kleurloze door-/douwer die door alsmaar te kijken, te vergelijken/het vrij krijgt/ten slotte'.

De citaten zijn te vinden in de tweede (grootste) afdeling van de bundel die gaat over stilleven: gedichten bij beelden van Co Westerik, Magritte, Lartigue, Gleason, Auden en Bernlef, want de dichter heeft ook beelden, ook al tekent, schildert of fotografeert hij niet. Hij beeldt in woorden en doet dat zo letterlijk dat de woorden gestalte aannemen. Als hij een 'jong meisje slapend' beschrijft, komt hij bij haar 'oksel/hol en leeg' en dan vervolgt hij in de tweede strofe:

Alsof zij zo te wachten ligt
op een kleine witte tennisbal
met zachte vacht alsof dit woord
straks bij het ontwaken
verbaasd en naakt rechtop in bed
met zelf nog nauwelijks borsten
zal worden uitgesproken en
de hele dag haar bijblijft
zoals haar lichaam in haar jurk
op springen de maat en melodie
der dingen haar schots en scheef
op straat beweegt.

Het gaat eerst om de verzen 'verbaasd... borsten' die horen bij het meisje (zij), maar ik lees het ook zo dat de verzen betrekking hebben op het woord *tennisbal*. Hoe dat komt? De bepaling van gesteldheid 'verbaasd... borsten' is taalkundig verbonden met *woord*, omdat, in de metaforische situatie van het gedicht, dit woord de laatste zelfstandigheid is vòòr de bepaling. Bovendien is *woord* het grammaticaal onderwerp. In 'normaal' taalgebruik is het natuurlijk zo dat de lezer de bepaling verbindt met *zij* (het logisch onderwerp). Zij spreekt bij het ontwaken, verbaasd etc. het woord uit. Zij ligt daar zó te wachten op de tennisbal dat het woord *tennisbal* zal worden uitgesproken etc. Maar de door de lezer gelegde verbinding tussen de tennisbal en het verbaasd en naakt rechtop in bed zitten functioneert wonderwel.

Er valt nog wel meer over te zeggen. Haar oksel is hol en leeg. Zij ligt te wachten op de kleine bal met zachte vacht. Ik vind dat een heel mooi verrassend en toch op een gekke manier logisch beeld. Je zou het zo kunnen opvatten dat ze ligt te wachten op puberale haargroei, nog zacht haar, blond. En even verder staat: met *zelt* nog nauwelijks borsten. De kleine bal functioneert als beeldrijm. En kijk hoe het verder gaat... Het woord *tennisbal* blijft haar inderdaad en in de taal bij: luister hoe de tennisbal in het ritme op en neer springt. Allerlei soorten rijm versterken dit: springen - dingen, maat en melodie, schots en scheef, maat - straat, scheef - beweegt. Zelfs de springerige syntaxis doet mee. Haar lichaam beweegt haar schots en scheef op straat. Het tussenzinnetje is intrigerend: de maat en melodie der dingen springen op. Haar jonge lichaam staat ook op springen. Bal en lichaam passen prachtig in elkaar. Haar oksel wacht op de kleine, zachte bal. Als je zo met de dingen en de taal omgaat, als je zo kunt kijken en schrijven, mag je een beeldend taalkunstenaar heten. (Het is frappant dat het eerder genoemd verhaal 'Het wonder' een passage

bevat waarin de tennisbal figureert. De jongen is ontredderd door het woordenpotje en zoekt steun bij een tennisbal van zijn vriendje. 'Die nacht sliep ik zoals gewoonlijk. Alleen lag er een tennisbal rond en vanzelfsprekend onder mijn oksel...')

De kunst van het verliezen (1980) opent met een gedicht van Elizabeth Bishop. Verliezen is een kunst omdat we in het algemeen te zeer gehecht zijn aan de dingen, maar op een verkeerde manier, te weinig bewust. Het verliezen leert ons afstand doen van ons bezit of onze kennis, ja zelfs onze geliefden, maar juist door het verliezen worden we ons bewust van wat de dingen betekenen. Het deert ons en dat is een waardevolle emotie.

Schrijven is een remedie. In de taal kunnen we het leven vasthouden. Niet door het te verklaren, maar door het te beschouwen in al zijn gecompliceerdheid: kijken, luisteren, dat is de boodschap. De dichter waarschuwt ook in deze bundel voor ontknoping die de zaken weliswaar vereenvoudigt, maar tegelijkertijd vervreemdt van de werkelijkheid.

Ontknoping

Het hart van een touw
schuilt in zijn knopen

Trotse bos van alle kanten
even open voor mijn gepruts

Een zucht van opluchting -
ik heb zijn draad gevonden
ontrafel zijn verhaal

Daar ligt hij nu, stil
gebogen - een lijn.

Met de ontknoping is ook
zijn hart gevlogen.

(In hetzelfde jaar publiceerde een andere Querido-dichter, Willem Jan Otten, 'Het verhaal van een Gordiaan' waarin hij schrijft: 'Vergeet de ontknoping,//oefen je om niet te dromen van de dag/zonder kink. Geen vrijheid zonder wirwar.')

De ontknoping, dat is de oplossing van het levensraadsel, het geheim van over de grens, de paradoxale leegte, het zwarte licht. Het is aan de levenden niet gegeven het raadsel op te lossen, maar ondertussen zijn we voortdurend op weg naar die oplossing: verlangen drijft ons voort. Pas in de dood, of zoals Bernlef zegt aan het slot van de cyclus 'Ik zal sterven als ik het weet' (afdeling V van *De kunst van het verliezen*): 'Pas als de mond/de grond raakt zijn zij/verbonden.' In het gedicht staat niet waarnaar zij (mond en grond) verwijzen, maar na lezing van de cyclus moet het duidelijk zijn: de mond van de dichter, zijn taal, uiting van zijn verlangen naar inzicht. De ik spreekt zich uit over de wereld waarin hij leeft en waarvan hij houdt, maar die hem ook doet verlangen naar een vanzelfsprekende eenheid, waarin *ik* kan opgaan in het niet-ik. Dit klinkt verrassend mystiek voor een aards dichter die eigenlijk niets moet hebben van metafysiek, maar het woord *grond* verwijst tegelijkertijd heel aards naar de aarde èn naar de grond van ons bestaan, de dood, het zwarte licht. Het eerste gedicht van de bedoelde cyclus gaat zo:

Het verlangen wordt soms
zo groot dat het vorm aanneemt
de vorm van een zin

die nog niet bestaat
alleen maar betrapt
hoeft te worden in de
lege kamer

hij hangt in de lucht
ligt al in de mond
voorop de lippen

het verlangen is groot
maar meestal is de wereld
nog groter

Het gedicht is te lezen als een poëtisch program. Het geeft antwoord op de altijd weer door lezers gestelde vragen: waarom schrijft een dichter en hoe schrijft hij? De slotregels kenschetsen de dichter als realist. Voorlopig is metafysiek ‘het ideaal van het/lege ei of dat van/de afwezige dop’. Bernlef moet niets hebben van religieuze systemen en hij zou dan ook de titel van Kopland *Wie wat vindt heeft slecht gezocht* geschreven kunnen hebben. In het volgende gedicht schrijft hij: ‘Dit snakken

naar een/schaduwloos bestaan/doet alle lust vergaan//(...) is/panisch handenwassen//moge ze vuil worden/moge ze graaien in de aarde/moge ze jou te pakken krijgen.' (De -e van de aanvoegende wijs is bedoeld als signaal. Grammaticaal correct zou *mogen* zijn.)

Het verlangen wordt geassocieerd met lust. Ze staan in de visie van de dichter diametraal op elkaar en hij kiest hier en nu voor de lust. We moeten de kunst van het verliezen immers nog leren. We moeten ons onthechten, maar omdat we leven op de aarde ook de landschappen, huizen, voorwerpen èn de mensen vasthouden.

De volgende bundel *Alles teruggevonden/niets bewaard* (1982) beschrijft vooral het laatste. Zo roept de dichter in 'De laatste Shakers - 1973' met behulp van een reproduktie het beeld op van een groep mensen die geloofden dat het paradijs op aarde gerealiseerd was door de geboorte van een vrouwelijke verlosser, Ann Lee. Zij trok met een groep volgelingen in 1774 naar de Verenigde Staten. Daar bouwden ze huizen en andere gebouwen die uitdrukking moesten zijn van de goddelijke volmaaktheid. Zij zagen schoonheid als een produkt van functionaliteit: 'Zo zag hun paradijs eruit, zelfgetimmerd/wat nuttig is is mooi;/hun enige metafoor: in ieder voorwerp/huist de Maker.' Kunst zonder ornament, dat moet Bernlef herkennen. Hij eindigt het gedicht zo:

> Niemand zag hoe door reproduktie
> het origineel langzaam verbleekte
> tot de afbeelding van het paradijs
> gevat in een lijst waarin zij nu
>
> Nog staan: de laatste zusters
> voor het witte Shakerhuis
> een beetje afwezig onder hun
> gesteven kappen bevroren
> in verdwenen herinnering.

In *Raster* 27/28 staat een opstel van Bernlef over het werk van Charles Sheeler, die zelf geen Shaker was, maar zich wel omringde met door hen gemaakte meubels en gebruiksvoorwerpen. Sheeler schilderde huizen, fabrieken, machines, scheepsbruggen en andere constructies heel precies, zonder versiering. Volgens Bernlef droomde hij van volmaaktheid net als Bernlefs grootvader (de 'man/van min en minder woorden'). 'Maar in het centrum van de volmaaktheid is alles tot stilstand gekomen. En waar alles stilstaat valt niets meer te meten'. Bernlef citeert Schiller: 'het probleem van de idylle is dat iedere beweging eraan ontbreekt, "ohne welche doch überall keine poetische Wirkung sich denken lässt"'.

Is stilstaan beter dan bewegen? Misschien wel, maar nu nog niet. In de titelcyclus brengt Bernlef een in het Andrée-museum in Gränna bevroren negentiende-eeuwse poolexpeditie tot bewegen en hij legt uit wat hem beweegt: 'Waarom iets van zolang geleden/proberen open te breken? (...)//(...) Zo schrijven//Om een wig te drijven, een klein ademgat/waardoor de zuurstof van toen//Uitmondt in een huidige zoen/zodat ik voel dat je leeft - hier'. Die tweede persoon uit de laatst geciteerde regel verwijst niet alleen naar de drie leden van de expeditie, maar ook naar de dichter en zijn geliefde. Het is liefde die hem beweegt, zodat de ik voelt dat *je* leeft.

Wat Bernlef in die bij voorbaat mislukte expeditie intrigeert, is dat die drie mannen dachten dat zij op weg gingen 'maar in wezen stonden zij stil'. 'Ik wil het beleven, wit weggetrokken/wil ik hen nazien op dit papier'. In het museum staat alles gerangschikt: 'Alles teruggevonden - niets bewaard', dat wil zeggen: het leven van

de mannen is verdwenen. De dichter wil via zijn poëzie het contact herstellen, de emotie voelen van de trots, het vertrouwen, de wanhoop later, het verdriet om wie achterbleven. Een van de drie, Nils Strindberg, 25 jaar, was verliefd op Anna Charlier. Hij zag haar niet meer. De dichter eindigt de cyclus met een liefdesgedicht. Hij neemt een foto van zijn geliefde in de zomerse tuin naast de ballon na 82 jaar en eindigt geëmotioneerd: 'Kom op mij af door het gras, dwars door/het natte nog zomerse gras, kom//In het dalende licht rond Andrées ballon'.

Het thema van Bernlefs jongste bundel *Winterwegen* (1983) is dat van de onzichtbare wegen die ons handelen bepaald hebben en dat soms nog lijken te doen. Het lijkt wel of we in het gewone leven wakker zijn geworden uit een droom. We zien nog tekens (woorden, symbolen) en we proberen de werkelijkheid van toen te reconstrueren, maar tevergeefs. We kijken naar de sporen van een zinvolle werkelijkheid in onze schijnbaar zinloze werkelijkheid en we hebben alleen maar de intuïtie van een zinvol geheel. Ons gewone waakleven is te beperkt om te zien of te horen wat er aan de hand is, waar het werkelijk om gaat. We lopen eigenlijk in een wereld van illusies: wat we zien wordt bepaald door ons perspectief.

> Een kristal midden in een berg (een berg lijkt stil maar in het binnenste wordt gewerkt aan scheuren, andere vlaken drukverhoudingen in een tempo dat wij *stilstand* noemen)

Hoe weet de dichter dit? Hij voelt het meer dan dat hij het weet. Zo ook heeft de dichter intuïtief weet van het raadsel, de stilte, het verleden. Hij leest de dingen met een intuïtief oog en geeft ons in de gedichten een verslag.

Sneeuw is een interessant beeld in deze poëtica. De winterwegen uit de titel worden zichtbaar door de sneeuw. Ze verdwijnen met de dooi: 'Wanneer de winterwegen smelten/blijft het vermoeden van een landkaart/onder onze voeten'.

In het gedicht 'Schaatser' waar het gaat over bevroren waterrimpels (tijd die even duurzaam is) staat in de laatste strofe: 'Je blik gefixeerd op sneeuw/die de overkant blindeert/hoor je beweging/voel je stilstand'. De schaatser voelt de ribbels door zijn hele lijf. Hij zwoegt over het bevroren meer, hij hoort zijn bewegingen (het krassen over het ijs), hij voelt de stilstand (hij stoot over de ribbels).

Er is iets merkwaardigs aan het woord *sneeuw.* We kunnen er de toestand na het sneeuwen mee aanduiden: de stilte. De sneeuw legt de dingen stil, conserveert. Maar ook kan het woord verwijzen naar de beweging: sneeuw. Je ziet het duizelen. In de beweging van de sneeuw, het sneeuwen, wordt de overkant (van het meer in dit geval) geblindeerd. Metaforisch is de overkant het doel van de tocht, de levenstocht ook. Het sneeuwen belemmert het uitzicht op de overkant, dat wat voorbij de grens ligt. In het gedicht 'Met en zonder sneeuw' heeft het gesneeuwd: 'de straat is leeg maar/voetstappen zijn gebleven' en na de dooi: 'Het is als het terugkeren uit een droom/alle voetsporen zijn verdwenen'. Sneeuw bedelft de feiten, de voorzieningen, de voorschriften in het gedicht 'Wolf'. In de krant staat een bericht over de laatste wolf die in noordelijke richting wegtrekt, weg van de beschaving, van de regels en voorschriften, die onzichtbaar, hier hoorbaar als een dof malen, hun werk doen. De wolf vlucht doelbewust weg van de kranten, van de verslaggevers. Hij wordt met een helicopter gevolgd door een reporter, maar deze verliest hem uit het oog. De sympathie van de dichter ligt bij de wolf, hij identificeert zich met de wolf, maar hij bekijkt hem ook-een gespleten situatie. In 'Wolf II' ziet de dichter hem komen nadat de reporter hem uit het oog verloor. De dichter staat dus buiten de beschaving, in het grensgebied.

Na het laatste huis is de wolf 'alleen/met de sneeuw en de stenen (/.../) Hij schudt zijn vacht, als teken/vallen de woorden in de sneeuw//Nu is hij onzichtbaar//Alleen vervolgen sporen hun weg'. De wolf is de dichter: zijn woorden zijn teken, zij vallen

in de sneeuw van het witte papier en hechten zich aan de lezer. De dichter verdwijnt, maar de sporen vervolgen hun weg in de lezer.

*Ik heb in dit artikel gebruik gemaakt van drie in de *Poëziekrant* gepubliceerde besprekingen van mijn hand: 'Twee verzamelbundels: gebruikspoëzie en gedichten', III, 1, 1979; 'Beeldende taalkunstenaars: Vroman en Bernlef', III, 5, 1979 en 'Als teken in de sneeuw', VIII, 2, 1984.

J. Bernlef
Hersenschimmen*
Een fragment

Sprake van vergissing of verwisseling?... een kale hoge ruimte van cementen bloembakken vol pikzwarte aarde... geen bloemen wel afgetrapte keukenstoelen... mannen en vrouwen in muisgrijze overalls... soms in de verte, soms angstwekkend dichtbij

opeens staan ze voor je

deportatie?... er wordt hier alleen maar 'Engels gesproken... door grote ramen: een uitzicht op een hoge bakstenen muur vol opstaande groene glasscherven... zo zijn deze mensen aan het gezicht van de wereld onttrokken... wat gebeurt er met hen?... de bewakers zijn in het wit gekleed met donkerblauwe dassen, zowel mannen als vrouwen... hebben kennelijk de opdracht om niet te luisteren... ik kom uit Nederland, als enige hier... gebraak- lang en klagelijk - alsof die mens zelfs daartoe de kracht nauwelijks meer kan opbrengen... weer iemand die zichzelf uitkotst.

Op de ondergesneeuwde binnenplaats staat een berk, spichtige takken lopen uit in de roerloze fijne twijgjes, donkere vlekjes op de dunne kronkelende stam, een *berk*

dat woord heeft hij nog en daarom zie ik je nog geliefde...

Gezichten van dit soort mensen zien spierwit en vertonen niets... maskers in een museum... wellicht gaat het hierom een tentoonstelling, een wedstrijd in stilzitten?

Harde schoolbel, verscheidene malen achtereen... gebabbel breekt van alle kanten los... een stem huilt zachtjes... een andere stem die daardoorheen steeds hetzelfde wijsje neuriet... het lijkt spontaan maar het is mechanisch.

Een berk midden in de sneeuw... kon ik maar zijn waar die berk is...

You're Mister Klein?

de berk in de sneeuw... die kan mij ook niet helpen... ik word weggeleid... wuif nog een laatste maal... zal haar nooit meer terugzien.

Een witte gang met halverwege de muur een groene streep... zeer langzaam, plechtig geloop aan één arm vastgehouden (en door de streep op de muur).

Helemaal los in de ruimte... meisje met roodbruin krullend haar vlakbij nu... de zon glanst in de randhaartjes van haar kapsel... ruimte... meteen zakken... grond voelen... ze begrijpen niet waarom een mens die zo leeg is wel moet gaan liggen hier... ze begrijpen niets van wat ik zeg... op het idee van een tolk komen ze niet... ik ben van mijn eigen taal nog de enige overlevende.

Mensen zitten in lange rijen op banken en houten schragen... vrouwen en mannen... verdoofd lijkt wel zoals ze daar voor zich uit zitten te staren naar de witgesausde muur.

Geur van papier, karton, lijm, hout... goede geuren dus... die mensen die daar voorover hangen slapen die?... boven in het plafond zit muziek die traag naar beneden druppelt... tafels vol gekleurde stroken papier, lijmpotten, kwasten... feesthoedje op zijn kant gerold... rood met een groene pompon op de punt.

Benauwd hoor... frissere atmosferische plek zou gewenst zijn... mijn voetstappen op de vloer kunnen niet meer gevoeld worden... zolen te dik, grond te zacht, wie of wat zal het zeggen?... gevoel wordt niet meer doorgegeven... blijft ergens halverwege hangen... tegendruk... zachte dwang... zitten. *We're going to make a drawing today. A self-portrait. Would you like to do it in pencil or would you rather use paint, Mister Klein?*

Een vrouwenstem wegebbend in een vraagteken... parfum verplaatst zich... de lucht is bijna te ijl voor geuren geworden... een hand met een schaar erin knipt traag in de lucht *Let's give it a try*

Bloemengeur... narcissen... dus toch lente... zonder dat hij het gemerkt heeft.

Here you are!

Een groot vel wit papier... een hand... een vrouwenhand... een vrouwenhand met een houten doos erin... een doos met vakjes, opstaande schotjes... een geur stijgt eruit op, dwars door de narcissen heen... twee geuren die om mij heen zweven... dooreenvloeien... bloemen en grafiet... samen een naam... liefste en zwaarste woord van mijn leven... stijgt uit de onderste diepte als een luchtbel omhoog... ontsnapt en spat luid schallend in de ruimte uiteen... ik sla mijn hand voor mijn mond en bijt in mijn vingers.

That's o.k. Draw Vera's portrait. That's just fine, that's o.k. for us.

Hier uit... weet niet van welke kant de wereld op mij aankomt... er moet toch een richting zijn?... iedere ruimte heeft toch een ingang en een uitgang?

Handen... voeten... geschraap van afgetrapte stoelpoten over beton... willen dat ene mister Klein ‘Vera’ zegt, zeg het, VeraVeraVeraVeraVeraVera, tot ik het hoor... hoor hoe mijn stem wegdobbert... weg is weg.

Veel zingen en neuriën uit alle hoeken en gaten... gezichten: fijngetrapt... uitgerekt... opgeblazen... verschilferd (en dan nog zo wat van die woorden).

Lichtjes golvend... de hele binnenkant dreigt nu naar buiten te komen... eens had Einstein gelijk maar hij vergat deze plek... hier heeft het licht geen snelheid meer... niets om me in te vermeien.

Wil die pislucht daar inrukken?

Met lampen schijnen ze naar binnen... zeker om te kijken wat daar nog ligt... wat er nog van over is gebleven in mijn ogen... wat misschien nog een beetje beweegt.. alles willen ze hebben... het onderste uit de kan... zo wordt hij hier langzaam leeggeschept, die Maarten van vroeger.

Lichtstraal vol dansende stofvlekjes... andermaal het bewijs dat het licht zelf stilstaat... misschien is dit wel de ontdekking van je leven... het doel.

Zo gauw gezang, geschreeuw, gebabbel losbreekt wordt het licht dikker... ieder mens hoopt voor donker thuis te zijn.

Van achteren een stok die in mijn rug port... meteen zonder om te kijken een ram naar achteren verkopen... geloei!... op je knieën jij!.. knieën kniel!

Handen en voeten moet het hebben... ogen open en dicht: zelfde ruimte... ogen open en dicht en weer open: zelfde ruimte.

Dikke vetlucht wordt geboren of binnengedragen... hangt overal te zweten... de deuren worden expres dichtgehouden met rinkelende sleutels... overal schijnt muziek bij te moeten hier... dit ter imitatie van de tijd als je het hem vraagt... hiertegen vormen scheten de enige remedie... opperste afkeuring... een geluid dat gewoonlijk met grote vrolijkheid gepaard gaat... maar voor vrolijkheid heeft men een hoofd nodig en dat heeft niemand meer hier.

Ze komen voorbij... ze zijn onderweg., sta stil... mag niet... veranderingen zijn kennelijk niet langer toegestaan... zitten met een groot hoofd dat uit pure leegte naar voren knalt... hard opgevangen door een tafelrand... en maar schateren.

Kijk, humor is dit niet... humor is als iemand uitglijdt over een bananeschil... komisch is iemand die een bananeschil ziet liggen en er in een wijde boog omheen loopt en zo in de baan van een vallende baksteen terechtkomt... dikke bult... hoofd dat kennelijk zo opvalt hier dat men er steeds weer aan komt zeuren... vooral vrouwen of wat daar nog voor door moet gaan... weg jullie heksen!

Steeds maar weer menselijke wezens die hij van zijn lijf moet houden... iemand zingt... heel schitterend hoor maar achter een pilaar verborgen... waarom ook niet... waarom ook niet aan alles toegeven: dat er stemmen zijn zonder lichamen.

Er wordt op gelet dat de mensen hier steeds alles van zichzelf meenemen wanneer ze verder worden gezeuld.

Handen en voeten zitten er nog wel aan bij hem maar nauwelijks nog bestuurd... lepel... vork... weet nog wel zo'n beetje wat dat met eten en zo van doen heeft... het sturen wordt ernstig bemoeilijkt... overal ligt dampend eten in het rond... een bord... glad en rond is de rand voor mijn vingers... dingen worden steeds weer afgepakt om te beletten dat men hier aardt... volstrekte desoriëntatie, dat is het doel... willen bewust niet begrijpen dat dit bord een sokkel is, een anker voor zijn vingers.

Versta niemand... alleen nog de eigen woorden... zijn eigen taal van binnen... zijn ouders spraken allebei Nederlands... ze zijn nu beiden overleden... iedereen die hij kent lijkt dood... weet je... jij midden in deze kudde verdwaald... jij bent nog het enige lichtpuntje.

Smikkelen... naast... opzij... tegenover... weten niet eens waarom ze te vreten krijgen die stomme varkens... namelijk om nog enige zwaarte te houden... daarom ook dat kabaal als er opeens een gaat zitten poepen... begrijp dat best van die bewakers en bewaaksters... a: het is smerig... b: ze zouden zo op het eerste zuchtje toch wegwapperen.

Te ver van de muur verwijderd... wat niet goed is... een lichaam dat zichzelf niet meer voort kan duwen wordt een boom... zoals die dunne daar in de sneeuw... de muur... naar de muur... op de muur... over de muur... dat is wat hij bedoelt wanneer hij denkt alleen in taal kan ik nog iets ondernemen.

Wel handen maar eenmaal uit het blikveld knappen ze af... vallen ze weg... eenmaal uit het gezicht voelt hij ze ook niet meer... loodzwaar ben ik... loodzwaar van niks.

In het leven terug? ... maar waar is zo iets gebleven? ... is er wel zo iets? ... of was gewoon alles inbeelding van het hoofd? ... hersenschimmen?

Knijpen veroorzaakt tenminste nog lichte pijn... een gebeurtenis... choken maar waar is de motor gebleven... allemaal beeldspraak jongen... niets dan beeldspraak.

Het hoofd rolt nu helemaal vanzelf zonder enige besturing los op de romp stond... moet zien te krimpen... in ieder geval moet er niet meer gegeten worden door deze jongen hier.

Schuiven met die voeten daar beneden... wrijven met die handen daar verderop... helpen om dit mensje daartussen fijn te wrijven... zijn verdwijning in... dat doen zij al deze mensen hier aan.

Geen zin in welk ding dan ook, geen zin... het grijpen... vastpakken... loslaten doet de hand nu geheel zelfstandig als een machine waar hij naar kijkt.

Gedoofde mannenkop... kwijl dat in de kraag van zijn overall loopt... rose lippen die open en dicht gaan als van een vis... trommelt wat afwezig met zijn vingers opzijn gulp... ben ik ook zo?

De tuinmuur is goed... een muur imiteren, dat doen de meesten hier en gelijk hebben ze ook nog... en sommigen hebben er waarachtig veel talent voor.

Geluiden blijven niet constant of heeft het hoofd zo nu en dan zijn gehoor zachter gezet?

Een gekkenhuis?... denken: niet gek zegt niets... een mens kan zelf niet controleren of hij gek is of niet.

Heel in de verte geweervuur... schoten... mooie boel is dat, nog oorlog ook... komt er dan nooit een eind aan?... van binnen bezet... mijn bevrijders hebben mij bezet, dat is het... steeds meer gecensureerd... er komt zowat niets meer door.

Ziek... doodziek... maar weet niet meer of de ziekte nu binnen of buiten deze huid hier zit... op de grens is het windstil... een dun doorzichtig punt in de ruimte is hij geworden.

Thee in metalen mokken... handen warmen... lauw wordt nooit heet... heet wel lauw... kan dit vooruitgang worden genoemd terwijl het in wezen om achteruitgang gaat... naar een toestand waarin alles tenslotte dezelfde temperatuur heeft... thee wordt uit zichzelf nooit kouder dan zijn omgeving... zo is dat... de statische toestand van thee waaraan roeren niet meer helpt... loslaten maar die mok wantdie handen daarginds... die stijve vingers... dienen toch nergens meer voor... integendeel... ze bevriezen alles wat ze aanraken.

Mister Bracken! How delightful to see you!

Ach mens... zielig hoor.

Dit is de goede hoek... eindelijk... weinig menselijk verkeer... een enkele dwaalt er per ongeluk nog wel eens deze kant op en wordt onmiddellijk weggeblaft... die daar een metronoom... links... rechts... bij iedere overslag klakt hij met zijn tong... maatvast zwenkt hij heen en weer op zijn stoel als de slinger van een uurwerk... men kan hier natuurlijk om gaan zitten lachen maar daarvoor is het te begrijpelijk (verticaal wil horizontaal worden... maar je zinkt hier alleen nog maar jongen).

Nog luidere muziek... twee die met elkaar gaan dansen... buigend op kousevoeten dansen ze om elkaar heen... heel voorzichtig houden ze elkaar bij de hand... straks breken hun vingers af.

Een vrouw zakt tegen een muur naar beneden... langzaam als stroop langs de muur omlaag... ze klapt en ze huilt... stromen tranen terwijl ze hard... keihard lacht en een stroom tranen over haar wangen en steeds harder klapt ze in haar handen en dan

opeens

als op een teken

versteent ze

met een paars gezicht dat langzaam asgrauw wordt... die kunnen ze wegdragen denkt hij en dat is ook precies wat er gebeurt.

Slaperig geloop... geschuifel... zijn schoenen zijn weg... daarom heeft hij ook geen gevoel in zijn voeten meer... ademhaling zit in het hoofd... is erin geslagen... een ruisen dat aan en af ebt.

Kan dat ze hem ergens gevonden hebben... een vreemd land en zijn paspoort verloren of zijn geheugen of allebei... geen papieren... dat ze dat aan het uitzoeken zijn... wie hij is en hoe

hij heet en waar hij vandaan komt... alleen: het interesseert mij niet meer en dan houden ze natuurlijk ook op met hun naspeuringen en laten ze mij hier voorgoed zitten als eeuwige anonymus.

Ogen lopen vol prikkend water... verzilting?... wangen zijn al helemaal aangekoekt van het zout.

Iedereen is hier gebracht om met behulp van medicijnen leeg te lopen... de afdeling verloren voorwerpen is al overvol dat alles wat op de grond belandt meteen in gereedstaande vuilnisbakken wordt gedeponeerd... dit geldt niet voor dit persoontje hier dat reeds bij de ingang alles heeft ingeleverd wat hij nog bezat.

Vanuit een ooghoek: een mens die zijn laatste restje haar uittrekt omdat hem zelfs dat nog te veel is... beetje porren... beetje in deze zakken rondrommelen om niet te veel te hoeven zien.

Licht flikkert uit buizen van bovenaf op mij neer... licht dat alle holten wil binnendringen... dichtknijpen... dichthouden... op slot doen... hij trekt voorgoed de deur achter zich dicht en tegelijk sluiten zich lange witte slepende gordijnen voor het uitzicht op de muur... het iele boompje in de sneeuw.

Doodstil zitten en toch het vermoeden onderdeel uit te maken van een grotere beweging... niet waarneembaar... een mossel onder de kiel van een varend schip.

Om je heen worden de laatste resten menselijkheid uitgespeeld... een grijns op een stoppelig mannensmoel keert om de seconde terug... hij moet niet langer naar dit menselijk uurwerk kijken... beter om nog maar wat rond te lopen maar ze hebben zijn benen verzwaard... voor je eigen bestwil... we wegen hier niets meer.

Een vrouw die aan een tafeltje met een begonia erop koffie zit te malen... ze heeft geen molen tot haar beschikking maar haar bewegingen zijn zo levensecht dat je de geur van koffie kunt ruiken... er wordt hier alleen nog maar geïmiteerd... men klampt zich vast aan zijn laatste herinnerde resten... maar waarom er zoveel naar elkaar (naar elkaar?) zitten te wuiven is mij een raadsel... doe niet mee aan dit spel van valse identiteiten... dan moet je toch wel heel ver zijn gezonken of afgedwaald dat men iedere willekeurige vreemde tot vriend bombardeert om hier maar niet zo alleen te hoeven zijn, *you're the new one?*

voor zover je hier nog van nieuw kunt spreken... o, gaan we naar de kantine... wist niet dat die hier was.

Grote kleurenfoto's hangen er in houten lijsten... een strand met een woeste branding... palmbomen met een rijtje kano's eronder... New York bij nacht... word aan een van die formica tafeltjes gezet... ze hebben hier flink wat kantinepersoneel... de koffie laat dan ook niet lang op zich wachten.

Iedereen krijgt pillen in een rond plastic bekertje... de koffiejuffrouw tuurt lang op een lijst.

I'm the new one

dat had je niet moeten zeggen... een vrouw met een griezelig dunne hals en een kinderbolerootje aan gemaakt van restjes wol wil nu wel weten hoe je heet... hij schudt zijn hoofd maar het wijf blijft aandringen met haar hoge schelle stem... een

kale heer met een scheef geknoopt vest probeert behulpzaam te zijn met pen en papier maar hij geeft zijn identiteit niet prijs en terwijl hij halsstarrig in zijn kopje blijft roeren denkt hij: nog beter om ook die te vergeten... dan is je alibi helemaal waterdicht.

Her en der wordt gezongen... versleten stemmen proberen een veel te vlug spelende piano op dat podium daar te volgen... dat er niemand op speelt signaleert hij kennelijk als enige... de prijs die men tegenwoordig voor gezelligheid betaalt!... de totale debiele samenzang waartoe de dikkezwetende kantinebaas in zijn witte overhemd op het podium met luide stem het suffende gezelschap voor hem tracht op te wekken.

Sta eens op jij... ga die piano eens van dichtbij inspecteren... hij loopt naar een trappetje aan de zijkant van het podium... stommelt moeizaam naar boven... toetsen die vanzelf naar beneden gaan... nu weer in het middenregister dan weer in een snelle oplopende riedel aan de discant... misschien kunnen ze je vingers helpen... ze misschien leren om weer te spelen... om weer uit je hoofd te spelen... dat gelukzalige gevoel dat je lichaam je speelt... dat je zelf muziek bent geworden... hij gaat zitten op de stoel voor de piano en voelt de toetsen tegen zijn vingers botsen... ze duwen je weg... stoten je af... willen niets meer met je te maken hebben en de kantinebaas sjort je van de stoel overeind met zijn grijnzende gezicht en wil dat je die grijze oude mensen aan die tafeltjes daar beneden mee helpt dresseren op de maat van die schelle vanzelf spelende piano achter je die ‘Home on the Range’ inzet en hij ziet de kinderlijke overgave in al die zingende opengesperde gezichten die zo blij zijn dat ze samen hetzelfde mogen doen op bevel van die muziekmachine.

Weglopen dus... hier vandaan en je tast je een weg tussen de dikke plooien van een achtergordijn... met het gelach van de zaal in je oren tast je... grijp je je vast in de plooien... klauwt verder langs het gordijn tot je de uitgang hebt en hijgend in het donker blijft staan waar je de piano nog wel hoort maar gedempter en ook het zingen steeds flauwer en gebrekkiger... op zoek is hij naar de uitgang... zo mag ik het zien... en belandt hij weer bij een trappetje dat je omgekeerd op handen en voeten afklimt of struikelt dat is niet zeker en dan zie je licht branden aan het begin van een gang met een arduinen vloer en hoge betraliede ramen en langs een rij wc's zonder deuren... zo betreedt hij een ruimte met wasbakken en kranen... de drenkplaats... daar is dan eindelijk het water... drinken... blijf drinken... spoelen... spoelen... spoelen... stroom... ik moet stromen... onder water liggen en meestromen... wegstromen... waarom onthouden deze bewakers dit lichaam zijn bron en drogen zij het af en leiden zij het weg van het water?

Zij brengen het naar een ruimte met bedden... zij zetten het op de rand van zo'n bed... zij kleden het uit... zij doen het een pyjama aan die lijkt op de pyjama's van die andere mannen met hun grote starende halfkale hoofden op de hoge witte kopkussens en allemaal zijn kant uitgedraaid... zij duwen een pil in zijn keel... zij gieten er water doorheen alsof hij een trechter is... zij leggen hem in bed... zij gaan met zijn tweeën langs de rij bedden... zij zwijgen tot aan de deur en roepen tegelijk goedenacht *good night* roepen ze en dan is het donker.

Overal wordt geademd... ze zijn allemaal gekomen om hier samen voor het laatst te slapen... wie met wie dat geeft niet meer... geen namen... geen gezichten meer... alleen ademen... zuchten... allemaal bekenden van hem toen ze nog leefden... stuk voor stuk... naam en toenaam... zij bevindt zich daar ergens tussen... haar zoeken... haar hand moeten wij zoeken... zo iets duurt lang... een heel leven lang duurt dat... uitademen en zuchten en steunen en jammeren en kreunen en snurken... zal haar hand naar je toe komen... hier... neem eerst die hand die daar stuurloos in het duister

naar haar graait... pak hem zachtjes vast... kalmeer hem... nu hoef je niets meer zelf vast te houden... zij doet dat voortaan... zij draagt je... ik draag je... kleine jongen van me... de hele lange bange nacht door zal ik je dragen tot het weer licht wordt.

Als het al dag is en good morning en iemand zegt... fluisterend... de stem van een vrouw en je luistert... je luistert met gesloten ogen... luistert alleen maar naar haar stem die fluistert... dat het raam is gemaakt... dat waar eerst die oude deur voor zat gespijkerd... dat daar nu weer glas zit... glas waar je doorheen kunt kijken... naar buiten... het bos in en de lente die bijna begint... zegt ze... fluistert ze... de lente die op het punt staat te beginnen...

Eindnoten:

* fragment uit *Hersenschimmen*, verschijnt dit najaar bij Querido.

Peter Berger
Acht gedichten

Van Oudshoorn

Foto van de schrijver met te korte pijpen
aan zijn kantoorbroek,
hoofd onder de hoed vriendelijk
maar van weemoedigheid een beetje zoek,

hij poseert tegen de achtergrond
van een stukje zeldzaam geworden Scheveningen
zoals het nog steeds bestaat
en toch nergens meer is.

En naast hem,
ik heb haar met nog geen letter aangeraakt -
te mooi is zij, zij blijft oningevuld
in de wapperende mode anno tien -

de wind is in haar kleren ouderwets gekruld,

zoals zij reeds, met anonieme, op zichzelf
verliefde lippen zich van hem loshaakt
om weg te glippen
op knoopschoentjes,

weg uit de foto,
weg van hem
die met tranen van onschuld
daar zo bespottelijk zachtmoedig draalt.

pose met gleufhoed,
weemoed,
engelengeduld.

Begrafenis

Mijn vaders broer stond wijdbeens
zeikend al bij het graf van mijn verwekker,
de natte pijpen om de oude flodderbenen;
eenmaal een begenadigd kippedoder werd hij steeds gekker

en staat nu in de dunne dodenwind
van een stakkerige, Groningse, winterse
slecht onderhouden zerkenakker, die verdronken
huilebalk, seniel en katholiek geworden.

zo staat hij met de rest hier te verworden
van wat eens een familie was,
wat zatte mannen op het kerkhofgras.
mijn dode vader is mijn dode kind.

verdriet komt ons de bek uitstinken

terwijl we achter een kist aanhinken,
de kist, door zwarte boeren rondgetorst.
wat is er over van die godvergeten mooie dorst.

en wat moet dat daar, en wat moet ik hier,
mijn moeders hoofd is wit als bier,
zo staat zij zich te overleven.

ze was er liever niet.
en de zoon die alles ziet
moet van ontroering overgeven.

Familie

Familie is: elkaar ontmoeten bij crematies.
iedereen is in zichzelf van streek.
die schuwe, stroeve condolaties.
die beschaamde koffie met de cake.

Verdriet kan niet naar buiten.
er is weer eens iemand kwijt.
maar er is geen woord dat aan wil sluiten
op dat onzindelijke feit.

Het is wat kleumen op een lege reünie.
er is geen vrede om in te rusten.
De ouwe jongens begrijpen het. Die
zouden nu wel een borrel lusten

en dan weer heengaan, doodverlegen
onder een zwarte paraplu van regen.

Kruisbeeld

Terwijl hij vliegen moest
heeft zijn schepper uit de twaalfde eeuw
hem aan zijn bezeerde handen
laten hangen.

onder de huidkleurige verf
is hij uit een lange stijve lindentak gesneden,
en zo is hij tamelijk overleden,
en zo is het leven in hem zoek.

over het rif van zijn lendenen
hangt een dunne badhanddoek

en zijn lichaam is koud,
er biggelt een druppel naar beneden,
een traan van hout.

en vooral koud zijn die twee
te grote voeten

die elkaar aan een spijker kleumende ontmoeten,
alsof hij weer over het heilig water moet,

en sinds de twaalfde eeuw
staan twee lippen
om een houten schreeuw.

Zonen

Die twee, ze lopen in hun zoet geproef,
het zijn mijn zonen, in de zon met jongenskleren
en ijsjeslikkend, en zo hemels vies
met twaalf en dertienjarige nonchalance,
slungelig, en in zichzelf zichzelf,-

zo lekker wonend en zo goed gewend
aan jeans en gympies en dat vlekkerig snoevend hemd;
het manlijk stoer en in de heupen slingeren.

badplaats vol met kinderlijke veren
het fonkelt in het bier de luie schoolslag van de zee,
zo krult het in de tenen van het zand,
dagenlang zou dit zo moeten
en in het lichte droge zweet van jongenshalzen, - -

maar niet ik,
niet ik houd dit in stand.

Bitter is het, en anders niet.
we hebben ons uit elkaar geklauwd.
wat was het? konden we welbeschouwd
niet langer tegen elkaars verdriet?

Hoe is het thuis nu? ik mis vooral
die vleug
van kinderen, van huiswerk, die geur
die ik 's avonds opende als een deur

en waarin alles wat vertrouwd
is van warmte en van gewoonheid
zich in één vleugelslag ontvouwt.

Een foto in een krant tijdens een vacantie

Maar dan, op een terasje
zie ik op een pagina van een dag-oude Telegraaf
een Incajongetje, een dreumes van negen en van vele duizenden,

gevouwen als een broodje,
een baksel, een offer
in wollen kleertjes of hij zijn eigen pop was.
zo lief, zo veilig in zichzelf en toch ook
zo voor een zwart geblakerde godheid doodgemaakt.

jongetje, dat aldoor maar slaapt
verder en verder van zijn ontwaken vandaan.
verloren is hij in rook,
voor even zichtbaar - een veeg van vingers -.

vergeefs, zoals hij even oplicht

in het absurde
van een fotoraster en het bijgaande ANP-bericht,

zijn lot is voorbij, hij is voor altijd zijn vriendje
snikkend bij zichzelf in slaap gevallen,
de armen omarmend,
hoofd verborgen, knietjes opgetrokken
onder een schering en inslag van rokken.

maar wij, wat moeten wij met dat kindje
dat verdween in de krimpende wind
van onze eigen steeds groeiende tijdeloosheid,

het kind dat steeds dieper in zichzelf
met de armen om zichzelf geslagen wegslaapt,

het versteende kleine offer
dat nergens meer in deernis
een uitweg vindt?

Hier, dacht ik, hier op deze Keltische heuvel
hier wil ik, de op kerkhofmadelieven verliefde,
hier wil ik wel sterven, als een inslapende man.

het grote, met hoefblad bestikte grasveld
over mijn benen naar boven trekken
en onder het zeil gaan van de blauwe
aan de lange edele touwen der meeuwen
gehesen lucht en zo door de tijd voortdrijven,
gelukkig en onbewust, een sluimerende held.

en aan de voeten het Keltische kruis
in de grassen getoken, zijn rustende wapen
tussen takjes en torren. Onder een huif, een huis
van groene aarde scheepgaan
en liggende rechtopstaan
tussen wat zerken en luiken, tevreden
met een wit hoofd vol afwezigheid
aangespoeld bij de weinige resten
van het voor eeuwig gezonken kloosterkerkje.

Hier wel, uitziende over
de golvende velden van water,
de grote slaper die aan zijn dromen werkt
en aan de trek van de wolken
en de met zilte schreeuwen
bebloesemde vogels.

Jaap T. Harskamp
D.H. Lawrence
De schepping van een oeuvre

...my motto is 'Art for my sake'.
Jaap T. Harskamp

Op 11 september 1985 zal het honderd jaar geleden zijn dat David Herbert Lawrence werd geboren. Dit jaar bovendien is het vijfenzeventig jaar geleden dat de auteur zijn eerste werk publiceerde in The English Review. Het werk van deze unieke schrijver zal ongetwijfeld nieuwe belangstelling trekken. In deze aflevering van BZZLLETIN lopen we hierop vooruit.

1

Door de nadruk die door Lawrence is gelegd op de levende en scheppende krachten in het bestaan, op de natuurlijke energieën die aan de rationele gronden van het leven liggen, heeft men hem in de kritiek van het etiket 'vitalist' voorzien.

Lawrence verwierp een rationalistische wereldbeschouwing en - in de traditie van de Romantiek - zijn natuurgevoel was een hulde aan het veelvuldige, onuitsprekelijke en niet in abstracte termen te vatten leven. Iedere formule, elk label, heeft een beperkend en vernauwend effect en de aanduiding vitalist verduistert het feit dat de schrijver de organische eenheid van het leven zocht, anders gezegd: de volle en spontane ontplooiing van het zijn. Misschien zou de term *organicist* die door sommige critici is gehanteerd een betere indicatie geven van Lawrence's streven, doelstelling en visie.

In 'Apropos of Lady Chatterley's Lover' is op aforistische wijze een fundamentele gedachte geformuleerd die het kunstenaarschap van Lawrence heeft bewogen en die men in zijn romans en verhalen in talloze varianten ziet uitgewerkt: de twee wijzen van kennen voor de mens zijn 'knowing in terms of apartness, which is mental, rational, scientific, and knowing in terms of togetherness, which is religious and poetic'.

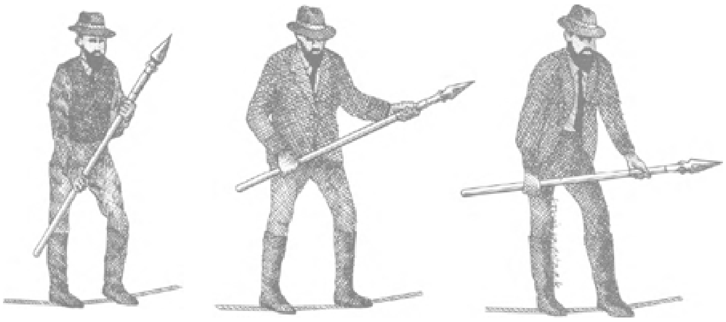
Vanuit deze gezichtshoek beschouwd was Lawrence als schrijver en denker gedwongen tot een cultuurkritische opstelling. Het eigen tijdperk was er één van desintegratie en individualisme, van rationaliteit en wetenschappelijkheid - krachten die volgens Lawrence het besef van volledig menszijn hadden vernietigd. In zijn autobiografische herinneringen vergeleek Jung de tirannie van de rede met het absoluut leiderschap in de politiek: in beide gevallen verpaupert het individu. Lawrence legde dit verband niet - waar hij zich verzette tegen het dominerend rationalisme, daar zocht hij in zijn politieke denkbeelden de alleenheerschappij van een Leider. Bertrand Russell - in zijn autobiografie - beschuldigt Lawrence van een fascisme dat aan het politieke systeem vooraf was gegaan. Daarbij moet onmiddellijk worden aangetekend dat Lawrence - eenmaal in aanraking gekomen met het Italiaans fascisme - Mussolini ironisch spottend de rug toekeerde (brief van vermoedelijk 31 oktober 1926).

Lawrence schreef verhalen, reisschetsen, historische opstellen (zelfs een geschiedenisboek voor scholieren), toneelstukken en talloze bundels poëzie. Om zijn visie van de totale mens over te brengen, beschouwde hij de roman als het ideale, hoogste en meest effectieve genre. Als schrijver van romans, aldus Lawrence, zie ik mij verheven boven de heilige, de wetenschapsman, de filosoof of de dichter

- zij allen zijn meester van een deel van de levende mens, maar alleen in de roman is men in staat uiting te geven aan het hele bewustzijn van de mens, lichamelijk, geestelijk en spiritueel.

Dit inzicht werd gedeeld door Thomas Mann en in die zin kon de Duitse auteur het kunstenaarschap van Lawrence omschrijven als een ‘veelbetekenend fenomeen, karakteristiek voor de tijd’ (brief van 20 februari 1934) - ook al werd Mann afgestoten door Lawrence's ‘koortsachtige sensualiteit’.

Net als Lawrence zag Thomas Mann de prioriteit van de roman in de literatuur als teken van de tijd. Poëzie bloeide afzijdig maar was van marginale betekenis, een archaïsche vorm (als het drama). De roman was het eigentijdse genre bij uitstek omdat de analytische en kritische geest daarvan de sociale en politieke problemen van de tijd niet - als de poëzie - kon ontvluchten.



Tijdens de negentiende eeuw associeerden talloze critici de poëzie met een aristocratische, de roman met een democratische geest en aldus poogden zij de dominerende positie van de roman te verklaren. Balzac zou deze ontwikkeling in de literatuur hebben voorbereid (lees bijvoorbeeld François Brune-

tière's monografie over Balzac): zijn werk was democratisch in die zin dat de schrijver een nauwkeurig beeld had geschetst van een samenleving in flux, van ingrijpende sociale en politieke veranderingen die in de tijd plaatsvonden. Emile Zola en Sartre (in *Qu'est-ce que la littérature?*) zagen het proza solidair - de term is van Sartre - met de democratie.

Andere critici daarentegen herkenden in het proza een wapen tegen het verbrokkelend effect dat aan de democratie inherent zou zijn: Barbey d'Aurevilly zag in de unieke eenheid van het oeuvre van Balzac een bewust verzet tegen een samenleving en staat die verpulverden. Walter Pater, in zijn befaamde essay over ‘Style’ (1880), noemde het proza het eigentijdse genre - maar als Gustave Flaubert getroostte hij zich de moeite om door intense werkzaamheid de taal te beschermen tegen de tendensen van nivellering die hij in de moderne samenleving meende te onderscheiden.

In positieve dan wel negatieve zin stemden critici en schrijvers overeen in de gedachte dat het proza het eigentijdse en moderne genre zou zijn, het enige genre waarin men kon voldoen aan de uitdaging de complexiteit van de moderne mens in zijn samenleving ten volle te beproeven - de roman bood ruimte voor het analytische, beschrijvende, meditatieve, observerende en poëtische.

Lawrence zocht in de roman een eigen interpretatie van contemporaine onderwerpen: in die zin werden in zijn werk thematiek en vormvernieuwing inherent aan elkaar. Hij was geen vernieuwer om wille van de vernieuwing, geen zelfbewust modernist (een verwijt dat hij aan James Joyce zou maken). Als vraagstuk en uitdaging van de tijd zag Lawrence de vernieuwing en intensivering van de verhouding van man en vrouw. Aan de exploratie van de relatie wijdde hij de volle kracht van zijn talent. In de conventionele roman was die verhouding naar zijn idee tot in het mechanische gereduceerd. Om zijn visie uitdrukking te geven zou hij de beperkingen die de traditie hem scheen op te leggen moeten doorbreken. Het was de inhoudelijke aard van zijn werk die hem tot het experiment met de vorm dwong.

Lawrence dus zag zichzelf bovenal als een schrijver, een moderne meester van de roman. In dit essay zal ik mij voornamelijk op zijn romans concentreren, waarbij nadruk gelegd wordt op de wijze van werken van de auteur, op zijn besef en aanwending van scheppende krachten. Als belangrijkste bron daarbij heb ik gebruik gemaakt van de verzamelde briefwisseling van de schrijver (de tweedelige uitgave van Harry T. Moore).

Het beeld van het scheppingsproces als een rusteloze reis waarbij het vertrek van diepere betekenis is dan de aankomst, gold voor Lawrence in de meest letterlijke zin. Het is daarom zinvol aan het essay een werk- en reisverslag te doen voorafgaan.

Op vermoedelijk 29 augustus 1925 schreef Lawrence aan Mollie Skinner:

> There is inside one a revolt against the fixed thing, fixed society, fixed money, fixed homes, even fixed love.

Deze zin zou als motto van dit overzicht kunnen dienen.

1908 Lawrence wordt op 12 oktober leraar aan de Davidson Road School, Croydon, Zuid-Londen.

1909 In het novembernummer van The English Review - onder redactie van Ford Madox Hueffer (Ford) - zijn enkele gedichten van Lawrence geplaatst.

1910 Lawrence is nog leraar en blijft publiceren in hetzelfde tijdschrift. Heinemann accepteert het manuscript van *The White Peacock.* Op 9 december sterft Lawrence's moeder aan kanker.

1911 Lawrence's eerste roman wordt in januari gepubliceerd. Hij voltooit het werk aan het manuscript van *The Trespasser.* Aan het einde van het jaar is hij ernstig ziek.

Lawrence in 1908.

Frieda Lawrence.

1912 Hij herstelt in Bournemouth (Hampshire) en op 9 maart legt hij zijn baan als leraar neer. In april ontmoet Lawrence de vrouw van zijn vroegere hoogleraar Frans aan de Universiteit van Nottingham, Frieda Weekley - Richthofen. In mei trekken zij naar Metz (toen Duits gebied), waar haar ouders wonen. Zij

verblijven o.a. in München en na een bezoek aan Oostenrijk trekken Lawrence en Frieda in gezelschap van David Garnett te voet over de Alpen naar Italië. Zij overwinteren in Gargnano, aan het Lago di Garda. In mei was *The Trespasser* bij Duckworth gepubliceerd.

1913 In februari worden de *Love Poems and Others* uitgebracht, gevolgd door *Sons and Lovers* in mei. Lawrence en Frieda zijn in de zomer in Engeland en reizen in augustus naar Beieren. Eind september zijn zij terug in Italië, in Lerici (Golfo della Specia), waar Lawrence werkt aan een nieuwe roman: *The Sisters.* Het omvangrijke manuscript zou later uiteenvallen in twee werken, *The Rainbow* en *Women in Love.*

1914 In juni zijn zij in Engeland. Na de scheiding van Ernest Weekley, huwen Lawrence en Frieda op 13juli in het Register Office van Kensington, Londen (op dezelfde plaats zou op 4 juli 1931 het huwelijk van James Joyce plaatsvinden). De oorlog breekt uit en de Lawrences brengen de winter door in Chesham (Buckinghamshire). In december verschijnt een eerste bundel verhalen: *The Prussian Officer.*

1915 De eerste helft van het jaar verblijven zij in Sussex (waar Lawrence o.a. Bertrand Russell ontmoet). In maart voltooit hij het manuscript van *The Rainbow.* De roman wordt in september gepubliceerd en op 13 november verboden. Alle exemplaren worden in beslag genomen. In de herfst publiceren Lawrence, Jack Murray en Katherine Mansfield drie nummers van hun tijdschrift Signature. Na een verblijf van vijf maanden in Hampstead (Londen), trekken Lawrence en-Frieda naar Cornwall waar zij in Padstow tijdelijk een huis bewonen van de auteur J.D. Beresford.

1916 De Lawrences verhuizen naar een cottage in Zennor (Cornwall). Lawrence voltooit *Women in Love, maar* geen enkele uitgever wil het werk wagen. In juni verschijnt *Twilight in Italy* en in september een tweede bundel poëzie, *Amores.*

1917 In juni wordt Lawrence voor de dienstplicht afgekeurd vanwege een zwakke gezondheid. In oktober moeten zij op last van de militaire autoriteiten Cornwall verlaten - men vreesde ‘spionage’. Terug in Londen worden zij door Scotland Yard in het oog gehouden. In de winter vestigen Lawrence en Frieda zich nabij Hermitage (Berkshire). In december verschijnt een nieuwe bundel gedichten: *Look! We Have Come Through!*

1918 In mei verhuizen zij naar Middleton (Derbyshire), nabij Lawrence's geboortegrond. Hij werkt aan essays over Amerikaanse literatuur die gepubliceerd zouden worden in de bundel *Studies in Classic American Literature.* Lawrence wordt opnieuw voor de dienstplicht opgeroepen en in Derby afgekeurd. In oktober verschijnen zijn *New Poems.*

1919 Nadat Lawrence slachtoffer van de griep-epidemie was geweest, kregen zij na zijn herstel eindelijk de lang-begeerde paspoorten. Frieda bezoekt haar moeder in Duitsland en Lawrence reist in november naar Italië. In december zijn ze weer samen en verblijven in het ijskoude berggebied van Picinisco. Het laatste deel van *The Lost Girl* is in deze Provincia di Caserta gesitueerd. Vervolgens reizen zij naar Capri. In november wordt *Bay* gepubliceerd.

1920 Begin maart vestigen Lawrence en Frieda zich in de Villa Fontana Vecchia in Taormina. In april reizen zij naar Malta. Lawrence keert in augustus naar Italië terug, terwijl Frieda naar Duitsland gaat. In november verschijnt een gelimiteerde (‘subscribers only’) uitgave van *Women in Love* in New York. In Londen verschijnt *The Lost Girl* waarvoor Lawrence de James Tait Black prijs ontvangt (honderd pond). Dit is het enige boek waarvoor hij in zijn leven werd bekroond.

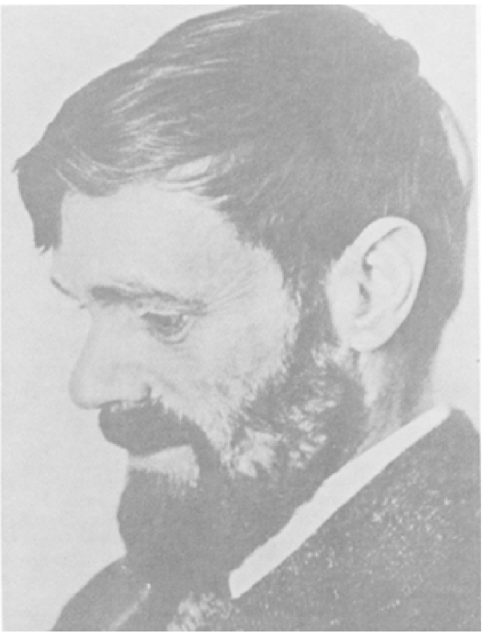
1921 Onder het pseudoniem Lawrence H. Davison publiceert Lawrence in maart het schoolboek *Movements of European History.* In maart ook verschijnt *Psychoanalysis and the Unconscious* en in december volgt *Sea and Sardinia.* In dit jaar ontstaan de meeste gedichten die de auteur zou bundelen in *Birds, Beasts and Flowers* - sommige daarvan verschijnen in december in de bundel *Tortoises.* Het manuscript van *Aaron's Rod* voltooit Lawrence eveneens in dit produktieve jaar.

1922 In april verschijnt *Aaron's Rod.* Lawrence en Frieda reizen in april/mei naar Ceylon en vervolgens naar Australië. Daar begint hij het werk aan *Kangaroo.* In augustus trekken zij via Tahiti naar Amerika - naar Taos in New Mexico. In oktober verschijnen *Fantasia of the Unconscious* en de bundel verhalen *England, my England.*

1923 In maart is Lawrence in Mexico City. In Londen verschijnt van hem een verzameling van drie novellen onder de titel *The Ladybird* (die in New York verschijnt als *The Captain's Doll*). In augustus verschijnen in New York de essays over Amerikaanse literatuur. In het najaar worden *Kangaroo* en *Birds, Beasts and Flowers* uitgebracht. In Mexico begint Lawrence het werk aan *The Plumed Serpent.* In het najaar reist Frieda terug naar Europa, terwijl Lawrence van Los Angeles via de westkust terugreist naar Mexico. Hij herziet een roman van Mollie L. Skinner waaraan hij de titel *The Boy in the Bush* verleent (de roman zou in augustus 1924 verschijnen en beide namen zijn op het titelblad vermeld). In november reist hij naar Engeland om zich bij Frieda te voegen.

1924 Na bezoeken aan Frankrijk en Duitsland reizen zij in maart via New York naar Taos terug. Van november tot februari verblijven zij in Oaxaca (Mexico) waar Lawrence werkt aan de voltooiing van *The Plumed Serpent.*

1925 Lawrence voltooit de roman en wordt ernstig ziek. Na zijn herstel is hij in september in Londen, eind oktober zijn zij in Baden-Baden en midden november in Spotorno (Italië) waar zij overwinteren. In mei worden twee korte romans gepubliceerd getiteld *St Mawr: Together With The Princess* en in december brengt een boekhandelaar in Philadelphia een genummerde editie uit van *Reflections on the Death of a Porcupine.*



Lawrence, 4 november 1924.

1926 In januari verschijnt *The Plumed Serpent.* In februari zijn zij in Capri, reizen door Italië en keren in april naar Spotorno

terug. In maart verschijnt het toneelstuk *David* en in september het verhaal *Sun.* In mei verhuizen Lawrenceen Frieda naar de Villa Mirenda, even buiten Florence, waar zij voor twee jaar een ‘thuis’ vinden. In juli/augustus bezoeken zij Duitsland en Engeland (Lawrence maakt alleen een tocht door Schotland) en in oktober zijn zij weer in Florence. In de herfst begint hij serieus te schilderen en maakt een begin aan *Lady Chatterley's Lover.*

1927 Samen met zijn vriend E.H. Brewster maakt Lawrence een wandeltocht langs de plaatsen van Etruskische beschaving. Zijn boek *Etruscan Places* zou in 1932 postuum verschijnen. De opstellen die in deze tijd zijn geschreven verschenen na zijn dood in de *Assorted Articles* (1930). In juli worden de *Mornings in Mexico* gepubliceerd. Van augustus tot oktober reizen Lawrence en Frieda door Oostenrijk en Duitsland.

1928 In januari voltooit Lawrence de derde en definitieve versie van het manuscript van *Lady Chatterley's Lover.* Van januari tot maart verblijven zij in Zwitserland. In mei verschijnt een bundel verhalen: *The Woman Who Rode Away.* In juni verlaten zij de Villa Mirenda voorgoed en verblijven tot september in Gsteig nabij Gstaad (Zwitserland). Zij reizen door naar Baden-Baden. In juli beginnen de privé-gepubliceerde exemplaren van *Lady Chatterley's Lover* te circuleren en worden Engeland en Amerika binnengesmokkeld. In september verschijnen de *Collected Poems.* In oktober verblijven Lawrence en Frieda - in het gezelschap van o.a. Richard Aldington - op het Ile de Port-Cors, ten zuiden van Toulon. In november gaan zij naar Bandol (Zuid-Frankrijk) waar zij overwinteren in het Hôtel Beau Rivage.

1929 In maart zijn Lawrence en Frieda in Parijs en van april tot juni verblijven ze op Mallorca. Lawrence gaat terug naar Italië, terwijl Frieda een expositie van Lawrence's schilderijen in Londen bezoekt. In juli vindt de publikatie plaats van de gecensureerde *Pansies.* Een privé-uitgave van de volledige bundel heeft veel succes. In juli neemt de politie dertien schilderijen uit de Londense expositie in beslag en de reprodukties in *The Paintings of D.H. Lawrence* worden vernietigd. In juli zijn Lawrence en Frieda in Duitsland en in september in Bandol waar zij de winter blijven. In Parijs publiceert de Black Sun Press het laatste prozawerk van Lawrence, *The Escaped Cock* - bekend in latere uitgaven onder een meer timide titel: *The Man Who Died.* In november dwingt Lawrence respect af met een pamflet over ‘Pornography and Obscenity’. In dit jaar schrijft hij sommige van zijn belangrijkste gedichten, postuum uitgegeven in de *Last Poems* (1932).

1930 Op 6 februari trekken Lawrence en Frieda naar Vence in de Alpes Maritimes. Lawrence verblijft er korte tijd in een sanatorium en sterft op 2 maart. Na zijn dood verschijnen in maart in bundel *Nettles*, in april de *Assorted Articles* en in juni ‘Apropos of Lady Chatterley's Lover’.

2

De eerst gepubliceerde roman van David Herbert Lawrence is *The White Peacock.* Over de ontstaansgeschiedenis van deze roman - die tijdens de vroege fasen van creatie de titel *Laelitia* droeg - heeft de schrijver vooral gecorrespondeerd met een vriendin en vertrouwelinge, Blanche Jennings. De brieven die de jonge Lawrence

aan deze feministe schreef, behoren tot de meest confessionele in zijn uitvoerige briefwisseling. Op 15 april 1908 berichtte hij haardat hij het manuscript van *Laelitia* had voltooid en hij haar kritische aantekeningen en opmerkingen op prijs zou stellen. De brief verraadt de onzekerheid van een jong en beginnend schrijver.

Dit werk, verduidelijkte hij aan Blanche, is een gevoelsroman. De critici zullen het boek misschien aanduiden als een erotische roman. De roman handelt over liefde en vrouwen en bezingt de lente. Er is geen plot, men vindt er een overvloed aan adjectieven en kleuren, hier en daar is een gedicht ingepast, er wordt in het Frans en het Latijn geciteerd, en het geheel is een 'slordige, gekruide warboel'.

Het gebruik van het bijvoeglijk naamwoord scheen Lawrence problemen op te leveren. Enkele jaren later, hij had toen zojuist de drukproeven van *The Trespasser* ontvangen, schreef Lawrence (brief van 5 april 1912): 'Ik zal de oorlog verklaren aan mijn adjectieven'.

Uit een brief van 4 mei 1908 aan Blanche blijkt opnieuw hoezeer Lawrence naar opbouwende kritiek verlangde. Hij werd gekweld door gevoelens van twijfel. Mijn hoofd schrijnt, schreef hij, en wacht op de balsem van oprechte kritiek. Lawrence vreesde dat zijn eerste roman een armzalig stuk werk zou zijn en in zijn geheel herschreven moest worden.

Anderzijds was daar een vorm van kritiek die de auteur allerminst op prijs stelde en zijn opmerkingen geven een aanwijzing wat Lawrence in die vroege periode van zijn loopbaan met en door zijn stijl hoopte te verwezenlijken. Zijn stijl zou een uiterst persoonlijke visie en levenshouding moeten weerspiegelen.

Alice Dax was echtgenote van een apotheker in Eastwood, de geboorteplaats van Lawrence. In de figuur van Clara Dawes in *Sons and Lovers* heeft men deze Alice Dax herkend.

Toen Lawrence zich op 13 mei 1908 tot Blanche Jennings richtte, uitte hij zijn wantrouwen over de kritische vermogens van mevrouw Dax. Zij is voorzichtig tegenover mij, gaf hij toe. Zij zegt 'zeker, de jongeman schrijft lang niet slecht - de woorden zijn knap aan elkaar geregen' - vervolgens leest zij door, fronst het voorhoofd en merkt op 'hier heeft de knaap zijn les niet geleerd - dit is zelfs voor mijn weinig gedisciplineerd oog een foutief gebruik van het Engels'. Voorzichtig dus oefent zij kritiek uit, zoals een moeder het schoolopstel van haar zoon leest. Zij begrijpt niet dat ik mijn Engels geweld moet aandoen indien ik meer wil zijn dan een bombastische, vormelijke dominee. Hoe kan ik dwars en grillig zijn in goed Engels!

De intentie is duidelijk: vanaf het begin van zijn schrijverschap heeft Lawrence in denken en stijl het conventionele, trage en traditionele, willen aanvallen en vernietigen.

Lawrence wilde de roman onttrekken aan de benauwde en drukkende ruimte van 'deugd' en 'ondeugd'. Taine had in zijn geschiedenis van de Engelse literatuur geobserveerd dat de roman in verval was geraakt omdat de Britse schrijvers zich niet wisten te bevrijden van het Victoriaanse moralisme. Zelfs bij Lawrence is de didactische toon vaak moeilijk te verdragen, maar over het geheel blijft de inslag van zijn werk onderzoekend, niet onderwijzend; vragend, niet stellend; grensdoorbrekend, niet grensbepalend. Traditionele waarden en denkbeelden moesten op hun levensvatbaarheid worden getest, nieuwe wijzen van denken en voelen onderzocht op hun vitale betekenis.

Zocht de jonge schrijver de kritiek van vertrouwelingen, Lawrence ontdekte de zwakke punten in het manuscript van zijn eerste roman nadat hij het werk van een andere, befaamde auteur had gelezen. De lectuur van een roman van Balzac scherpte het mes van zijn zelfkritiek.

In een brief van 4 november 1908 aan Blanche Jennings sprak Lawrence zijn diepe bewondering uit voor *Eugénie Grandet.* Een week later bracht hij deze roman opnieuw ter sprake. Dit is de meest perfecte roman die ik ken, schreef Lawrence.

Welke aspecten bewonderde hij in het werk van Balzac? Lawrence waardeerde bovenal de strakheid en efficiëntie van structuur van *Eugénie Grandet*, niets is er overbodig, niets misplaatst. Lezend - schreef hij - ervaar je dat wonderlijke gevoel van onvermijdelijkheid dat aan alle grote Franse literatuur eigen is. Is het niet merkwaardig, vraagt Lawrence, dat wij als koele Engelsen ons tot de warmbloedige Fransen moeten wenden om de kunst van een onverbiddelijk realisme te leren? In *Eugénie Grandet* treft men geen spoor van sentimentaliteit of melodrama of karikatuur. De roman is van een directe eerlijkheid die dieper graaft dan de duisterheid van Duitse schrijvers of het pathos van Engelse. Tegenover een werk van dergelijke kracht, bekent Lawrence, ‘laat je het hoofd hangen en je blijft in stilte zitten’.

Realisme zal men in Lawrence's eerste roman nauwelijks aantreffen. Het contrast van romantiek en een ‘onverbiddelijk’ realisme heeft de schrijver in *The Trespasser* beproefd. De invloed van Balzac in die eerste fase van Lawrence's scheppende werkzaamheid moet worden gezocht in de uitdaging het manuscript te herschrijven.

Na de ontmoeting met Eugénie tenminste viel de herlezing van het eigen manuscript hem zwaar, het werk verveelde hem mateloos. Lawrence besefte de noodzaak tot snijden en hak-

ken, lange en abstracte conversaties moesten verkort worden, karakters tot krachtiger leven gewekt en het niet-noodzakelijke uit de roman verwijderd. Ook de titel beviel hem niet langer. Lawrence wist zich gedwongen zijn werk te verstrakken en te concentreren.

Dat een competitieve instelling een kracht van betekenis was in de ontwikkeling van het schrijverschap van Lawrence, komt mede tot uiting in de wijze waarop hij de eigen poëzie stelde tegenover het werk van andere, eigentijdse dichters.

Op 17 juli 1908 verklaarde hij aan Blanche Jennings dat hij zich gelukkig voelde met de gedichten die uit zijn pen vloeiden. Lawrence noemde zijn poëzie plezierig maar niet beminnelijk, niet gestileerd maar levend.

Tegenwoordig, poneerde Lawrence in deze brief, is de dichtkunst vervallen tot louter pleisterwerk, alle gedichten tonen de zoetige kleurvan het gebrande gips. Niemand schijnt meer een vers te willen beitelen uit de harde rots van het eigen gevoel. Verlaine's voorschrift ‘De la musique avant toute chose’ mag dan aangenaam klinken, maar het effect daarvan in de poëzie is besluiteloosheid, vaagheid en suggestiviteit. Het ging Lawrence in de eerste plaats om de authenticiteit van de kunstenaar, poëzie zou in zijn opvatting een onmiddellijke uiting van spontane emotie moeten zijn.

Ik wil - zo nam hij zich voor in een brief van 20 januari 1909 - schrijven over levende zaken en niet over dingen die misschien schitterend zijn maar stervend, die decadent zijn en een geur van droefheid verspreiden. Bij de jonge Lawrence komt de vitale levensdrang vooral tot uitdrukking in zijn dichtkunst.

Drie weken tevoren - op 31 december 1908 - had Lawrence Blanche Jennings een bedankbriefje gezonden. Zij had hem A.E. Housman's bundel *A Shropshire Lad* doen toekomen. Lawrence kende het werk van de dichter niet, de gedichten troffen hem onaangenaam. Dat is een poëzie van de dood, meende hij, niet van het leven. Niettemin - zo berichtte de schrijver aan zijn vriendin - heeft deze lectuur mij opgewekt, want ik heb een passie opgevat voor het moderne vers.

Vooral tweederangs poëzie scheen hem te bevallen, een voorkeur die hij op deze wijze verklaarde: ‘...ik verheug mij over het feit dat ik het beter kan; ik schep een heimelijk genoegen in de vernietiging van dat werk waarvan ik geloof dat ik het beter zal doen’. In de rivaliteit met tijdgenoten zocht Lawrence zich als dichter te manifesteren.

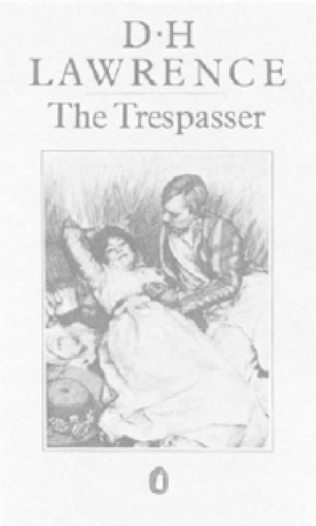
De vriendschap tussen Lawrence en Blanche Jennings verkoelde en een nieuwe correspondente nam haar plaats in. Helen Cork was lerares in Croydon waar ook Lawrence in het onderwijs werkzaam was. De ontmoeting vond plaats in 1909. In *The Trespasser* herkent men Helen in de figuur van Helena en ook de cyclus gedichten ‘Helena’ werden door haar geïnspireerd.

Op 1 juni 1910 meldde Lawrence haar dat Heinemann zijn eerste roman had geaccepteerd. Het zakelijk aspect van de affaire wekte de diepe afkeer van Lawrence. De afwikkeling van het contract ondermijnde zijn zelfvertrouwen, klaagde hij tegen Helen. ‘Je kunt je niet voorstellen hoe onaangenaam het voor mij was het manuscript van *Nethermere* te zien... Ik hoop met heel mijn hart niet als “schrijver” te worden gebrandmerkt. Het is een bedrijf waar je misselijk van wordt.’

Heinemann bleek niet gelukkig met de nieuwe titel van *Nethermere* - het probleem om passende titels voor verhalen en romans te kiezen zou Lawrence gedurende zijn hele loopbaan blijven kwellen. Uiteindelijk werd de roman gepubliceerd onder de titel *The White Peacock* (Heinemann had tevens de rechten van een tweede roman verworven).

De titel blijft enigszins mysterieus, misplaatst zelfs meende Richard Aldington. De enige aanwijzing voor die titel vindt men in het tweede hoofdstuk van het tweede

deel ('A Shadow in Spring') en de passage is van zijdelings belang in de ontwikkeling van het verhaal. Dit fragment vertelt de bittere ervaringen van de jachtopziener in Nethermere, Mr. Annable. Deze had zijn huwelijk met een dame uit een hogere sociale klasse - Lady Christabel - zien mislukken. Hij werd het slachtoffer van zijn 'witte pauw'. Voor haar was de affaire een gril geweest, ingegeven door de lectuur van een sentimentele Franse roman. Het relaas van de verbitterde jachtopziener, een in de omgeving gehaat man, roept de pijn op van een door een mislukte relatie vergald leven.



Dit fragment krijgt in de roman door het directe verband met de titel een buitengewone en onevenredige nadruk. De mislukking van verhoudingen, het uiteengroeien van partners voor wie het huwelijk niet verruimend maar belemmerend werkt, vormen belangrijke thema's in *The White Peacock.* Het is mogelijk dat Lawrence door middel van deze passage en deze titel het onderwerp van zijn belangstelling heeft willen samenvatten en onderstrepen. Mocht dat het geval zijn geweest, dan blijft het resultaat van die poging onbevredigend.

De roman vindt zijn structuur in parallellismen en opposities. De genoemde relatie vindt een breder uitgewerkte parallel in de verhouding van George met de door achtergrond en opleiding superieure Lettie, een 'ware' liefde die stuk loopt omdat beiden de moed missen de sociale dwang te trotseren. Lettie is George's witte pauw.

De techniek van Lawrence is er één van contrasten en tegenstellingen, soms bijna tot in het schematische. De polariteit van verhoudingen, drijfveren en situaties, van positieve en negatieve krachten die botsen, treft men aan in het gehele oeuvre

van Lawrence. In botsing en strijd speurt de auteur naar de mogelijkheden van balans en equilibrium.

In *The White Peacock* toont Lawrence aspecten van het menselijk onvermogen om in een relatie de beloften van het eigen kunnen en talent volledig te ontwikkelen. Wanhoop is daarvan het gevolg. Daar waar de verhouding faalt, zijn drank, moederschap, carrière, politiek en artistiekerigheid de surrogaten die het gemis moeten aanvullen. In zijn eerste roman stelde Lawrence de fundamentele vraag die hem zou blijven bezighouden: waarin schuilt het (on)vermogen om een rijke en bevredigende relatie tussen man en vrouw op te bouwen, een verhouding waarin de individualiteit van beide partners bevestigd zou zijn?

Zowel in *The White Peacock* als in *The Trespasser* mislukken de verhoudingen en als oorzaak wijst Lawrence naar een gebrek aan emotionele en morele moed van de partners. De kararakters in beide romans falen omdat zij terugschrikken voor het risico gehoor te geven aan de eisen van het hart. Zij verliezen omdat zij de veiligheid van de conventie verkiezen. De nederlaag telt dubbel zwaar omdat zij in een verhouding die door de wereld aanvaard - geëist - wordt, noch fysieke noch geestelijke bevrediging kunnen vinden. Gehoorzaamheid aan de maatschappelijke voorschriften verstikt - daarmee zou men de strekking van de eerste twee romans van Lawrence kunnen omschrijven.

Voor Lawrence was de vernieuwing van de verhouding tussen man en vrouw het urgente vraagstuk van de tijd. De intelligente en gevoelige vrouw die in een 'passend' huwelijk verdroogt en gevangen is in een strik van huiselijke beslommeringen (Lettie), de man die in een onbevredigende verhouding degenereert en aan de drank ten onder gaat (George), deze en andere relatieproblemen zijn door Lawrence in zijn eerste roman aan de orde gebracht. De toon van het boek is somber, er wordt geen uitweg geboden. De parallel met het werk van Marcellus Emants dringt zich hier op. Ook voor de laatste was

de huwelijksthematiek, het vraagstuk van de verhouding tussen man en vrouw in het algemeen, het voornaamste onderwerp dat in roman en novelle werd geanalyseerd. Bij Emants is het lot even onvermurwbaar, een mogelijkheid tot ontsnappen is niet verleend.

Men kan *The White Peacock* in wijdere zin interpreteren. De roman is een klacht over verloren jeugd, over datgene wat schoon is geweest en voorbij. Het verleden wordt in dubbele zin betreurd. Een tijd van onbedorven landelijke idylle is vernietigd door de voortgang van industrialisatie en mechanisatie (Leslie, de slappe en saaie echtgenoot van Lettie, werkt zich op tot conservatief politicus en vertegenwoordigt het geloof in de ‘vooruitgang’). Daarnaast is de poëzie van de jeugd van de figuren die in Nethermere vriendschap hadden gesloten vervlogen en verkoeld tot het proza van volwassenheid.

Deze cultus van de jeugd was in literair opzicht een Europees verschijnsel. Lawrence sluit aan bij schrijvers als Proust, Gide en Thomas Mann die de roman in toenemende mate een autobiografische inslag hadden verschaft. Wetenschappelijk was de lijn door Freud aangegeven: hij had de hypothese gesteld dat de belangrijke fase van bestaan zich in de jeugd afspeelt en afsluit.

Dat het denken van de jonge Lawrence aspecten bevat die aan Freud herinneren (en hij zou pas later kennis nemen van het werk van de Weense denker), blijkt uit een passage die de schrijver verwoordde ineen brief van 17 juli 1908 aan Blanche Jennings. In de religie zag Lawrence een kracht werkzaam die door Freud was geduid met het concept van regressie.

Het geheim van de religie, aldus Lawrence, is dat men kind kan blijven zonder aan eigenwaarde te verliezen. De meeste mensen - *alle* vrouwen - zijn bang om op te groeien. Werkelijke onafhankelijkheid en verantwoordelijkheid worden diep gevreesd. Een kind met kiespijn zoekt troost in de armen van de moeder. Voor de pijn van het bestaan is er geen tandarts en wij huilen uit in de armen van Jezus. Frasen als ‘The everlasting arms’ - ‘safe on Jesus' breast’ bevatten de woorden van volwassen kinderen.

In de brieven waarin Lawrence de werkzaamheden aan zijn eerste roman heeft besproken, zijn enkele opmerkingen nagelaten waarin hij de drijfkracht achter zijn vroege scheppende pogingen heeft geanalyseerd. Aan Blanche Jennings schreef hij op 15 april 1908:

> Welnu, toen mijn jongensjaren - en ik was een echte jongen, voorbestemd om altijd jong te blijven - vielen zoals de haverkorrels één voor één vallen van de top van een halm, soms bij tien tegelijk indien de halm ruw wordt bewogen, toen begon ik te schrijven.

De groei naar volwassenheid werd door Lawrence ervaren als een moeilijk en pijnlijk proces. In een brief van 1 september 1908 wees hij Blanche opnieuw op het feit dat die pijn bij hem aan het scheppingsproces was voorafgegaan. De scheiding van zijn geliefde moeder (Lawrence haatte zijn vader) kostte hem intens emotionele problemen en in die bewogenheid van de ziel zocht Lawrence de bron van zijn creativiteit.

De weerslag daarvan lijkt vastgelegd in het slot van de autobiografische roman *Sons and Lovers.* Na het overlijden van zijn geliefde maar dominerende moeder weigert Paul Morel de kist naar de laatste rustplaats te volgen. Hij wendt zich af. De slotzin van de roman is deze: ‘He walked towards the faintly humming, glowing town, quickly.’ Men voelt intuïtief dat Lawrence hier de gloeikracht van het leven als contrast heeft willen benadrukken.

Door de grammaticale structuur van de zin krijgt het woord ‘quickly’ een sterke en - naar mijn idee - bewuste klemtoon. De betekeniscomponent van ‘snel’ speelt een ondergeschikte rol. Het woord heeft een fundamenteler functie. Volgens het woordenboek heeft ‘to quicken’ de betekenis ‘to give or restore natural or spiritual life or vigour to...’. Aldus opgevat krijgt de actie van Paul Morel een aspect van vitaliteit en nieuw leven. De dood van zijn moeder is zijn dood als zoon, zijn geboorte als man en kunstenaar. De laatste zin duidt zowel de drang van Morel tot leven aan als zijn vermogen zich daardoor te laten leiden. Het slot van *Sons and Lovers* sluit een belofte in zich.

Er is nog een andere factor geweest die bijdroeg tot Lawrence's wil de pen op papier te zetten. Zijn studiejaren aan de Universiteit van Nottingham waren een ontgoocheling voor hem. Zijn hoogleraren dwongen geen enkel respect af, zij dreven de studenten een dorre woestijn in van fragmentarisch denken. Lawrence's anti-inteilectualisme begon zich in die jaren te vormen. Het academisme, het levenloos onderwijs waarmee de studenten werden gesnoerd in een corset van formalisme (en Lawrence haatte het corset, vooral - om met Flaubert te spreken - het ‘corset moral’) wekte een intense en blijvende afschuw op in een jongeman die hartstochtelijk van het leven hield.

3

Lawrence begon in 1910 het werk aan *The Saga of Siegmund*, zijn tweede roman. Later zou hij dit werk de titel *The Livanters* geven en uiteindelijk werd de roman door Duckworth gepubliceerd als *The Trespasser.*

Het verhaal dat door Lawrence werd opgevat, was een bittere ervaring die door Helen Cork in dat jaar was opgedaan. Een ongelukkige affaire met een musicus leidde tot diens zelfmoord, de ervaring is door Helen zelf vastgelegd in de roman *Neutral Ground* (gepubliceerd in 1933). Lawrence had een deel van het manuscript gelezen en de tragische gebeurtenis vormde het materiaal waarop hij zijn roman baseerde.

De publikatie van de roman verliep niet zonder moeilijkheden voor Lawrence. Ford Madox Hueffer (Ford) was de eerste literator die de schrijver steun had verleend. In 1909 accepteerde hij als redacteur van het invloedrijke tijdschrift The English Review enkele gedichten en een kort verhaal voor publikatie. Dank zij zijn interventie ook kwam Lawrence in contact met Heinemann.

Maar Hueffer veroordeelde de eerste versie van *The Trespasser* als een erotische roman die in artistieke waarde tekort zou schieten. De roman miste naar zijn mening vorm en constructie. Heinemann bezat de rechten van publikatie en verklaarde zich zonder geestdrift bereid het werk uit te geven. Lawrence verhinderde de publikatie en hij scheen Hueffers oordeel te aanvaarden dat de inhoud van het boek zijn nog wankele reputatie zou schaden (brief van 12 juli 1911).

Het jaar 1912 was in vele opzichten beslissend in de loopbaan van de schrijver. Gedeprimeerd door de dood van zijn moeder, door ernstige ziekte tot rust gedwongen van zijn baan in het onderwijs, besloot Lawrence na zijn herstel het leraarschap neer te leggen en definitief voor de literatuur te kiezen. De zekerheid van een veilig bestaan werd opgeofferd aan de grillige en onvoorspelbare carrière van de schrijver.

Bracht deze keuze innerlijke en intellectuele onzekerheid, de ontmoeting in april 1912 met Frieda Weekley-Richthofen - echtgenote van zijn vroegere hoogleraar Frans aan Nottingham University College - zou een begin maken aan een zwervend bestaan. In mei trokken zij naar Metz (toen Duits gebied), Frieda's geboortestad. Zij reisden door Duitsland, Oostenrijk en Italië.

Het waren moeilijke en verwarde tijden: Frieda's scheiding van haar echtgenoot werd een pijnlijke en onaangename affaire en zij leefde onder de druk van schuldgevoelens omdat haar drie kinderen in Engeland waren achtergebleven. Maar ondanks die spanningen treft men in de brieven die Lawrence in deze periode schreef vaak uitingen van vreugde aan dat hij zich had weten te bevrijden uit de dwangbuis van Britse en dus Victoriaanse moraal.

In deze fase van Lawrence's loopbaan werd Edward Garnett een belangrijke figurant. De laatste trad op als kriticus, hij ‘snoeide’ de manuscripten en was literair en zakelijk adviseur van de schrijver. Tijdens het lange verblijf van Lawrence in het buitenland nam Garnett zijn literaire belangen in Engeland waar. Lawrence zou zijn dank betuigen door *Sons and Lovers* aan Garnett op te dragen.

Vanuit Duitsland schreef Lawrence op (?)22 juli 1912 aan Garnett over zijn vurig verlangen naar ongebondenheid, vrijheid en ongecultiveerdheid. Ik verafschuw het idee van Engeland, riep hij uit, al die weekheid en misselijk makende moderniteit. Ik wil niet terug naar stad en beschaving. Ik zoek het ongepolijste en wil vrij, vrij zwerven. Ik wil niet gebonden zijn.

Lawrence werkte intussen aan een nieuwe versie van *The Trespasser.* De zwakheid van constructie van de roman benauwde hem (3 januari 1912). Zijn grootste probleem bleek het werk hecht te construeren, hij haatte zijn neiging tot breed-

voerigheid, zijn onmacht tot strakke concentratie (de stilistische kwaliteit die hij in Balzac had bewonderd). Daarnaast vreesde hij - zo leest men in een brief van 21 januari - dat zijn werk 'te literair' zou zijn.

Het literaire scheen Lawrence te associëren met het conventionele, gestileerde en daardoor verstarde. De artistieke traditie bleek een barrière die hem verhinderde uiting te geven aan het onmiddellijk spontane en emotionele van de ervaring.

Drie jaar later zou Lawrence die gedachte verwoorden (aan J.B. Pinker) in een felle aanval op zijn collega en rivaal Arnold Bennett. Op 16 december 1915 antwoordde hij op de kritiek die Bennett op zijn werk had geuit: de laatste zag vormloosheid en structuurloosheid als de zwakheden in de romans van Lawrence. Vertel maar Bennett - drong hij aan bij Pinker - dat de regels van constructie alleen worden hooggehouden in romans die afdrukken zijn van andere romans. Een boek dat geen copie is heeft een geheel eigen opbouw en wat hij (Bennett), die eeuwige imitator, als fouten aanwijst zijn voor mij juist de karakteristieke kwaliteiten van een werk.

Lawrence verwierp iedere notie van opgelegde vorm aan zijn romans, de inhoud van het werk dwong tot eigen en unieke vormgeving.

Met Nietzsche en Marinetti deelde Lawrence een afkeer van de bibliotheek. Zij zagen het boekenbezit als symbolisch voor een verstikkend intellectualisme, zoals het museum de spontane opbloei van de kunst zou stuiten. In de tijd die aan Frieda's scheiding voorafging, verbleven zij enige tijd in het huis van de oriëntalist Fritz Krenkow (een oom van Lawrence) in Leicester. Lawrence haatte dat huis aan 20, Dulverton Road. Aan Garnett schreef hij (12 april 1912) over zijn afkeer van een donkere woonplaats vol stoffige boeken. 'Ik verafschuw de zware stilte van rijen gesloten boeken', schreef hij. 'Ik stel me jouw appelboom voor. Die schijnt mij zo menselijk en lieflijk toe in vergelijking'.

Dat neemt niet weg dat Lawrence zeer belezen was - een anti-intellectualistische instelling kan alleen de intellectueel zich veroorloven.

Het was juist de anti-traditionele instelling van Lawrence die door T.S. Eliot zou worden aangevallen. Daarin ligt een fascinerende botsing van oriëntatie tussen Amerikaanse schrijvers die naar Europa waren gekomen en de auteurs van het oude continent zelf. Gedurende de negentiende eeuw was de Europese kunst sterk op het verleden gericht geweest, naar het museale en historische. De tegenstroom van het modernisme is vanaf de eerste oorsprongen een reactie geweest tegen een retrospectieve instelling en naarmate de historische gezindheid verstarde tot academisme, stelden de modernisten de steeds fellere eis dat de kunst het eigentijdse diende te verwoorden en verbeelden. Waar - vooral in de eerste decennia van onze eeuw - de Amerikaanse kunstenaar de overtocht naar Europa waagde om de traditie van zijn (voor)ouders te leren kennen, daar zocht zijn Europese collega zich te bevrijden van de dictatuur van het verleden.

Een besef van cultuurcrisis komt in het latere werk van Lawrence sterk tot uitdrukking. Zijn diepste vrees was dat Engeland en Europa vergrijsden en verstarden. Een proces van fossilisatie waartegen Nietzsche al was opgestaan, moest tot een haltworden gebracht, de cultuur bevrijd uit een verstikkende cel van intellectualisme. Lawrence wilde opwekken tot nieuw leven: een cultuur moet gecreëerd, niet bestudeerd worden.

Het is de diepe betrokkenheid waarmee Lawrence de tragische ontwikkelingsgang van Europa in onze eeuw voorvoelde en beschouwde die aan zijn werk - naast een literaire - een blijvende cultuurhistorische waarde verleent.

Eliot hadinzijn *boek After Strange Gods* Lawrence beschuldigd van een 'lack thinking'. Eliots onbegrip voor het streven en de visie van Lawrence vond een oorzaak in een radicaal verschillende achtergrond.

Eliot - als Pound - was naar Europa gekomen om de traditie te bestuderen. Zij verwierven zich een diepgaande kennis. Voor beide auteurs gold de uitspraak van Eliot dat de traditie 'cannot be inherited, and if you want it you must obtain it by great labour'. Een dergelijke geleerdheid zou Lawrence hebben verworpen als 'kennis om wille van de kennis', een cultuur die *gedacht* werd, terwijl hij een beschaving *leefde.* Zijn ervaring van wezenlijke maatschappelijke en culturele veranderingen was intuïtief en hij uitte de scherpe pijn voor wat verloren ging en was gegaan. Lawrence heeft de Europese crisis ervaren met een betrokkenheid en intensiteit die men bij Eliot mist - daarin ligt de waarde van Lawrence's uiterste subjectiviteit.

Een intens persoonlijk schrijver weet zich vooreen dilemma gesteld. Werkend aan de nieuwe versie van *The Trespasser* uitte Lawrence een zekere afkeer van de roman. Maar - zo vulde hij aan (21 januari 1912) - voor mij blijft dit geschrift moeilijk te beoordelen. Waarom? Ik heb er alles van mijzelf in gegeven, antwoordde Lawrence, van mijn naakte zelf. Ik schrijf zozeer over datgene wat mij het diepst beroert, dat ik het boek haat - ik verraad mij aan een stel dwazen. Ik neem aan dat ieder zeer persoonlijk of lyrisch schrijver dit gevoel kent. Stendhal - vermoedde Lawrence - moet zich ongemakkelijk hebben gevoeld nadat hij *Le rouge et le noir* aan de openbaarheid had prijsgegeven.

Dat andere, subjectieve auteurs zich even ambivalent tegenover de publikatie van hun werk hebben opgesteld, is ongetwijfeld juist. Louis Couperus heeft zichzelf in zijn werk zonder terughoudendheid gegeven - ook hij toonde die onrust dat zijn intieme confessies gemeengoed zouden worden. Voor André Gide gold hetzelfde.

Uit Lawrence's verslagen van arbeid aan zijn eerste romans bleek vooral dat hij worstelde met de structurering van het materiaal dat zo rijkelijk uit zijn pen vloeide. Hij ergerde zich aan een gebrek aan spankracht in zijn werk. Deze zelfkritiek levert een inzicht in de werkwijze van de schrijver.

Het probleem deed zich ook voor tijdens de creatie van de derde roman die de voorlopige titel van *Paul Morel* zou dragen. Op (?)17 september 1912 schreef Lawrence aan A.W. MacLeod - leraar aan de Davidson Road School in Croydon waar de schrijver ook werkzaam was geweest - dat de nieuwe roman goed vorderde en dat deze stellig het vroegere werk zou overtreffen. Dit boek - aldus Lawrence - schenkt mij innerlijke trots, ook al is het werk nog niet tot vorm gefatsoeneerd: ik bevind mij in het stadium van liefdewerk.

Het tot vorm rationaliseren van het impulsief gegeven materiaal betekende voor Lawrence een latere, tweede fase van creatie. De pen vloeide in eerste instantie automatisch, de bewogenheid van de scheppende geest mocht niet worden gehinderd door een bewust maar beperkend ingrijpen van het koel en kritisch verstand. Die eerste fase was een daad van vrije liefde, de periode die daarop moest volgen noopte tot dwang en discipline. En het was deze last van beheersing die Lawrence vervloekte.

De verzamelde werken van Lawrence zouden in de latere jaren vijftig verschijnen in Heinemanns 'Phoenix edition' en werden verzorgd door Richard Aldington. In het voorwoord tot *The White Peacock* schreef deze dat het talent van Lawrence in zijn eerste roman direct manifest was (maar - zoals dat gewoonlijk gaat - slechts door een enkele criticus herkend).

Lawrence keerde zich vanaf het begin van zijn loopbaan tegen de literaire mode en conventie. In de jaren rond 1910 lag de nadruk op de vorm van de roman en daarmee - poneerde Aldington - correspondeerde een leegte en leemte aan inhoud. Lawrence brak met iedere 'formule' en maakte geen enkel ander streven kenbaar dan de ongestileerde weergave van de onmiddellijke ervaring. Lawrence's eerste roman was overigens niet - als *Sons and Lovers* - in strikte zin een autobiografische

roman: in dit werk zijn jeugdervaringen in de nog onaangetaste graafschappen van Derbyshire en Nottinghamshire (Eastwood ligt op de grens, zo'n acht mijl ten noordwesten van Nottingham) door middel van de verbeeldingskracht gereconstrueerd.

Een aspect van cultuurkritiek is in het vroege werk van Lawrence alleen impliciet aanwezig. De schrijver bezingt een natuur die hij in zijn jeugd had gezien en gekend. Later pas - tijdens en na de Eerste Wereldoorlog - zouden zich expliciete ideeën vormen, de vervloeking van de effecten van mechanisatie en industrialisatie op mens en landschap, de veroordeling van de verloederende invloed van het ongeremd kapitalisme.

Het gebied van afkomst, het land van jeugd en vreugde, vertegenwoordigde voor hem het ‘oude Engeland’, de schoonheid van stille bossen, van uitgestrekte en glooiende velden, dromerige rivieren, verscholen boerderijen. ‘Er waren geen

auto's, de mijnen vormden in vele opzichten nog een toevallige vervorming van het landschap, Robin Hood en zijn mannen schenen niet ver verwijderd.' De ware en zware slag die Engeland had getroffen, was een tragedie van lelijkheid. Het landschap was zo schitterend: wat de mens van Engeland had gemaakt zo smerig en stinkend.[1.]

Lelijkheid bedoelde Lawrence in de meest wijde zin: de mechanisatie had de schoonheid bezoedeld, de stilte van het landschap voorgoed verstoord, de kwaliteit van leven en arbeid genivelleerd.

Vanuit creatief oogpunt is de wijze waarop Lawrence zijn theoretische inzichten verwierf belangwekkend. Mijn ideeën over leven en maatschappij - leest men in het voorwoord tot de *Fantasia of the Unconscious* - zijn afgeleid van het scheppend werk en niet omgekeerd. Gedichten en verhalen en romans vloeiden 'ongezien' uit de pen, zij waren voortbrengselen van spontane gevoelservaringen. Aan de ervaringen hechtten zich denkbeelden, het stromend emotionele stolde zich tot idee. De filosofie van Lawrence wortelde in de - zijn - directe ervaring, de bron van zijn scheppende kracht.

De eis van levensechtheid in het scheppend werk leidde er mede toe dat de romans van Lawrence niet een - in traditionele zin - afgerond slot bezitten. Een dramatisch of opwindend einde in de roman beschouwde de auteur in strijd met de gang van het bestaan (de 'ontknoping' in *The Trespasser* is in talrijke opzichten een mislukking).

De voorwaarde dat de auteur zijn lezer een bevredigende afwikkeling van zijn verhaal zou voorschotelen, stond tijdens de eerste decennia van onze eeuw in de literatuur ter discussie. In een brief van 14 mei 1902 had Thomas Mann uitgeroepen dat de 'plot' in de roman van geen enkel belang was, ook al zou men niet geheel zonder kunnen. In de Engelse literatuur was het vraagstuk al eerder onder ogen gezien door Thomas Hardy, de meester van vertaalkunst die door Lawrence werd bewonderd. De fraaie roman *The Return of the Native* (1878) was oorspronkelijk een seriepublikatie en het publiek 'eiste' een gelukkige afloop. Maar de schrijver zelf stond een minder gesloten afwikkeling van zijn verhaal voor ogen. In boekvorm bezit de roman dan ook een dubbel slot en Hardy geeft zijn lezer de keuze: 'Those with an austere artistic code can assume the more consistent conclusion to be the true one' (voetnoot bij het voorlaatste hoofdstuk).

Lawrence echter was een schrijver die zich bewust was van een missie - van hem zou men een dergelijke concessie aan de lezer niet kunnen verwachten. Bovendien vreesde Lawrence om voor 'literair' door te gaan en hij toonde een diepe minachting voor literarisering en intellectualisering in de roman.

Dat neemt niet weg dat de(ze) lezer vooral in *The White Peacock* door een element van intellectualisme wordt getroffen. In de eerste roman van Lawrence ligt de kracht en magie in de poëtische beschrijving van een bedreigd en verdwijnend landschap. In de roman treft men lyrische landschapsbeschrijvingen die in zeggingskracht kunnen wedijveren met die van Hardy. Het korte fragment binnen hoofdstuk zes (eerste deel) dat inzet met 'I was born in September', laat zich lezen als een prozagedicht.

De zwakte van de roman ligt in de typering van het milieu. George Saxton is een ruwe boerenzoon, intellectueel een weinig verfijnd man. Hij is een krachtige figuur die graaft en maait en ploegt. Hij bezit de 'wreedheid' van de natuurmens (zo goed gezien door Lawrence), hij verdrinkt een gewonde kat, hij jaagt op wild. Niettemin grijpt hij na een vermoeiende dag werk niet allereerst naar vork en mes maar naar een roman. Bij de piano zingt hij een lied van Sullivan en hij discussieert over schilderkunst. Cyril, de verteller in de roman en een droogstoppel van de eerste

orde, licht hem in over poëzie en filosofie. George heeft de handen van een landarbeider, verbaal uit hij zich als een pedante jongeling aan de universiteit. Dialogen en conversaties in Lawrence's eerste roman zijn gestileerd, abstract en onnatuurlijk.

In het zesde hoofdstuk van deel drie van de roman spreekt George met Lettie over het socialisme. Zij blijkt van de materie op de hoogte, noemt namen: Shaw, Wells, Niel Lyon. Ze heeft zelfs kennis genomen van het denken van een Nederlands auteur. Hoe heet hij ook al weer? vraagt Lettie. Querido?

Dit alles typeert de intellectualisering die men in de roman bespeurt. Zou men op het werk een naamregister samenstellen, dan stuit men op een reeks van schrijvers, dichters, componisten, schilders en filosofen waarvoor een cultuurhistoricus zich in zijn wetenschappelijk werk niet zou schamen. De jonge Lawrence toonde een voorkeur zijn werk met klinkende namen te kruiden.

Tekening: Louis Radstaak

‘A masterpiece of immaturity’, noemde E.M. Forster deze roman, een werk dat men zonder moeite zou kunnen aanvallen maar dat zich niet uit het geheugen laat verdrijven.[2.]

4

Duckworth publiceerde *The Trespasser* in mei 1912 en in datzelfde jaar verscheen er ook een Amerikaanse editie van het boek. De roman was geen succes en tot 1924 zouden er geen nieuwe uitgaven volgen. Dit werk dat, gepubliceerd tussen de meer substantiële scheppingen van *The White Peacock* en *Sons and Lovers*, minder autobiografisch is en niet teruggrijpt naar eigen jeugdervaringen van de schrijver, bleef in de schaduw van het andere werk.

De critici zijn geneigd *The Trespasser* als uitzonderlijk te beschouwen binnen het oeuvre en verplaatsen hun aandacht naar *Sons and Lovers* omdat deze roman een logische voortzetting zou zijn van de thematiek die door Lawrence was verwerkt in zijn eerste roman. Bovendien tekende men verzet aan tegen de uitzichtloosheid die uit het verhaal spreekt, men veroordeelde de preoccupatie van de karakters met de dood. Lawrence zou er niet in zijn geslaagd het romantische in de roman te vermengen met het bittere realisme dat uit de laatste hoofdstukken van het boek

spreekt. Romantiek en realisme staan naast elkaar, volgen elkaar op en dienen als contrast.

Dat neemt niet weg dat Lawrence's tweede roman een onmiskenbare verfijning van het stilistisch talent te zien geeft. De belangrijke winst was dat de schrijver zich wist te dwingen tot een economie van taalgebruik. Juist door de grotere spaarzaamheid, de onderdrukking van het overvloedige en barokke, won zijn stijl aan lyrische en poëtische zeggingskracht. Niet in overmaat maar in concentratie vindt poëzie een oorsprong. Deze spankracht heeft Lawrence in zijn herschrijving van *The Trespasser* tot stand weten te brengen.

Het verhaal beschrijft de 'verboden' liefde van Siegmund MacNair en Helena Verden. Hij - een achtendertigjarige violist - is een ongelukkig gehuwd man, vader van maar liefst vijf opgroeiende kinderen. Helena was een leerlinge van Siegmund en in de liefde voor hun muziek vonden zij elkaar. Sieg-

mund was als zeventienjarige in het huwelijk getreden met Beatrice Walton, een vrouw uit een hogere sociale klasse (deze ongelijke status zou Lawrence blijven intrigeren). De relatie bood geen uitzicht meer.

De roman is op contrasten gebouwd: de beide vrouwen in het leven van Siegmund zijn in karakter en uiterlijk twee tegengestelde persoonlijkheden. Het contrast in karakter tussen Siegmund en Helena, de verschillen in achtergrond en instelling en leeftijd, worden door Lawrence in detail uitgewerkt. De idylle van het verblijf op het eiland Wight staat in scherpe tegenstelling tot de wrede werkelijkheid waarin beide gelieven - maar vooral Siegmund - aan het slot van de roman worden teruggeworpen.

De schoonheid van het eiland - het eilandmotief in wijdere zin treft men in deze fase van Europese cultuur veelvuldig aan in de literatuur en kunst - steekt af tegen de jachtigheid en smerigheid van een bestaan in Londen.

De verhouding tussen Siegmund en Helena is intens, zonder vreugde en van een loodzware ernst (men denkt opnieuw aan Emants: ook zijn werk wordt door die drukkende ernst gekarakteriseerd). De erotische spanning van onvervuldheid doet Wagneriaans aan en de roman bevat een graad van zwijmelarij en kwijnerij die vermoeiend werkt.

In talloze opzichten ademt *The Trespasser* de lome atmosfeer van de Parijse decadentie, van een erotische suggestiviteit en de broeikas van emoties die daarmee samenhangt. Al had Lawrence zijn afkeer uitgesproken van het decadente en stervende in de kunst, in deze roman domineert de morbide toon die door een voorafgaande generatie van schrijvers zo was gecultiveerd. De romantische traditie werkt in de roman door. Helena - een *concentrée* - doet denken aan ‘La Belle Dame sans Merci’. Deze genadeloze dame, de dochter van een fee, was in 1819 door Keats getypeerd als een onschuldig uitziende maagd, mooi maar verderfelijk. Met de lokmiddelen van ogen en lange golvende haren - zoals zij bij voorkeur werd afgebeeld door de Pre-Rafaëlieten - stortte zij de man in de afgrond: zij die zich tot haar aangetrokken wisten, moesten sterven.

De liefdesverhouding met zijn maagdelijke Helena, kindvrouwtje en Madonna, dreef Siegmund tot zelfmoord. Overigens lijkt Lawrence een speelse variatie te hebben aangebracht op het thema van ‘La Belle Dame’: hadden de ogen van deze onweerstaanbare maar wrede dame dichters en schilders diep bewogen, de blauwe en koele kijkers van Helena werden door Siegmund als het meest onaantrekkelijk in haar verschijning ervaren.

De esthetisering van het gevoelsleven in de roman - een traditie die teruggaat naar de negentiende eeuw- is geraffineerd, beperkt zich tot de muziek, maar verzwakt de karaktertekening. Het is nauwelijks verbazingwekkend dat in een roman van hitte en passie en frustratie, de naam en muziek van Wagner steeds weer genoemd en bezongen wordt. De parallel met het gegeven van Tristan en Isolde is door Lawrence zelf aangeduid.

De grote kracht van Lawrence in deze roman ligt in het vermogen een enorme schakering aan emotionele en zintuiglijke ervaringen te concentreren. Het lijkt dat de schrijver bewust dat aspect van concentratie heeft gezocht.

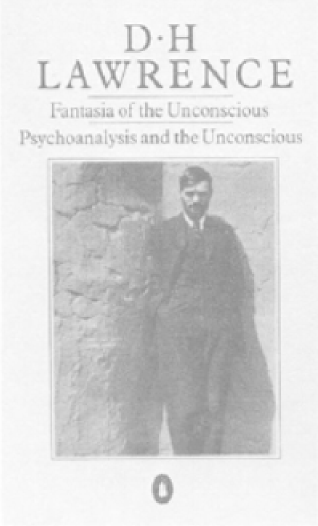
Niettemin is de structurering van het materiaal chaotisch. Het verhaal speelt zich af binnen een periode van elf maanden. Het eerste hoofdstuk van de roman is geplaatst in februari. Drie vrienden zijn bijeen, er wordt gemusiceerd. De violiste, Helena Verden, is *achtentwintig* jaar oud. De twee slothoofdstukken zijn vijf maanden later gesitueerd, in juli. Dat laatste deel heeft welhaast de functie van een appendix en is niet werkelijk in het verhaal geïntegreerd.

Van het tweede tot het dertigste hoofdstuk verplaatst de auteur zijn lezer terug naar het verleden, naar de eerste week van augustus die Helena en Siegmund

hadden doorgebracht op het eiland Wight (zijn zelfmoord vond twee dagen na hun terugkomst plaats). Tijdens dit verblijf - hoofdstuk vijf - blijkt Helena *zesentwintig* jaar oud. Een storende incongruentie in het tijdsverloop die direct lijkt samen te hangen met Lawrence's problemen om zijn materiaal te ordenen.

5

Het scheppend werk, schreef Lawrence op 24 december 1912 aan Ernest Collings, ‘is produced by passion with me, like kisses...’. Maar met passie alleen schept men geen kunstwerken. De schrijver is gedwongen kritisch in te grijpen. Deze taak zou Lawrence in toenemende mate overlaten aan Edward Garnett.



De titel van *Sons and Lovers* voor het manuscript van een nieuwe roman (tot dan toe aangeduid als *Paul Morel* door de auteur) werd door Lawrence aan Garnett voorgesteld in een brief van 30 oktober 1912. Aan de laatste ook bracht hij het gevoel over dat de roman zou uitgroeien tot een meesterwerk.

‘Het is een werkelijke tragedie en ik verzeker je dat ik een groots werk heb geschreven, juichte Lawrence op 14 november 1912.

Garnett hield zich intussen bezig met de opgave om de eerste delen van het manuscript te bekorten en te zuiveren. Op 12 januari 1913 verontschuldigde Lawrence zich voor het feit dat hij zelf daartoe het vermogen niet zou bezitten en stellig niet het geduld.

Ik kan het niet, verzuchtte hij. Ik kan een zekere hoeveelheid kapwerk verrichten. Maar om mijn scheppend talent aan te wenden waar het niet toegepast wil worden, geeft mij het gevoel dat ik zal krakan of barsten. Ik moet voortgaan met produceren en produceren en mijn werk zal zich in de loop van jaren krachtiger vormen. Maar om het materiaal te snoeien en van opmaak te voorzien, dat kan ik niet - ik moet er afstand van doen.

Nadat Lawrence de eerste serie drukproeven had ontvangen van *Sons and Lovers*, betuigde hij op 18 januari 1913 zijn dank aan Garnett voor de wijze waarop deze het snoeiwerk aan het manuscript had verricht. Ik hoop - schreef hij - dat je nog lang het kapperswerk aan mijn manuscripten zal blijven verrichten. Overvloedigheid en langdradigheid zag Lawrence als de grootste gevaren voor zijn literaire werk - Garnett was de kritische geest die deze bedreigingen moest bezweren.

In de tijd dat deze briefwisseling met Garnett plaats vond, verbleven Lawrence en Frieda in Gargnano, aan het Lago di Garda (de levendige opstellen over leven en bestaan in een Italiaans dorp, verzameld in *Twilight in Italy*, vonden tijdens dat verblijf een oorsprong). Met de verheerlijking van het (nog) simpele bestaan in een landelijk gehucht in een streek van wijn, olijven en jonge mannen die naar Amerika trokken om fortuin te zoeken, groeide Lawrence's haat jegens het geïndustrialiseerde en ‘moderne’ Engeland.

Wat er in literair opzicht in eigen land gebeurde, bleef hem vrijwel onbekend. Zo nu en dan ontving hij van vrienden een nieuwe roman, maar wat hem onder ogen kwam beviel hem in het geheel niet. De eigentijdse roman in Engeland beoordeelde hij als levenloos en in het denken van Lawrence was dat een vernietigend criterium.

Arnold Bennetts *Anna of the Five Towns* trof hem onaangenaam. Deze roman, waarvan het verhaal zich afspeelt in Hanley, in een omgeving die Lawrence van nabij kende en waarin een dialect is weergegeven dat hem vertrouwd was, wekte zijn afkeer door een toon van berusting en moedeloosheid.

Ik haat de hopeloosheid van Engeland, berichtte hij op 6 oktober 1912 aan McLeod. Ik haat Bennett's berustende hou-

ding. Tragedie zou eigenlijk een geweldige schop tegen alle ellende moeten zijn. Maar *Anna of the Five Towns* schijnt louter aanvaarding - en dat geldt voor alle moderne romans sinds Flaubert.

Zelfs het werk van Joseph Conrad kon in de ogen van Lawrence geen genade vinden. Hij verweet de schrijver dat deze ondanks een geweldig talent geen enkele vechtlust toonde. Van die 'Schrijvers tussen de Ruïnes' wil ik niets weten, schreef Lawrence op 30 oktober 1912 aan Garnett. Ze hebben de strijd opgegeven en dat kan ik niet aanvaarden.

Na de publikatie van *The Trespasser* werd het denken van Lawrence feller en vitalistischer, een ontwikkeling naar een stellingname die hij later in beknopte vorm zou verwoorden in het befaamde essay over Thomas Hardy. Lawrence schrijft daar: 'Niets bevrijdt ons van de verantwoordelijkheid te leven; zelfs de dood is geen verontschuldiging. We moeten leven. Laten we daarom in volheid leven. We zijn gedoemd te leven. Het heeft geen enkele zin in *pis allers* te vluchten en te trachten de verantwoordelijkheid van het leven af te schudden. Er is geen uitweg.'

We moeten die verantwoordelijkheid dragen - dat is de doem van de menselijke conditie. We moeten, zelfs al zouden we niet willen. Het vitalisme van Lawrence vond een oorsprong in een pessimistische opvatting van het bestaan die niet als bij Schopenhauer - in *The White Peacock* wordt de naam van de filosoof enkele malen genoemd - tot een negatie van het leven zou leiden, maar juist tot een drang naar de rijke en volle mogelijkheden daarvan te speuren. De ontwikkeling van Lawrence laat zich in dat opzicht vergelijken met die van Nietzsche (Helena - in *The Trespasser* - had tijdens het verblijf op Wight 'een boek' van de filosoof meegenomen).

Het was in deze tijd rond 1912/13 dat Lawrence zijn filosofie of religie van het bloed begon te formuleren (voor het eerst uiteengezet in een belangrijke brief van 17 januari 1913 aan Ernest Collings). De kennis van het bloed levert een diepere waarheid dan die van het verstand. De tirannie van het rationele, de onderdrukking van het sensuele door het spirituele, zag Lawrence als oorzaken van een katastrofe die de westerse wereld naar de ondergang dreven. De balans was geheel doorgeslagen naar een verstarrend intellectualisme. De mens was daardoor niet langer in staat zichzelf te kennen. De parallel met het denken van Freud is evident - Lawrence overigens verwierp het freudianisme waarmee hij door interventie van Frieda in aanraking kwam, als een beperkte en mechanistische theorie.

De wending in denken sluit ook een element van creatieve wedijver in en als verschijnsel is dat op zichzelf niet uitzonderlijk. In de genoemde brief aan Collings formuleert Lawrence een artistiek uitgangspunt: 'Ik wil nietschrijven als Galsworthy of als Ibsen of als Strindberg, ik wil niemand volgen ook al zou ik daartoe in staat zijn. We moeten onze voorgangers haten, ons bevrijden van hun autoriteit.'

Nadat Lawrence en Frieda een kort bezoek aan Engeland hadden gebracht waar de schrijver contacten legde met o.a. Katherine Mansfield en John Murray (en de vriendschap zou stormachtig blijken), keerden zij naar Italië terug. Zij vestigden zich in Lerici, aan de Golfo di Specia. Daar wijdde Lawrence zijn krachten aan de creatie van een nieuwe roman. De krachtsinspanning was explosief en het manuscript groeide snel uit. De voorlopige titel die Lawrence aan het werk gaf was *The Sisters.*

Op 11 maart 1913 meldde Lawrence aan Garnett dat hij meer dan de helft had voltooid van een 'uiterst fascinerende roman'. Maar - zo klaagde de auteur- ik maak mijzelf het leven vervloekt moeilijk. Niemand zal dit boek durven uitgeven. Het is nog in ruwe vorm, maar ik weet dat het een groots werk gaat worden, dieper dan al datgene wat er ooit is beproefd in de roman. Ik zal ermee doorgaan - nam Lawrence zich voor - dit werk moet voltooid worden. En half serieus, half ironisch,

legde hij daarnaast een plan voor de toekomst vast. Hij zou een andere roman doen volgen, een korter werk maar één dat in ieder opzicht onberispelijk zou zijn.

> Het is een eed die ik gezworen heb - al moet ik mijn tanden tot stompjes knarsen - ik moet toch ergens van leven...

En literaire loopbaan levert een karige broodwinning en Lawrence leed armoede. Hij leefde om te schrijven, maar van zijn schrijven kon hij nauwelijks leven. Hij moest zich een reputatie opbouwen, zich een publiek winnen, maar hij weigerde daaraan de integriteit van het schrijverschap op te offeren. Aan zelfvertrouwen ontbrak het hem niet. Hij was ervan overtuigd dat hij in staat zou zijn om de literaire rivalen te overtreffen en dat erkenning van zijn talent niet uit kon blijven.

Op 19 mei berichtte Lawrence aan Edward Garnett dat hij een exemplaar had ontvangen van *Sons and Lovers.* Ik ben trots op dit boek, schreef hij. Ik beschouw het als een grote roman. Maar ik zal niet meer in dezelfde stijl schrijven. Dit werk betekent het einde van mijn jeugdperiode.

6

In *Sons and Lovers* wilde Lawrence aan zijn werk een meer solide basis geven dan in de voorafgaande romans, niet langer zwelgen in sentiment, niet langer de dronkenschap van het idyllische zoeken. Hij slaagde in zijn streven door de roman te plaatsen in een landschap, milieu en klasse die hij door en door kende, die van de geschoolde arbeiders in de Engelse Midlands. Hij beschreef er een klasse met een eigen trots en ambitie en historische gebondenheid zo verschillend bijvoorbeeld van het uitzichtloze bestaan van het fabrieksproletariaat dat later door Sillitoe zou worden beschreven in *Saturday Night and Saturday Morning.*

De Morels vormen in talloze opzichten een buitengewone familie, maar anderzijds tonen zij een klassebewustzijn dat door Lawrence werd begrepen en bewonderd. De historische betekenis van de roman is dat hier een klasse van arbeiders is beschreven waarvan de figuren niet langer werden bespot of met mededogen beschouwd, maar die werden gezien als levende en denkende mensen in hun strijd om op te klimmen uit het moeras van betekenisloosheid waarin hun (voor)-ouders waren weggezakt. Het was op het tijdstip van publikatie één van de weinige romans - zo niet de eerste - waarin het bestaan, de hoop en aspiraties van een arbeidersgezin ‘van binnen uit’ is vastgelegd.

De roman begint met een nauwgezette historische en geografische beschrijving van de kooldomeinen in Nottinghamshire en Derbyshire. In dit gedeelte komt Lawrence's kritiek op het verwoestend effect van de industrialisatie, van mijnen en spoorwegen, sterker tot uitdrukking dan in de eerste romans. Er is echter nog geen sprake van een onverzoenlijke tegenstelling van natuur en industrie zoals die in het latere werk - en het meest krachtig uitgedrukt in het essay ‘Nottingham and the Mining Countryside’ - zou blijken. In deze roman is het industrialisme nog een vitale en scheppende kracht in de samenleving.

Het thema dat Lawrence in deze roman zocht te verwoorden, is door hem vastgelegd in een brief van 14 november 1912 aan Edward Garnett. Een vrouw van verfijnd karakter - schreef hij daar - huwt beneden haar stand en vindt geen bevrediging in haar bestaan. Ze heeft haar echtgenoot bemind en haar twee levenskrachtige zonen zijn uit passie geboren. Als de jongens opgroeien schenkt zij haar liefde aan hen - allereerst aan de oudste, dan aan de jongste zoon. De jongens worden voortgedreven door de liefde voor hun moeder. Eenmaal volwassen blijken zij niet tot liefde in staat omdat de moeder hen terughoudt. Er is daar een

zekere parallel met de verhouding van Goethe tot Frau von Stein en Christiana. Zodra de jongemannen met vrouwen in contact komen, brandt in hen een innerlijke tweestrijd los. William geeft zijn lichaam aan een beuzelachtig meisje, zijn moeder behoudt de macht over zijn ziel. De jongere zoon vindt een vrouw die voor zijn ziel vecht en tegen de moeder opstaat. Paul heeft zijn moeder lief - beide jongemannen haten hun vader. Moeder en meisje vechten om de zoon. Geleidelijk blijkt de moeder de sterkere vanwege de band van het bloed. De moeder wint zijn ziel en hij - als de oudste zoon - zal louter passie vinden. Haast onbewust begint de moeder begrip te krijgen voor het ongeluk van haar zonen en zij zoekt de dood. De jongste zoon breekt met zijn minnares en staat zijn moeder bij in de doodsstrijd. Hem is dan niets overgebleven dan een langzaam sterven.

Het thema dat Lawrence in deze brief samenvatte, stemt niet overeen met de inhoud van de roman. Er is sprake van een zekere dubbelzinnigheid. Beide zoons zijn slachtoffer van een egocentrische en dominerende moederliefde. Mrs. Morel echter is door Lawrence getekend met een sympathie die moeilijk

valt te rijmen met haar rol. Eerder heb ik aangegeven dat het slot van de roman voor Paul Morel niet een afsluiting, een langzaam sterven zou zijn, maar veeleer een stap naar licht en leven en creatie (het is in feite Miriam, de meest spirituele van zijn geliefden, die naar de dood zakt).

Een oorzaak van deze tweeslachtigheid in deze, Lawrence's meest ‘conventionele’ roman, schijnt te liggen in het feit dat hij zich - voordat hij de uiteindelijke versie van de roman voltooide - vertrouwd maakte met het denken van Freud. Wellicht wilde hij de roman een grotere autoriteit opleggen door de freudiaanse driehoeksverhouding van moeder - zoon - minnares te benadrukken.

De roman echter ontleent zijn kracht niet aan die breuk-theorie, maar aan de intense bewogenheid van het emotioneel conflict dat door ieder van de karakters wordt uitgevochten. De roman is een exploratie van valse en vernietigende liefde. Iedere verhouding wordt beoordeeld naar de levende gloed en vitaliteit die daarvan uitstraalt. De drie liefdes van Paul hebben een werkelijke betekenis voor zijn innerlijke ontwikkeling, ook al zijn deze ontoereikend en onbevredigend: de spirituele aantrekkingskracht van Miriam, de bezittende liefde van Clara, het steriele van de oedipale liefde.

Lawrence's idee van intermenselijke verhoudingen is die van een uiterst gevoelige balans van afzonderlijke en vrije individuen. Het woord balans is een kernwoord in zijn denken ten aanzien van menselijke emoties, waarvan de sexualiteit er maar één is. Lawrence analyseerde bovenal wat liefde *niet* is of kan zijn, hij zocht de oorzaken die de liefde tussen partners doet verkillen.

In *Aaron's Rod* ontleent Lawrence een beeld aan de natuur waarin hij die perfecte balans bespeurde die hij in de relatie tussen man en vrouw als fundamenteel beschouwde (Phoenix edition, p. 163):

> Two eagles in mid-air, grappling, whirling, coming to their intensification of love-oneness there in mid-air. In mid-air the love consumnation. But all the time each lifted on its own wings: each bearing itself up on its own wings at every moment of the mid-air love consumnation. That is the splendid love-way.

In huwelijk, religie en maatschappij moet voor Lawrence het individu centrum blijven. Het individu is zowel autonoom als geïsoleerd. In contact met anderen zoekt hij vervulling. De ideale liefdesverhouding is die waarin het ‘anders zijn’ van elk van de partners bewaard en gerespecteerd blijft.

In technisch opzicht geeft *Sons and Lovers* een verdieping van het talent te zien. In deze roman toont Lawrence zich meester van de dialoog. Dat blijkt vooral uit de woordenwisselingen die tussen Mr. en Mrs. Morel worden uitgevochten. In die conflicten weet Lawrence de verschillen in achtergrond geraffineerd tot uitdrukking te brengen: Morels jargon is beperkt, hij spreekt in dialect en hij blijkt geen weerstand te hebben tegen de verbale superioriteit waarmee zijn echtgenote hem vernedert. In *Sons and Lovers* ook blijkt voor het eerst dat Lawrence de speelse fantasie bezat om door te dringen in de wereld van het kind (zie vooral hoofdstuk IV).

Met de publikatie van *Sons and Lovers* zou Lawrence zijn jeugdperiode hebben afgesloten. Het werk aan het manuscript van *The Sisters* scheen dat voorgevoel te bevestigen. In het najaar van 1913 meldde Lawrence 340 pagina's van het manuscript te hebben voltooid. Deze roman - berichtte hij vanuit Lerici aan de schrijver Henry Savage - zal volledig van *Sons and Lovers* verschillen. Niet langer de strijd en worsteling van het vroegere werk, ik zoek nu het wijdse en wezenlijke, het stille van de ogen van de Venus van Milo. De Griekse beeldhouwkunst fascineert

mij, schreef Lawrence. Meer nog dan in de drama's is in die kunst iets overgebracht waarnaar wij als mensen hongeren - iets van het eeuwig stille dat achter alle jacht en beweging ligt als een onvervuilbare en onuitputtelijke bron. Tot nu toe heb ik louter strijd en conflict gezien, de stroom van verandering. Nu begin ik iets van die bron te voelen die nooit verandert en van waaruit alle verandering voortkomt.

Een functie van het kunstwerk als het 'doen stollen van de stroom' is er niet één die men in de eerste plaats zou associëren met het stormachtige schrijverschap van Lawrence. Rusteloosheid is aangeduid als een dominerend aspect van de 'esprit moderne', maar de drang om de jacht van de tijd tot stilstand te dwingen blijkt een uitdaging aan de kunstenaar die niet verwaarloosd mag worden.

In een vraaggesprek gepubliceerd in de Paris Review van 1965, uitte Saul Bellow de volgende gedachte: 'I feel that art has something to do with the achievement of stilness in the midst of chaos... I think that art has something to do with an arrest of attention in the midst of distraction.'

Een soortgelijke uitspraak treft men van Gerrit Kouwenaar in een interview voor de Haagse Post in november 1976. Poëzie schrijven - meende hij - heeft iets van ageren tegen verval. En dat heeft

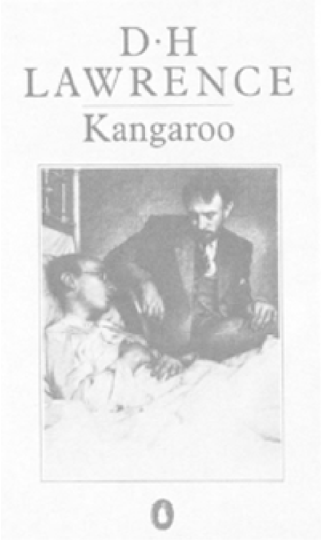
> niets te maken met eeuwige roem, dat heeft alles te maken met het onttrekken van zaken aan die ontzettende stroom die maar doorgaat. Poëzie is gestolde tijd.

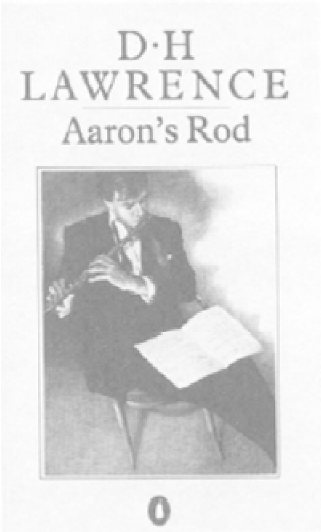
Deze speurtocht naar de stilte achter de stroom, de rust achter de razernij, had bij Lawrence ook betekenis in creatieve zin. Veel later in zijn loopbaan- (?)22 september 1924 - zou hij aan de krachtige en dominerende Mabel Luhan schrijven, de vrouw die Lawrence een ranch in Nieuw Mexico schonk, dat zij dikwijls blindelings tot actie over ging. Er is een soort van stilstand die, aldus Lawrence, de meest perfecte vorm van actie is. Actie is niet een louter voortjagen, maar vindt een bron in het vermogen tot rust, als zaad dat pas onder de juiste omstandigheden ontkiemt.

Lawrence, de schepper, bezat een explosieve werkkracht. Eenmaal verplaatst in de wereld van zijn fantasie, scheen het hem toe dat hij door een kracht van buiten af werd voortgedreven. Hij was - als Blake - een schrijver van intense inspiratie, een gedrevene, een bezetene. In die zin moet men zijn diepe gevoel voor religie interpreteren. Mijn romans, schreef hij op 22 april 1914 aan Garnett, zijn geschreven vanuit 'the depth of my religious experience'. Het werk van Lawrence vorderde in fasen van vulkanische uitbarstingen, gevolgd door perioden van sereniteit en voorbereidende rust. 'Ik ben in werkelijkheid een langzaam schrijver, maar heb geweldige uitbarstingen van werkkracht' (29 januari 1914 aan Garnett).

In januari 1914 had Lawrence delen van het manuscript van *The Sisters* aan Garnett gezonden. De laatste was verre van enthousiast over de 'nieuwe' stijl van Lawrence. In zijn kritiek gebruikte hij het woord platvloers en Lawrence stoorde zich daar hevig aan. In deze fase van creatie bekommerde Lawrence zich niet over het feit dat het manuscript in twee delen uiteen scheen te vallen. Teveel aandacht aan het probleem van vormgeving zou de spontane impuls onderdrukken en overwicht schenken aan een abstract proces.

Het contact met Garnett raakte verstoord en J.B. Pinker zou de rol van literair agent overnemen. Op 7 januari 1915 blijkt Lawrence het besluit te hebben genomen het enorme manuscript van *The Sisters* in twee romans te splitsen: in maart 1915 voltooide hij de definitieve versie van *The Rainbow* en in 1916/17 legde hij de laatste hand aan een grondig herzien manuscript van *Women in Love.*





Lawrence heeft een helder voorgevoel gehad van de moeilijkheden die rondom *The Rainbow* zouden ontstaan. Op 23 april 1915 spoorde hij Pinker aan vooral voor het boek te vechten. Ik ben trots op de roman, schreef hij, ik heb er drie

jaar aan gezwoegd. Maar ik ben bang dat er delen in zijn die Methuen - de uitgever - niet zal willen publiceren. Ik ben bereid zinnen en wendingen te wijzigen, maar weiger om alinea's of pagina's te verwijderen. Een roman groeit, als een mens, tot organische vorm. We vragen een man ook niet zijn neus af te hakken omdat het publiek dit orgaan niet fraai zou vinden: hij moet een neus hebben, zijn eigen neus.

De roman verscheen in september en op 13 november werd verdere uitgave en verkoop van *The Rainbow* verboden. Alle exemplaren werden bij Methuen in beslag genomen. Lawrence's eerste reactie was er één van onverschilligheid, hij sprak de eeuwige vloek uit over zijn tegenstanders. Ik ga naar Amerika, verzuchtte hij op 6 november tegen Pinker, ik zal niet langer voor Engeland schrijven. Ik wil proberen een ander publiek te vinden.

Maar de schijnbare berusting sloeg om in woede. Lawrence besloot in Engeland te blijven en te vechten voor zijn roman. Philip Morell zou vragen in het Lagerhuis stellen over het dwaze verbod van publikatie. Maar alle protesten mochten niets opleveren, het boek was en bleef verboden. Dat schokte Lawrence diep: *The Rainbow* was naar zijn mening - brief van 6 november 1915 aan Edward Marsh - één van de belangrijkste werken die in de Engelse taal was geschreven.

De roman is voor alles een studie van het huwelijk. In zijn huwelijk met Frieda had Lawrence een nieuwe bron van vitaliteit gevonden die doorklinkt in de bundel gedichten *Look! We Have Come Through!* De toon van ‘doorbraak’ is ook in *The Rainbow* onmiskenbaar aanwezig. In dit, Lawrence's meest optimistische boek, heeft hij zijn geloof in de scheppende kracht van de mens willen vastleggen. Tegen de zwarte achtergrond van Europese zelfvernietiging, zong Lawrence het lied van de creativiteit. De bron van scheppende kracht zocht hij in de harmonieuze verhouding tussen man en vrouw.

Die visie zou versomberen in *Women in Love.* In *The Rainbow* blijft de scheppingskracht aan de mens gebonden, aan het individu dat zich zoekt aan te passen aan de wisseling van omstandigheden en zelf poogt die voorwaarden te beïnvloeden. In *Women in Love* wordt de creativiteit een universeler maar dreigender beginsel dat werkzaam is *ondanks* de mens, dat - zo schijnt het soms - aan de mens vijandig is, onverschillig op zijn minst. In deze roman blijkt de mens de vernietiger van de organische samenhang in de natuur.

Het slothoofdstuk van *Women in Love* bijvoorbeeld geeft Birkins overwegingen weer, nadat hij geschokt de wrede dood van Gerald Crich probeert te verwerken. Men treft er fragmenten als deze aan:

> Whatever the mystery which has brought forth man and the universe, it is a non-human mystery, it has its own great ends, man is not the criterion.
>
> ...
> The eternal creative mystery could dispose of man, and replace him with a finer created being. Just as the horse has taken the place of the mastodon.
> ...
> The mystery of creation was fathomless, infallible, inexhaustible, for ever. Races came and went, species passed away, but ever new species arose, more lovely, or equally lovely, always surpassing wonder.
> ...
> To be man was nothing compared to the possibilities of the creative mystery.
> ...

Lawrence's interpretatie van Darwin, zo men wil. De mogelijkheid van een hoger en meer verfijnd wezen dan de beperkte mens, heeft ook een nietzscheaanse ondertoon. ‘De mens is iets, dat te boven gekomen moet worden’, aldus sprak Zarathoestra.

The Rainbow is een roman van groei en vruchtbaarheid (het wemelt in het verhaal van de kinderen - in *Women in Love* komen bijna geen kinderen meer voor). De roman beschrijft drie huwelijken, drie generaties van Brangwens, binnen een periode van ruim een halve eeuw (1840 tot de vroege twintigste eeuw).

Lawrence verwijst naar de fundamentele veranderingen die in Engeland gedurende die tijd hebben plaatsgevonden en zoekt naar de wijzen waarop het individu zich naar de omstandigheden heeft pogen te schikken. De roman is een ‘tijdsdocument’ van waarde, juist omdat de schrijver zich nooit tot strikte documentatie heeft laten verleiden.

Een universele visie overspant het strikte aspect van de tijd. Deze komt in het eerste hoofdstuk tot uitdrukking, een prelude van tijdloosheid. In dat pastorale deel schildert Lawrence een landschap als van Constable, wijd en ruim en onaangetast, onder een hoge lucht, een dorp, een kerktoren, de arbeidende mens. Daar zijn de Mannen van het Land, zij symboliseren de factor van traditie: generaties lang zijn zij met het land verbonden geweest, hun leven en handelen is er door bepaald. Traditie, land, dorp, kerk, gezond verstand en kunstnijverheid zijn er sleuteltermen. Daartegenover werkt een beginsel van vernieuwing, verandering en vergeestelijking, gesymboliseerd in de Vrouwen van de Voortgang. De contrasterende trefwoorden zijn die van vooruitgang, beschaving, stad, universiteit, intellectualisering en kunst.

In deze dialectiek van krachten zou volgens Lawrence de ontwikkeling van individu en maatschappij zijn bepaald. het is niet in strikte zin een man-vrouw tegenstelling: beide tegenpolen kunnen in een individu, man of vrouw, werkzaam zijn. In *The Rainbow* blijft de spanning van krachten een produktieve, creativiteit vindt een oorsprong in conflict en botsing. De regenboog verdraagt de spanning van horizontaliteit (land en traditie) en verticaliteit (stad en vernieuwing). Van die verzoening zou in het latere werk geen sprake meer zijn.

De archetypische Mannen en Vrouwen van het eerste hoofdstuk, worden vervolgens geconcretiseerd in de drie generaties Brangwens. De uitdaging die hen is opgelegd, is om harmonie te vinden in huwelijken met tegengestelde karakters - net als Blake zag Lawrence in tegenstelling en conflict de bron van scheppend handelen.

Lawrence toont een wereld waarin zowel krachten van bevrijding als van vernietiging werkzaam zijn, een wereld van materiële voortgang en verslaving aan de machine. De mens wordt meester over de natuurlijke krachten, maar schept zich een land dat lelijk is en steden die stinken. Daar waar de materie God is, daar verdwijnt het gevoel voor mysterie en religie. Onderwijs en communicatiemiddelen bevrijden de mens van de boeien van provincialiteit - kennis anderzijds (kennis om wille van de kennis) reduceert de spontane levensdrang. Sociaal bewustzijn en de politisering van het bestaan bevrijden de mens van vernederende arbeidsvoorwaarden, maar een overmaat aan sociale organisatie belemmert het individu.

De oude wereld ging ten onder (gesymboliseerd in de dijkdoorbraak - als een Zondvloed - waarin Tom Brangwen verdrinkt), de nieuwe wereld kondigt zich aan. De houding van Lawrence ten aanzien van die verandering is ambivalent. Hij zag winst zowel als verlies en zocht naar de mogelijkheden van een hernieuwde balans. Juist die openheid voor de effecten van botsende processen die Lawrence later zou verliezen, maakt deze roman als document van de tijd uniek.

Waarin lag de vernieuwing die Lawrence had aangegeven als noodzakelijk voor de ontwikkeling van zijn schrijverschap? In die wereld van flux zoals deze door de auteur werd geschilderd, zou de held van de roman van de negentiende eeuw niet

langer passen. Een afgerond karakter die in handeling en actie was verbeeld maakt plaats voor de mens die in een complexe samenleving naar bewustwording streeft.

Deze ontwikkeling in de roman was Europees: had de romanschrijver in de negentiende eeuw ernaar gestreefd een karakter te scheppen waarmee hij een gehele sociale groep kon *typeren* (er zijn dan namen die mij onmiddellijk te binnen schieten: een Bazarov, een Termeer, 'hij is een echte Oblomov', etc.), zo werd de romanfiguur van onze eeuw veel minder sterk als type gepresenteerd, vager omlijnd en meer 'naar het leven' getekend. De oriëntatie van de auteur verplaatste zich van sociologie naar psychologie.

Lawrence zelf had *Sons and Lovers* beschouwd als een boek dat te strak aan plaats en tijd en karakter gebonden was. In *The Rainbow* maken de gefixeerde figuren plaats voor mysterieuze, vloeiende en twijfelende figuren die speuren naar de drijfkrachten achter hun handelen. De toon van het werk is suggestiever, symbool en ritueel krijgen een belangrijke plaats.

In 1917 werd van *The Rainbow* een Amerikaanse editie uitgebracht door B.W. Huebsch (zijn uitgeverij ging later over in The Viking Press). Het intense verlangen dat door Lawrence

werd uitgesproken om Engeland voorgoed te verlaten, moet in deze periode mede worden verklaard vanuit de miskenning van zijn talent in eigen land. De diepe vernedering die hem was aangedaan - en erger zou volgen - heeft hij nooit kunnen verwerken (gevoelens die men dikwijls bij literaire ballingen zal aantreffen, men denkt aan Couperus bijvoorbeeld, of Joyce).

7

Tegen het einde van 1915 formuleerde Lawrence denkbeelden die van vitale betekenis waren voor zijn schrijverschap. Na de lectuur van Frazers *Golden Bough* en *Totemism and Exogamy* schreef hij op 8 december aan Bertrand Russell dat hij ervan overtuigd was geraakt - en intuïtief had hij die waarheid als twintigjarige ingezien - dat het bloedbewustzijn van de mens zijn mentale vermogen te boven ging (in de tijd dat Lawrence aan *Lady Chatterley's Lover* werkte, zou hij voor de term fallisch bewustzijn kiezen). Er is de lichte helft van het rationele en de donkere zijde van het bloed. De tragedie van het moderne leven - en met een directe verwijzing in de brief: voor het bestaan van Russell - was volgens Lawrence dat het vermeende licht het besef van krachten van duisterheid en mysterie zou hebben gedoofd. Rede en wil, de krachten van dood, hadden het bewustzijn van het bloed, de levenskracht, onderdrukt.

Voor Aldous Huxley lag in dat besef van mysterie het specifieke talent van Lawrence. In de inleiding tot de editie van de brieven van 1932, benadrukte Huxley de buitengewone gevoeligheid van de schrijver voor datgene wat door Wordsworth was omschreven als de ‘unknown modes of being’. Lawrence was zich diep bewust van het - goddelijk - mysterie van de wereld, van het leven. Als kunstenaar zocht hij dat andere en duistere domein dat zich niet laat vatten binnen de enge grenzen van het rationele.

In tegenstelling tot filosofen en wetenschappers had Lawrence geen enkele ambitie om verhelderend licht op dat domein te werpen. Zijn anti-intellectualistische instelling vond een oorsprong in zijn overtuiging dat de rede verwoestend inwerkt op het respect en de bewondering waarmee de mens de schepping beschouwt. Rationaliteit leidt tot abstractie en vernietigt het individuele en unieke.

De verwantschap met Blake is hier onmiskenbaar - ook voor deze kunstenaar bleken uniciteit een bijzonderheid van fundamentele waarde:

> To Generalize is to be an Idiot.
> To Particularize is the Alone Distinction
> of Merit. General Knowledges are those
> Knowledges that Idiots possess.[3.]

In creatieve zin had deze opvatting bij Lawrence belangwekkende gevolgen. Als beginnend auteur had Lawrence geweigerd aan de correcte regels van de taal te gehoorzamen uit angst dat het abstractie-niveau van een ‘versleten’ taal zijn zeggingskracht zou beperken. Hij verwierp de conventies van vorm en constructie in de roman omdat deze hem tot navolging dwongen. Hij waardeerde het optreden van de Italiaanse futuristen omdat deze zich energiek afzetten tegen iedere vorm van stagnatie in de kunst. Voor hun werk had Lawrence geen respect, maar hij deelde de vitalistische mentaliteit waarmee deze kunstenaars een agressief offensief hadden ingezet.

In zijn literair-kritische opmerkingen komt steeds weer die afkeer van het algemene naar voren, van het niet-individuele. De poëzie van Walt Whitman - schreef Lawrence op 22 december 1913 aan Henry Savage - is briljant maar vals. Whitman had geen oog voor individualiteit, hij sprak generaliserend: een vrouw, een atleet, een jongeling. In de dichtkunst is daarvoor geen plaats. In de kunst staat het uniek zijn van het individu centraal: de generalisatie is niet meer dan een spel zonder werkelijkheid, een aanvulling, een surplus. De kunstenaar zoekt de eenling en daartoe bleek Whitman niet bij machte.

Lawrence uitte zijn afschuw van het vaste en gefixeerde in bestaan en kunst. In zijn obsessieve reislust verkoos hij primitieve beschavingen boven hoog-ontwikkelde, hij zocht naar bronnen en origines onder de lagen van cultuur. Hij prefereerde de Indianen van Amerika boven de door werk bezeten Europese immigranten. Binnen Europa verkoos hij het 'natuurlijke' zuiden boven het protestantse en producerende noorden.

Zijn liefde voor de beschaving van de Etrusken vond mede een oorsprong in het feit dat zij hun tempels van hout hadden gebouwd die daardoor waren vergaan. Hij haatte de geometrische vorm en onvergankelijkheid van steen. Monumenten van grootse architectuur gaven hem een gevoel van onbehagen en eenzelfde onrust bekroop hem indien geconfronteerd met kunstwerken van grote finesse. In de muziek verkoos Lawrence een simpele volksmelodie boven de 'gekunstelde' vorm van de symfonie.

In The *Rainbow* (hoofdstuk VII) is deze instelling geprojecteerd op de figuur van Will Brangwen:

> He had always, all his life, a secret dread of Absolute Beauty.
> It had always been like a fetish to him, something to fear, really.
> For it was immoral and against mankind.

Perfectie, in de gedachtengang van Lawrence, was onmenselijk. Kunst - zoals hij het creatieve proces begreep - moest onmiddellijk, spontaan en ongedwongen opbloeien zonder ingrijpen van wil of intellect. Het kunstwerk moet dat strikt individuele en geestdriftige weerspiegelen en dat sluit de inadekwatie van de kunstenaar in.

Critici zijn geneigd deze opvatting als typisch Laurentiaans te bestempelen. Ten onrechte. Flaubert staat bekend als een schrijver die - in zijn eigen woorden - als een muilezel, als drie duizend negers aan zijn stijl zwoegde. Niettemin poneerde hij in een brief van 25 september 1852 aan Louise Colet dat schrijvers van geniale allure - bewijs: het werk van Shakespeare - zich nauwelijks om hun stijl hebben bekommerd. Ondanks hun tekortkomingen, sterker: juist daardoor, spreekt uit hun werk een verpletterende kracht. Flaubert waagt zelfs de hypothese dat de werkelijk grote kunstenaars dikwijls slecht schrijven. Ondanks de talloze zwakheden in zijn oeuvre, had de formidabele zeggingskracht van Victor Hugo hem van dat idee overtuigd.

En bladerend door de gevangenis-aantekeningen van Abram Tertz (=Andrey Sinyavsky. *A Voice from the Chorus.* Londen 1976, p. 77) trof ik onlangs deze gedachte aan die door de auteur in 1967 was opgeschreven: 'Perhaps genuine art always reveals incapacity, lack of skill... there is occasionally something bordering on downright incompetence about works of genius'.

In de wijze van werken had deze gedachte voor Lawrence het gevolg dat hij nooit een manuscript bijknipte, verkortte of aanvulde - hij begon opnieuw, herschreef het gehele werk opdat het scheppingsproces ongehinderd uitdrukking bleef vinden (van *Lady Chatterley's Lover* bestaan drie afzonderlijke manuscripten). Voor Lawrence was schrijven een irrationeel proces, hij gehoorzaamde aan de mysterieuze krachten die hem voortdreven en stond het intellect beperkte inspraak toe.

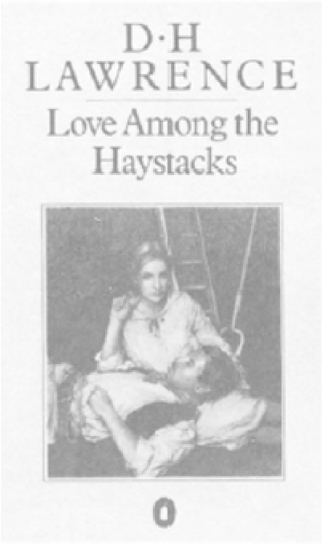
Bij Lawrence hingen reizen en scheppen nauw samen. In zijn beoordeling van land en landschap blijkt hij één criterium te hanteren: stimuleert de nieuwe omgeving tot werkzaamheid? Na een creatief dor verblijf in Londen - Lawrence haatte de stad - trok hij naar Cornwall, naar het plaatsje Padstow, waar hij en Frieda tijdelijk een huis bewoonden van de schrijver J.D. Beresford. Ik ben weer gaan schrijven, meldde een opgeluchte Lawrence op 5januari 1916 aan zijn collega, het landschap spreekt mij geweldig aan.

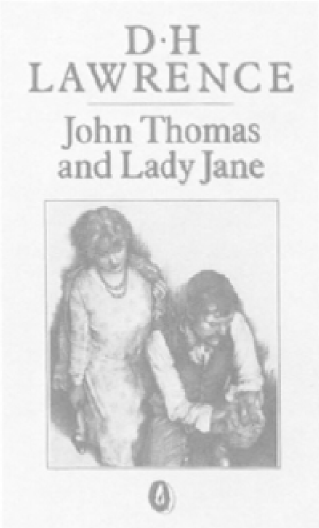
In Cornwall hervatte Lawrence het werk aan het manuscript van *Women in Love* en hij vond opnieuw de krachten voor een geweldige creatieve inspanning.

Het werk aan mijn roman verloopt snel en goed, schreef hij op 24 mei aan Lady Ottoline Morrell. De werkelijke wereld is die van mijn ziel. De buitenwereld is onwerkelijk geworden, het uiterlijke bestaan evenzeer.

Jaren later - Lawrence werkte toen aan *The Plumed Serpent* - zette hij uiteen wat het schrijven van een roman voor hem betekende (?29 augustus 1925): in de periode van creatie leef je zo intens het leven van de karakters in de roman en je bent zo geconcentreerd op de ervaringen die je registreert, dat je ver verwijderd bent van en verheven boven het banale bestaan van alledag (een tegenstelling van scheppend leven en

mechanisch bestaan die aan de terminologie van Bloem doet denken).





Voor het lot van *Women in Love* vreesde Lawrence het ergste. Er is geen enkele kans dat ik dit werk gepubliceerd zal krijgen, voorspelde hij op 1 mei 1916 aan Dr. Barbara Low (zij introduceerde het denken van Freud in Engeland). Waarom dan - vroeg hij - zou je een dergelijk groot werk aanbieden aan een stinkende mensheid als de onze? Dat neemt niet weg dat je doorwerkt. Het is zoals Michelangelo het heeft uitgedrukt: een kunstwerk is een uiting van geloof. Overwegingen van publiek en goede zeden spreken daarbij geen rol.

Zijn voorgevoel bleek juist. Geen enkele uitgever was bereid de publikatie van de roman te wagen, mede omdat Lady Ottoline Morrell - zij had zichzelf herkend in en gestoord aan de figuur van Hermione Roddice - had gedreigd schrijver en uitgever een proces aan te doen. Van *Women in Love* zou pas in november 1920 in New York een gelimiteerde uitgave worden gedrukt.

Tijdens de creatie van de roman maakte Lawrence melding van een intense en geïnspireerde werkzaamheid. Aan Barbara Low schreef hij op (?)30 mei 1916 dat de roman vorderde. ‘Ik schrijf snel en zonder moeilijkheden. Ik behoef niet te zwoegen. Het is een schepping van mijn vrije ziel.’

Ook in dit geval deed zich het probleem van de titel voor. Zal ik de roman *Women in Love* noemen? vroeg Lawrence op 13 juli aan Pinker. Ik ben niet goed in het bedenken van titels en kan deze nooit op waarde schatten.

Lawrence uitte vaak zijn afkeer het literaire werk aan de openbaarheid prijs te geven. Het lijkt soms dat Lawrence de keuze van een titel associeerde met de poging publieke aandacht te trekken. De meeste van zijn titels zijn door anderen bedacht. Zijn eigen pogingen grenzen soms aan het ridicule. Voor *The Rainbow* dacht de auteur aanvankelijk aan *The Wedding Ring.* Voor de bundel gedichten *Look! We Have Come Through!* had hij deze titel voorgesteld: *Poems of a Married Man.*

In *Women in Love* heeft Lawrence een gecompliceerd netwerk van contrasterende verhoudingen vastgelegd. Parallellisme en contrast bepalen in hoge mate het vormgevend principe in de roman. Ursula en Gudrun Brangwen zijn tegengestelde karakters die zich vinden in het verzet tegen (de ‘love of opposition’) hun vader. Gerald Crich en Rupert Birkin zijn intieme vrienden, maar in hun ideeën over leven, huwelijk en maatschappij verschillen zij tot in ieder detail. Lawrence overigens toonde - en men denke hier aan Bordewijk - een voorkeur voor ongebruikelijke, dikwijls stotende namen.

Lawrence was een meester van de *negatieve* verhouding: daar waar de verhouding tussen man en vrouw faalt, is zijn werk het meest overtuigend. Het - mogelijke - succes van het huwelijk tussen Ursula en Rupert vindt in *Women in Love* een te fragmentarische uitwerking om geheel geloofwaardig te zijn. Vóór de verbintenis waren beide partners uiterst sceptisch over de waarde en zin van een huwelijk.

Voor zijn huwelijk had Birkin - in zijn figuur herkent men Lawrence zelf - een verhouding gehad met de rijke en wilskrachtige Hermione Roddice, een dame die de wereld van het geestelijke verheerlijkte. Hermione representeert het 'verziekt' intellectualisme. Rupert stelt weten en sterven gelijk, hij zoekt de kennis van het bloed. Ursula is een volledige tegenpool van Hermione, maar beide vrouwen eisen de volledige overgave, het 'bezit' van Rupert Birkin. Hij verzet zich daartegen. Hij kan zichzelf geven, maar niet weggeven. De tegenstelling tussen beide vrouwen is in deze passage (hoofdstuk 23) vastgelegd:

> Hermione saw herself as the perfect Idea, to which all men must come; and Ursula was the perfect Womb, the bath of birth, to which all men must come! And both were horrible. Why could they not remain individuals, limited by their own limits? Why this dreadful all-comprehensiveness, this hateful tyranny? Why not leave the other free, why try to absorb, or melt, or merge? One might abandon oneself utterly to the *moments*, but not to any other being.

In datzelfde hoofdstuk vindt de toenadering tussen Rupert en Ursula plaats. Hij wil haar een ring schenken en laat haar een keuze uit drie steentjes maken. De passage is geladen van symboliek. De edelstenen zijn saffier (kuisheid), topaas (vurige liefde) en opaal (trouw). Het opaal blijkt om Ursula's vinger te passen. Later, in 'Apropos of Lady Chatterley's Lover' zou Lawrence schrijven dat het

> instinct of fidelity is perhaps the deepest instinct in the great complex we call sex. Where there is real sex there is the underlying passion for fidelity.

Ursula en Rupert maken ruzie over de plaats van Hermione in zijn leven en in woede werpt zij de ringen in de modder. Birkin ziet in dat zij een individu is, niet de Moederfiguur die hij haar gedacht had. Hij buigt voor haar en raapt de ringen van de grond. In hun verzoening vindt de door innerlijke spanningen en conflicten verscheurde ziel van Birkin vrede.

Hij bevrijdt zich van Hermione. Maar hoe ligt de situatie met Ursula? Geeft Birkin zichzelf op? Zoekt hij daarom - tevergeefs - de vriendschap van man tot man, de 'Blutbrüderschaft' met Gerald Crich? De vragen blijven open omdat deze in de roman geen uitwerking vinden.

De oorzaak daarvan ligt in het feit dat aan het slot van de roman nadruk komt te liggen op de falende verhouding van Gudrun en Gerald. Het contrast tussen beiden is vanaf het begin duidelijk: de kunstenares verbindt zich en botst met de industrieel. De botsing zou uiteindelijk leiden tot de wrede dood van Gerald. Het is in essentie een botsing van scheppende en mechanistische beginselen: de creatieve kracht vernietigt het werktuigelijke.

Gerald is een gecompliceerder figuur dan de 'normale' industrieel die wordt gedreven door het winstprincipe. Geld interesseert hem niet. Hij wil zich een perfect functionerend universum scheppen. Al vroeg in de roman verneemt men het drama dat zich in zijn jeugd had afgespeeld: als jongen had hij, knoeiend met een oud geweer dat geladen bleek, zijn jongere broer om het leven gebracht. Gerald draagt het teken van Kaïn.

Gerald toont een afkeer van mensen en als na de dood van zijn vader de familie-mijnen onder zijn beheer komen, ziet hij 'zijn' arbeiders louter als instrumenten. Een mens is als een

mes: is het scherp genoeg? Iedere andere overweging is in het arbeidsproces van secundair belang. Geralds wijze van denken en handelen staat lijnrecht tegenover de opvattingen die door zijn vader werden gehuldigd. De laatste, een industrieel uit de tweede generatie en een gelovig man, zag zijn functie als die van verschaffer van werk en brood. Hij kon ondernemerschap en naastenliefde in zijn denken verenigen. Een ernstige economische terugslag en onrust onder de arbeiders brachten hem een innerlijke crisis die zich uitte in de vraag naar de rechtvaardigheid van zijn positie.

Tekening: Louis Radstaak

In de tijd dat de onlusten uitbraken, was Gerald nog een jongen. Hij had de troepen toen willen steunen in hun krachtdadige onderdrukking van het oproer onder de arbeiders. Later zouden voor hem ideeën van autoriteit, functionaliteit en contrôle alle andere en vooral: christelijke waarden, verdrijven.

Gerald symboliseert een nieuwe, meer inhumane ontwikkeling van het industrialisme. Hij organiseerde het bedrijf volgens wetenschappelijke methoden, de mijnwerkers werden instrumenten, raderen van een perfect draaiend mechanisme. Lawrence zag in dat de mechanisatie nauwelijks tot vermindering van werkgelegenheid leidde, maar dat dit proces de kwaliteit van arbeid nivelleerde en het tempo opdreef. Opmerkelijk is dat er geen sprake is van verzet onder de arbeiders, zij laten zich willoos leiden, zij aanbidden de nieuwe Godheid: de machine - ook al had deze de vreugde aan het werk ontnomen.

De figuur van Gerald Crich - de mechanische mens - representeert voor Lawrence het industriële noorden. Ondergangsgedachten, d.i. het einde van het oude en vergrijsde Europa, treft men zowel in het scheppend werk als in de brieven van Lawrence veelvuldig aan. In *Women in Love* is dat aspect zo sterk aanwezig dat de roman de spanning van een noodlotsdrama draagt. Halverwege de roman (Phoenix edition, p. 287) schijnt het lot van Gerald al aangekondigd:

> Birkin thought of Gerald. He was one of these strange white wonderful demons from the north, fulfilled in the destructive frost mystery. And was he fated to pass away in this knowledge, this one process of frost-knowledge, death by perfect cold? Was he a messenger, an omen of the universal dissolution in whiteness and snow?

Gerald, eens de moordenaar van zijn broeder, is de verwoester van zijn arbeiders. Maar Gerald zelf wordt het slachtoffer van het systeem dat door hem in het leven is geroepen. Hij had jaren van zijn leven aan het werk opgeofferd en zich een kil universum gecreëerd - de droom verwezenlijkt, valt hij in een leegte, een vacuüm. Hij komt tot stilstand als een machine zonder aandrijfkracht.

In een bestaan zonder andere waarde dan werk alleen, in een wereld van wil en intellect (door Lawrence getypeerd als de 'Northern ice-destructiveness'), wordt hij hopeloos afhankelijk van de liefde van Gudrun, een instrument. Het is juist de 'doelvergetenheid' van zijn bestaan waaraan de verhouding met haar ten onder gaat, die de oorzaak is van zijn geestelijke inzinking eerst en vervolgens zijn dood in de sneeuw van de Alpen.

8

Lawrence's drang tot reizen werd een dwang en naarmate de wereld in de naoorlogse periode kleiner voor hem werd, bleek de afstand van het centrum - de Engelse Midlands - waarin hij het verhaal van de meeste van zijn romans had geplaatst groter. Het werk dat in de jaren twintig zou volgen, verloor aan samenhang. Het talent van Lawrence uitte zich in de laatste periode van zijn leven vooral in verhalen en poëzie. In zijn romankunst scheen hij niet langer de *tension d'esprit* te kunnen opbrengen waarmee het vroegere werk was gecreëerd. De ruimere blik op de wereld bleek bovendien zijn denkten te vernauwen: de latere romans van Lawrence zijn onderworpen aan zijn 'filosofie'. Zijn denkbeelden over de verhouding tussen man en vrouw, over maatschappij en industrie, over massa en individu, blijken dogmatisch geworden, ongenuanceerd.

In 1920 verscheen *The Lost Girl.* De inzet van het verhaal is gesitueerd in Woodhouse, een mijnwerkersstadje dat al de karakteristieken van Eastwood draagt. De inleidende opmerkingen beschrijven het stadje in 1920. Vervolgens voert de schrijver zijn lezer terug naar 1913 en enkele alinea's later moet de laatste nog een stap terug doen, naar de vroege jaren 1880.

Deze merkwaardige dubbele verplaatsing in de tijd levert een inzicht in de ontstaansgeschiedenis van de roman. Lawrence begon het werk aan *The Lost Girl* in 1913, onmiddellijk nadat *Sons and Lovers* was voltooid. Tijdens een bezoek aan Frieda's familie in Duitsland, liet hij het manuscript daar achter. De oorlog maakte iedere communicatie met Duitsland onmogelijk en Lawrence zou de roman pas na de beëindiging van het geweld kunnen herzien. Hij herschreef en voltooide het werk op Sicilië. De breuk in tijd en plaats is in de roman in negatieve zin weerspiegeld. *The Lost Girl* is een opeenstapeling van scènes - sommige briljant - maar het boek mist samenhang en coherentie.

De roman beschrijft de ondergang van James Houghton, eigenaar van het modepaleis Manchester House - Lawrence's kennis van stoffen en materialen blijkt gedetailleerd - in een prozaïsch stadje waarvan de inwoners alleen werkkleding eisen. De ondergang van deze ijdele en geestdriftige man is een tragikomedie. De roman ontleent er zijn kracht aan.

Zoals James tevergeefs strijdt voor het behoud van zijn trotse maar overbodige zaak, zo vecht zijn dochter Alvina (het enige kind in een huwelijk met een ziekelijke

en onbeduidende vrouw) voor een onafhankelijk bestaan. Het 'verloren meisje' zoekt eigenzinnig maar zonder succes naar een loopbaan waarin zij bevrediging kan vinden.

Een groot deel van het midden van de roman neemt een richting die van het verhaal afwijkt. Het laatste ambitieuze project van James Houghton was om Manchester House tot bioscoop/theater om te bouwen. Een internationale variété-groep treedt er als Indianen op onder de naam van de Natcha-Kee-Tawara Troupe. Tussen Alvina en één van de leden van de groep, Ciccio, groeit haast tegen haar wil een verhouding. Dit deel van de roman beschrijft het optreden en de onderlinge spanningen tussen de leden van de groep. In situatie en toon blijken deze hoofdstukken moeilijk te binden aan het begin van de roman.

Dit geldt nog in sterker mate voor het slot van het werk. Na de dood van haar vader en het faillissement van Manchester House, volgt Alvina haar geliefde naar Pescocalascio, zijn

geboortedorp ten zuiden van Napels. Lawrence weet op meesterlijke wijze de sfeer van het primitieve landschap op te roepen. In hun huwelijk overwinnen Ciccio en Alvina de barrières van achtergrond en nationaliteit. Maar Lawrence slaagt er in deze roman niet in om zijn hoofdpersoon in het nieuwe landschap te integreren. Zij zoekt geluk *ondanks* haar omgeving en de mensen die haar omringen.

Aan het slot van de roman wordt Ciccio als soldaat in de oorlog opgeroepen. Daarmee blijkt de inzet van het verhaal enkele jaren aan het slot vooruit. Lawrence's poging om in 1920 het werk een vernis van actualiteit te schenken, vervult in de roman geen functie.

Tussen 1917 en 1919 werkte Lawrence in Londen, Berkshire en Derbyshire aan het manuscript van *Aaron's Rod.* De roman werd in 1920/21 op Sicilië herschreven.

Aaron's Rod is een picareske roman en beschrijft de avonturen van Aaron Sisson. Het is een vreemde geschiedenis. Sisson is een mijnwerker, tweeëndertig jaar oud, vader van drie jonge meisjes. Na twaalf jaar huwelijksleven heeft hij genoeg gehad en neemt de benen. Sisson is een muzikaal man en hij draagt zijn fluit en piccolo naar Londen. Hij vindt er een plaats in het opera-orkest van Covent Garden. Aaron's *rod* verwijst afwisselend naar zijn fluit, naar zijn individualiteit, zijn mannelijkheid.

Het verhaal draagt een sprookjesachtig karakter. Aaron volgt zijn fluit naar Londen, Novara en Florence. Zijn gave spel verschaft hem een introductie tot allerlei kringen: Britse bohémiens en verweekte aristocraten en Italiaanse geldmagnaten. Iedere samenhang ontbreekt: figuren worden geïntroduceerd, vertellen hun verhaal en verdwijnen weer. *Aaron's Rod* is een boek van krachtige momenten, van geïsoleerde scènes, maar mist centraliteit. En dat geldt niet in het minst voor Aaron zelf. Hij kan de vlucht van zijn gezin niet verklaren, een doel voor zijn queeste heeft hij niet. Hij lijkt zelfvernietiging te zoeken. Als zijn fluit tijdens een oproer van Italiaanse anarchisten door een bominslag wordt gebroken, schijnt hem niets over dan een soort van ‘Blutbrüderschaft’ met de schrijver Rawdon Lilly, een *alter ego* van Lawrence. Lilly vertegenwoordigt het denken van de auteur in de meest ruwe en ongenuanceerde vorm. Anti-feminisme en *Herrschaft* domineren in de uitlatingen van Rawdon. Een voorbeeld van zijn abstracte nonsens (Phoenix edition, p. 102): ‘A woman is like a violinist: any fiddle, any instrument rather than empty hands and no tune going.’

Het vijfde hoofdstuk (‘At the Opera’) beschrijft een groep van jonge, rijke en verveelde bohémiens die een uitvoering bijwonen van Verdi's *Aïda* (Aaron speelt in het orkest). Lawrence maakt in dit hoofdstuk gebruik van een procédé dat eerder door Taine was beproefd in zijn *Notes sur Paris* (1867). De wijze waarop deze jongeren de muziek beleven is tekenend voor hun leeghoofdigheid.

Waar het woord tekortschiet, daar begint de muziek. Geïnspireerd door deze gedachte had de Romantiek de prioriteit aan de muziek in de kunst verleend. Voor Aaron Sisson geldt dit in een specifieke context. Doorzijn achtergrond bezit hij geen verfijnde beheersing van de taal. Hij communiceert met zijn fluit en door zijn muziek dringt hij - vooral bij vrouwelijke toehoorders - door tot diepten die voor het woord niet toegankelijk zijn.

Vanuit Aarons beperkte taalvaardigheid wil Lawrence het irrationele optreden van zijn held verklaren. In Hoofdstuk XIII (p. 160/1) treft men deze merkwaardige passage:

> He (Aaron) was a musician. And hence even his deepest *ideas* were not word-ideas, his very thoughts were not composed of words and ideal concepts... He would speak in music... Don't grumble at me then, gentle reader, and swear at me that this damned fellow wasn't half clever enough

> to think all these smart things, and realise all these fine-drawn-out subtleties. You are quite right, he wasn't, yet it all resolved itself in him as I say, and it is for you to prove that it didn't.

Lawrence blijkt niet zeker of hij zijn lezer kan overtuigen. De auteur stapt uit zijn verhaal om de lezer terzijde te nemen: ‘kijk eens hier vriend, misschien irriteert mijn Aaron je, maar hij is zoals hij is, muzikaal en irrationeel - ik kan het ook niet helpen’. Het technisch procédé doet in het werk van Lawrence archaïsch aan. Ook elders in de roman (zie bijvoorbeeld het begin van de hoofdstukken IV en V) blijkt Lawrence gebruik te maken van stijlgrepen die typisch tot de negentiende eeuw behoren. Zij geven de onfortuinlijke verzwakking aan van Lawrence's scheppende kracht.

Belangwekkend als historisch verschijnsel is de wijze waarop de jonge bohémiens (hoofdstuk VI: ‘Talk’) in hun weelderige verveling naar opwinding zoeken in geestdrift voor het bolsjevisme. Zij zijn gecharmeerd door de gedachte aan een revolutie. Josephine Ford, Tanny Rawdon en vrienden babbelen in deze stijl:

> ‘...I don't believe in revolutions that aren't bloody,’ said Josephine.
> ‘Wouldn't I love it! I'd go in front with a red flag.’
> ‘It would rather be fun,’ said Tanny.
> ‘Wouldn't it?’ cried Josephine.
> (enz.)

Aaron Sisson is in dit gezelschap aanwezig, maar toont zich onverschillig, het onderwerp interesseert hem niet. Van een revolutionaire gezindheid had hij onder de arbeiders weinig gemerkt.

Lawrence zelf heeft zich korte tijd voor de Russische revolutie geïnteresseerd. Zijn geestdrift koelde snel. In deze passage klinkt een verwijt van gebrek aan verantwoordelijkheid onder de jongeren uit betere kringen. Later zou George Orwell zich bitter en genadeloos keren tegen het saloncommunisme en de flirt met de gedachte van revolutie in dit soort Engelse kringen tijdens de jaren twintig en dertig.

Een jaar na de publikatie van *Aaron's Rod* verscheen *Kangaroo* (1923). De schepping van de roman was een ware *tour de force* en het boek werd in korte tijd geschreven (juni/juli 1922). Tijdens een kort verblijf in Australië vond Lawrence de inspiratie voor dit werk. De roman werd - uitzonderlijk voor Lawrence - geen enkele maal herschreven: de drukker ontving van het manuscript een eerste en ongewijzigde versie. Lawrence begon de roman zonder plan of opzet en werkte voort zonder te weten in welke richting de ontwikkeling van het verhaal hem zou leiden. De roman is de meest geïmproviseerde van zijn werken, maar uit vele pagina's spreekt de energie en levendigheid waarmee het boek tot stand gekomen moet zijn. Opmerkelijk is dat Lawrence en Frieda in Australië in vrijwel volledig isolement leefden. Dat de schrijver niettemin in staat bleek een beeld te schetsen van landschap, leven en maatschappij getuigt voor zijn assimilatie-vermogen en inbeeldingskracht.

Kangaroo is binnen het oeuvre van Lawrence een uitzonderlijke roman in die zin dat de schrijver zich hierin op het gladde ijs van de politieke organisatie waagde. In het boek beproeft hij een analyse van de ‘Wille zur Macht’. Niet alleen in het politieke overigens - daar is ook de strijd tussen de dichter-essayist Richard Lovat Somers en zijn vrouw Harriet. In beide figuren herkent men - onmiskenbaar en onverhuld - Lawrence en Frieda.

In de roman heeft Lawrence zijn politieke ideeën scheppend verwerkt en ook al is de roman in Australië gesitueerd, blijven de problemen die de schrijver aanroerd in hoge mate Europees. De strekking van het werk laat zich niet verklaren zonder inzicht in Lawrence's cultuurkritische opstelling, zijn botsing met Bertrand Russell, zijn diepe bewogenheid over de decadentie van Europa, zijn speurtocht naar

alternatieve leefwijzen en de traditie van Engels anti-democratisch denken die teruggrijpt naar Carlyle.

9

Noch in de vroege verhalen en romans noch in de brieven van Lawrence die in de vooroorlogse periode werden geschreven, is er sprake van een expliciete politieke of maatschappelijke stellingname. De jonge schrijver concentreerde zich op vraagstukken van creativiteit. De vroege brieven kenmerken zich dikwijls door een toon van vermoeidheid die aan moedeloosheid grenst. Maar zo nu en dan klonk een schreeuw van verzet op. Ik voel als een nihilist, schreef Lawrence op 1 november 1909 aan Blanche Jennings, ik geef vrijwel nergens om en indien zich daartoe een aanleiding zou voordoen, ben ik tot rebellie bereid.

De inhoud en toon van de brieven verandert nadat de oorlog was uitgebroken. Lawrence verafschuwde de oorlogsmentaliteit (een 'mob-spirit') en de holle retoriek die daarmee samenhangt. Hij was verbijsterd door het strijdlustig gebral en

gezang waarmee de volkeren elkaar zochten te vernietigen. Vanwaar die collectieve waanzin?

In een brief van vermoedelijk 19 december 1914 aan Gordon Campbell - later: Lord Glevany, president van de Ierse bank - poogde Lawrence een antwoord op die kwellende vraag te formuleren (en zijn stellingname herinnert aan de intellectuele positie die later in Nederland door Marsman ingenomen zou worden).

Het westerse individualisme en egoïsme, de cultus van de persoonlijkheid, zou de band van de gemeenschap hebben verbroken en een amorfe massa gecreëerd. De gedachte: ‘ik ben alles, ik sta in het centrum’, had een andere en wijzere opvatting verdrongen, die van: ‘ik ben deel van een geheel en daarbinnen beweeg en leef ik, zoek ik mijn plaats’.

De tijden van waarachtige eenheid waren die waarin het besef van gemeenschap domineerde over het individualistische streven. Alleen die eenheid kon inspireren tot de bouw van kathedralen (ook Marsman bewonderde een periode van ‘organische’ beschaving die tot de schepping van deze grootse monumenten had geleid). Het verbrokkelend effect van het individualisme zag Lawrence als een bij uitstek Europees verschijnsel (de invloed van Carlyle is hier onmisbaar) - eenheid en samenhang zou men in de oosterse continenten moeten zoeken.

Van oriëntalisme echter treft men in het oeuvre van Lawrence geen sporen. In tegenstelling tot talloze Europese denkers die in de negentiende eeuw al, vermoeid en bedrukt, naar het oosten waren afgedwaald om zich geestelijk te (laten) bevrijden, bleef Lawrence sterk Europees georiënteerd. Naarmate de oorlog gruwelijker en uitzichtlozer werd en de persoonlijke problemen voor Lawrence zich opstapelden, zocht de schrijver naar uit- en vluchtwegen. Maar zijn intellectuele weg voerde hem niet in oostelijke richting.

Op 24 mei 1916 meldde Lawrence aan Lady Ottoline dat hij het werk van Manucci had gelezen. De Venetiaanse reiziger Niccolao Manucci had in 1705 verslag gedaan van zijn bezoek aan het machtige Mogol-rijk in India (een moslem-dynastie van Centraalaziatische herkomst). Rond 1910 had de *Storia do Mogor* in Engeland de aandacht getrokken dank zij een vertaling van William Irvine in 1908 (vijf jaar later verscheen een verkorte versie onder de lokkende titel *A Pepys of Mogul India*).

Deze lectuur overtuigde Lawrence van het feit dat de Europese beschaving de oosterse overtrof. Het is belachelijk om in Azië naar inspiratie te speuren, riep hij uit. Wij kunnen er iets over ons verleden leren, maar niets voor de toekomst. Azië zal alleen vooruitgang maken indien het continent door het Europese denken bevrucht zal worden.

Zes jaar later - in maart 1922 - brachten Lawrence en Frieda op uitnodiging van de schilder en student in de oosterse filosofie E.H. Brewster, een bezoek aan Sri Lanka - toen: Ceylon. In zijn brieven toonde Lawrence een diepe afkeer van landschap en klimaat en mensen en geloof. Uiteindelijk is Europa het enige continent waar ik kan leven, besloot hij een brief van 3april 1922 aan Mary Cannan.

Enkele dagen tevoren (30 maart) had Lawrence zijn eigen zwerflust vervloekt. Hij zag het als een vergissing om - als Jona - van het land van afkomst weg te rennen. Hij nam zich voor naar Engeland terug te keren en zijn specifieke bijdrage te leveren aan de wederopbouw van Europa. Het ‘cultuurvreemde’ Ceylon had hem tot dat voornemen aangezet. In een wereld van (gehaat) boeddhisme zag de schrijver zelfs een taak voor de (gehate) katholieke kerk in dat proces van heropleving van Europa. Lawrence keerde overigens niet naar Engeland terug: hij reisde door naar Australië.

In de jaren tijdens de oorlog uitte Lawrence een besef van versplintering, het inzicht dat de samenhang van Europese beschaving verloren was gegaan en

verdeeld in loopgraven. De chaos wekte in Lawrence een intens verlangen naar een nieuwe gemeenschap. Hij overwoog de stichting van een kolonie, een soort van Walden, een commune van zo'n twintig gelijkgerichte en gelijkgestemde zielen die zich in volmaakte harmonie een alternatief bestaan zouden opbouwen. Hij dacht zich een micro-samenleving (18januari 1915, aan de socialist W.E. Hopkin) zonder geld en gebaseerd op een ideaal van communisme. Een communisme, zette hij op 1 februari uiteen aan Lady Ottoline, niet gegrondvest op nood maar op geestelijke rijkdom, niet op onderdanigheid maar op trots. Een gemeenschap van aristocraten, benadrukte Lawrence - zijn angst voor en afkeer van de massa komt in deze brieven tot uitdrukking.

Dit alles zou een eerste stap zijn naar de *sociale revolutie* waarvan Lawrence droomde. Op (?) 11 februari 1915 deed Lawrence aan Barbara Low - zij was één van de denkers die het werk van Freud in Engeland toegankelijk maakte - verslag van een weekeinde waarin E.M. Forster hem had bezocht. Lawrence toonde zich mistroostig en ontevreden omdat hij er niet in was geslaagd zijn kritische toehoorder ervan te overtuigen dat een sociale revolutie noodzakelijk en onvermijdelijk zou zijn. We moeten, drong Lawrence er bij zijn correspondente op aan, een omwenteling teweeg brengen in een bestaan dat louter is gebaseerd op *uiterlijke* waarden, op geld en bezit en eigendom. Daarvoor moet een systeem in de plaats komen waarin de innerlijke waarden prioriteit krijgen. De oorlog kan - zo schijnt Lawrence te impliceren - als Katalysator dienen en de wending bespoedigen.

In februari ook probeerde Lawrence zijn denkbeelden aan Bertrand Russell op te dringen. De vriendschappelijke verhouding tussen beide mannen zou snel verkoelen door wederzijds onbegrip en een tegengesteld temperament. Lawrence zag de economische kwestie als de bron van het maatschappelijk kwaad, het economische moet middel, niet doel van ons handelen zijn. Daarnaast beklemtoonde hij de noodzaak van een revolutionaire verandering in staatsorde. Industrie, communicatiemiddelen en land zouden genationaliseerd moeten worden - daarmee kon een einde worden gemaakt aan een moordende concurrentie in bedrijf en denken. De revolutie zou ook een lichamelijke vrijmaking insluiten. Een geketend lichaam kan geen vrije ziel dragen. De ontkenning van het lichaam - aldus Lawrence - maakt de mens onvrij en houdt hem in de meest knellende van alle boeien.

Om de omwenteling te bewerkstelligen wilde Lawrence dë oprichting zien van een revolutionaire partij (24 februari). De partij zou de droom en visie van de Bevrijde Mens ingang moeten doen vinden en een wereld propageren waarin begrip het eigenbelang verdringt, waarin leven is gesteld tegenover hebben.

De droom was inspirerend en dreef Lawrence voort, maar de werkelijkheid was duister en dreigend: dikwijls werd ook bij Lawrence het ideaal door wanhoop verstikt. Op 30 april 1915 uitte hij tegen Lady Ottoline zijn wil te vluchten, te rennen naar een uiterste einde, naar Tibet of Kamschatka of Tahiti, naar een Ultima Thule. De wens te ontsnappen aan waanzin en geweld, de speurtocht naar een nieuwe en ongeciviliseerde wereld, paarde zich in de brieven van Lawrence aan een drukkend voorgevoel van ondergang, een einde van Europese beschaving (finaliteitsgevoelens die literair in *Women in Love* tot uitdrukking zijn gebracht).

Lawrence wilde ontsnappen en Amerika scheen een wijkplaats te bieden. In november 1915 waren Lawrence en Frieda gereed om aan boord van de Adriatic de Atlantische Oceaan over te steken. Het beeld van Amerika dat Lawrence voor ogen stond was vaag en onbestemd. Het was de negatieve werkelijkheid van Europa die hem bewoog. Europa was in de greep van krachten van haat, destructie en desintegratie en Lawrence zocht de lente en liefde van het creatieve, van opbouw en eenheid en samenhang. Het oude continent verviel naar zijn idee tot een amorfe en versplinterde massa, een dode boom, terwij hij de vruchtbare grond zocht waar het zaad tot nieuwe vrucht zou kiemen.

Voor Europa - schreef Lawrence op 16 november 1915 aan Lady Asquith - is geen hoop meer, de oude beschaving valt uiteen en heeft geen toekomst. In deze brief poogde hij zijn correspondente te overreden met haar kinderen naar Amerika over te steken, daar een nieuwe toekomst te zoeken, een nieuwe gemeenschap. Lawrence had het plan opgevat om in Florida een school op te richten en zijn leerlingen voor te bereiden op een scheppend bestaan. Je moet je kinderen redden, schreef hij, hier stort het leven ineen, we vervallen in decadentie.

Het woord *decadentie* heeft in het gebruik van Lawrence connotaties van finaliteit, verwoesting en cultureel verval. In een brief van 17 november aan Constance Garnett (zij vertaalde o.a. de dagboeken van Herzen uit het Russisch) schreef

hij: 'Het is een verschrikkelijk inzicht dat wij zijn geboren in een tijdperk van decadentie, een periode waarin het leven verdroogt en de beschaving ineenstort'.

Vier dagen tevoren was de verdere publikatie en verkoop van *The Rainbow* - het boek was in september uitgekomen - verboden. De strijd om de beslissing ongedaan te maken begon: Philip Morrell zou een vraag in het Lagerhuis stellen, de Author's Society protesteerde tegen de beslissing, deed Lawrence besluiten zijn reis naar Amerika uit te stellen. Deze stap zou uiteindelijk betekenen dat Lawrence en Frieda werden gedwongen om tijdens de oorlog onder moeilijke omstandigheden in Engeland te blijven.

Maar de gedachte aan Florida bleef Lawrence in de winter van 1915 bekoren, zijn beeld van het landschap was idyllisch. Tegen Jack Murry en Katherine Mansfield noemde hij het oord waar hij zich zou vestigen indien hij Engeland mocht verlaten: Fort Myers, een plaatsje in het westen van het schiereiland, dicht bij zee. Erwonen daar - aldus Lawrence - zo'n 5000 mensen en veel negers. Het stadje ligt aan een rivier, het land is vlak en bosrijk, het klimaat ideaal. Lawrence probeerde zijn vrienden over te halen hem te vergezellen. We zullen er zonder geld leven - beloofde hij hen - en een bestaan als een lied leiden, als een gedicht. Daar, bij een rivier vol vis, met kalkoenen en kwartels in het woud, daar zullen we gedichten scheppen en liederen en verhalen en toneelstukken.

Lawrence's gemeenschapsideaal herinnert aan dat van Thoreau en van Frederik van Eeden. Hij droomde zich een kring van aristocraten die aan de groep van Stefan George doet denken. Geestelijke verrijking en vereenvoudiging van de levensvoorwaarden zouden samengaan.

Talloze schrijvers en denkers hadden in de vroege twintigste eeuw het gemeenschapsgevoel in het socialisme gezocht, anderen in de Roomse kerk. Lawrence beschuldigde de kunstenaars die zich hadden gesteld onder de autoriteit van Rome van het feit dat zij het genot zochten van de 'aesthetic quality of obedience' (16 augustus 1915) - een haarscherpe observatie die in de Nederlandse literatuur naar Marsman zou kunnen wijzen, in de Franse letteren naar Rémy de Gourmont, Huysmans e.a.

Lawrence en Frieda kregen geen toestemming Engeland te verlaten: de droom van een nieuwe gemeenschap in Amerika was vernietigd. Hij moest het idee opgeven *assez, j'en ai soupé*, berichtte hij op (?)6 januari 1916 aan zijn vriend, de vertaler Samuel Koteliansky (afkomstig uit de Oekraïne). Wat de mensen van hun wereld willen maken, is hun zaak. Lawrence zocht de afzondering van Cornwall, een graafschap dat stil was blijven staan in ontwikkeling, wild en woest, onaangetast door vooruitgang en industrie - een wereld, in de typische Laurentiaanse terminologie, van bloed en passie, fel en mysterieus, als van vòòr de Creatie. In Cornwall meende Lawrence te kunnen ontsnappen aan de tendensen van de tijd.

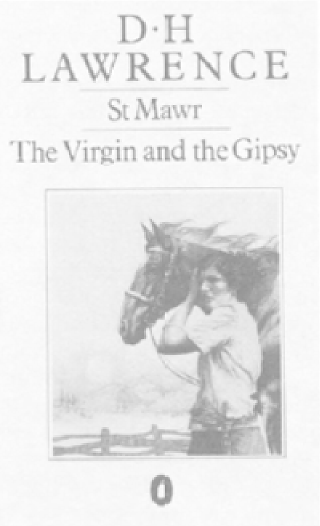
Het enige dat je nu nog kunt doen, schreef een mistroostige Lawrence op 7 februari 1916 aan Lady Ottoline, is met het schip ten onder gaan of - indien dat mogelijk is - het schip verlaten. Wat mij betreft, ik behoor niet meer aan boord. Ik wens niet in deze tijd te leven. Al gaat de wereld op in vuur, ik bijf er buiten. Ik kan alleen voor mijn eigen waarheid leven en weiger daarom te vallen voor de valsheid van de tijd.

Lawrence koos voor het isolement, hij wist zich buitenstaander, een *outlaw.* Hij wilde piraat zijn, struikrover, of anders: geluidloze kogels afschieten die in de ziel van de moderne en 'sociale' mens zouden ontploffen (15 februari).

Maar zelfs het verkozen isolement werd de schrijver niet toegestaan. In 1916 was in Engeland de dienstplicht ingesteld en Lawrence moest zich in een rij van geestdriftige mannen opstellen om gekeurd te worden. Een zwakke gezondheid

was zijn redding maar de ervaring van een militaire keuring verdiepte zijn haat jegens het soldatendom.

Lawrence had dikwijls de vrees uitgesproken dat de opkomst van een massa-beschaving en het proces van democratisering, de verzwakking van het onafhankelijke individu tot gevolg zou hebben. Het militarisme bevestigde die angstige voorgevoelens. Het militaire is een teken van degradatie en decadentie, observeerde Lawrence (29 juni 1916), een verlies aan individuele vorm en distinctie. Aan Barbara Low (8 juli) beschreef Lawrence de angst en paniek waardoor hij werd overrompeld tijdens zijn korte ervaring van militaire discipline.



Hij zag mannen die zich als schapen lieten voorleiden, moedig genoeg om te lijden, te laf om het leed te verwerpen. Mannen die de nobelheid bezitten om pijn en verdriet te aanvaarden, maar te zwak blijken om geluk te eisen. Hun mannelijkheid tonen zij door dit sterven, dat verlies aan integriteit, kalm te aanvaarden.

Het feit dat Lawrence's afzondering in Cornwall op deze wijze was verbroken, bracht hem uit balans. De gedachte aan emigratie naar Amerika keert in zijn brieven terug. Zijn Florida-idee was juist geweest, stelde hij op 7 november 1916 aan Catherine Carswell. Ik moet naar Amerika, de hemel is er jong, de lucht fris, de aarde niet uitgeput.

De gedachte werd dwingender naarmate Lawrence's persoonlijke en financiële problemen zich verdiepten. Nadat *The Rainbow* was verboden, waagde geen enkele uitgever zich aan de publikatie van *Women in Love.* Ook in die zin zou Amerika misschien zijn redding kunnen betekenen: indien in Engeland zijn werk verboden en genegeerd bleef, dan moest hij in Amerika een nieuw publiek vinden. Zijn zakelijke

contacten met Amerika namen toe en zijn beeld van het continent blijkt realistischer geworden.

Ik geloof niet dat Amerika een paradijs is, schreef hij op 8 januari 1917 aan Lady Asquith, maar ik weet dat ik daar mijn verhalen kan verkopen en contacten kan leggen met uitgevers. Lawrence bereidde zich opnieuw voor tot een afscheid van Engeland. Zijn bundel gedichten *Look! We Have Come Through!* beschouwde hij als een afsluiting van zijn Engelse en Europese jaren - het motto, overwoog Lawrence, zou ‘and now farewell’ moeten zijn. Amerika bleef hem aantrekken omdat hij daar, ‘far from the madding crowd’, die ene en uiteindelijke plaats hoopte te vinden waar hij zijn kleine gemeenschap van getrouwen om zich kon verzamelen - hij zocht er zijn *Rananim.*

De autoriteiten stonden Lawrence en Frieda niet toe uit Engeland te vertrekken en opnieuw was Lawrence gedwongen het Amerikaanse avontuur te vergeten. Maar hij bleef naar een alternatief voor Europa zoeken en elders hadden dramatische ontwikkelingen plaatsgevonden. Zou het nieuwe Rusland een model bieden? Samuel Koteliansky stelde Lawrence op de hoogte van een blad dat door Gorki geredigeerd werd. Lawrence reageerde enthousiast, hij was bereid - indien gewenst - een bijdrage te leveren. Onze hoop ligt in Rusland, riep hij uit. We moeten er zeker naar toe. Ik houd geweldig veel van dat jonge en nieuwe land. En Lawrence nam zich voor onmiddellijk de taal te leren.

Het blad overigens waarvan ‘Kot’ melding maakte, was Gorki's Novaya Zhizn (‘Nieuw Leven’) dat van 1 mei 1917 tot 16 juli 1918 verscheen - op bevel van Lenin werd verdere uitgave gestaakt vanwege een gematigde, mensjevistische lijn van de krant. Lawrence heeft geen bijdrage geleverd.

De geestdrift voor het gebeuren in Rusland was momenteel en verkoelde vrijwel onmiddellijk. Amerika, Amerika - het thema zou ook in het laatste oorlogsjaar blijven domineren in de correspondentie van de schrijver. Amerika zou hem een wijkplaats en een markt garanderen. Ik moet naar Amerika,

verzuchtte hij op 27 juli 1917 tegen de schrijver Waldo Frank, geef mij een Nieuwe Wereld. Europa is een verloren naam, een Ninive, een massa ruïnes.

Maar - zoals men dat bij Lawrence zal verwachten - aan vurige hoop paarde zich heftige destructie. Aan dezelfde Amerikaanse auteur vroeg Lawrence op 15 september: denk je nu werkelijk dat ik het Yankee-land als een paradijs beschouw? 'The last word of obscene rottenness contained within an entity of mechanized egoistic *will* - that is what Uncle Sam is to me.'

Amerika echter bood Lawrence een kans die hem in Engeland geweigerd bleef. In 1917 had B.W. Huebsch een editie van *The Rainbow* uitgebracht en een jaar later volgde de uitgave van *Look! We Have Come Through!*

Huebsch nodigde Lawrence uit naar New York te komen om een serie lezingen te geven. Op 9 mei 1919 schreef Lawrence zijn uitgever dat de gedachte aan New York hem sterker tegenstond dan die aan een reis door het oerwoud. Toen Lawrence en Frieda eindelijk weer in het bezit van reisdocumenten waren, bezocht Frieda haar familie in Duitsland en Lawrence trok naar Italië (Frieda voegde zich later bij hem). Eenmaal in het zuiden klonk uit de brieven van Lawrence een toon van verlichting en bevrijding. 'The South cures of any caring', schreef hij op 4 april 1921 aan Catherine Carswell. De zuidelijke zon en wijn en levensvreugde verdreven voorlopig de onrust en zwaarmoedigheid waaronder Lawrence tijdens de oorlogsjaren in Engeland zo intens had geleden.

10

Lawrence was geen politiek denker, hij was een auteur. Zijn positie is vergelijkbaar met die van Flaubert of - in de filosofie - die van Nietzsche: hun analyse van de Europese cultuursituatie was haarscherp en doordringend, maar de 'oplossingen' die zij boden, zouden weinig vruchtbaar blijken. Zij waren crisisdenkers in de strikte zin van het woord.

Zij keerden zich tegen de democratisering van staat en maatschappij, tegen kiesrecht, vrouwenrechten en humanitaire beginselen. Als oorzaak van verval wezen zij - aartsindividualisten - naar een ongebreideld individualisme en het wegvallen van aristocratie en autoriteit in de samenleving. Als gevolg zagen zij de opkomst van de massa en algehele nivellering: de terreur van de middelmaat.

Met Nietzsche deelde Lawrence een intense afkeer van het 'feit-alisme': de valse zekerheid die men zocht in de objectiviteit van positivistische wetenschap en naturalistische kunst. Wat de visie van deze denkers verheft boven die van tijdgenoten, is dat zij niet louter degeneratie zagen: verval en wedergeboorte zijn aspecten van één en hetzelfde proces. Beiden zagen en wezen op oorzaken die zwakkere geesten deden aftakelen, maar die een krachtiger elite aanzetten zich te bevrijden van vooroordelen en verouderde moraal.

Op (?)16 juni 1915 zette Lawrence tegen Lady Asquith - echtgenote van de zoon van de liberale Eerste Minister H.H. Asquith en tijdens de oorlogsjaren een vertrouwelinge van de schrijver - zijn gedachten uiteen over een door een elite bestuurde staatsorde.

De arbeider zou slechts het stemrecht bezitten over zaken die hem in zijn onmiddellijke omgeving aangingen - niet voor de keuze van een regering. Dat recht moest uitsluitend toekomen aan de bestuurders van de grotere districten. Het beeld van organisatie dat Lawrence zich bouwde was dat van de piramide: groepen van mensen die stemmen binnen het domein van eigen verantwoordelijkheid. Het

systeem werkt opwaarts naar de top, naar de figuur van een mannelijke dictator. Hij bestuurt de economische en industriële zijde van de staat. En de vrouw? Lawrence zag naast de Man plaats voor een vrouwelijke dictator: zij zou de aangelegenheden van privéleven - en huiselijk bestaan beheren. Lawrence handhaafde een orthodoxe scheiding van taken voor man en vrouw.

Toen de schrijver in deze periode soortgelijke denkbeelden aan Bertrand Russell uiteenzette, lag het voor de hand dat de jonge filosoof fel verzet zou aantekenen. Lawrence drong er bij Russell op aan dat hij zijn geloof in 'het volk' moest afzweren. De laatste moet gerild hebben toen hij in een brief van (?)7 juli 1915 deze gedachte van Lawrence las: we zullen 'een aristocratie van wijze mensen scheppen en we moeten een Heerser hebben, een Kaiser, geen president en democratie'.

De ontmoeting tussen beide mannen werd door Lady Ottoline Morrell tot stand gebracht. De vriendschap was kort maar heftig (en duurde ongeveer een jaar). In de correspondentie zijn de brieven van Russell aan de schrijver verloren gegaan, maar de filosoof heeft in zijn autobiografie (dl. II, pp. 20-24) in summiere maar bittere termen verslag gedaan van de vriendschap, botsing en breuk.

Mijn pacifisme, schrijft Russell daar, had mij bitter en opstandig gemaakt en in Lawrence herkende ik een soortgelijke gedrevenheid. Wat hem in Lawrence trok, was de felle bewogenheid van de schrijver, zijn energie en zijn vaste overtuiging dat de wereld om fundamentele veranderingen vroeg. De principiële verschillen in opstelling en geaardheid kwamen langzaam tot uitdrukking en Lawrence reageerde daarop in vijandige termen.

De uiteindelijke botsing zou komen n.a.v. de voorbereidingen die Russell trof voor een aantal colleges in Cambridge (later gebundeld in *Principles of Social Revolution*). Aanvankelijk zou Lawrence aan dit project meewerken. Maar in hun ideeën bleken beide mannen lijnrecht tegenover elkaar te staan, de aristocraat stond tegenover de democraat. Ik geloofde bovenal in de democratie, aldus Russell, terwijl Lawrence een filosofie had ontwikkeld die aan het fascisme van de politici voorafging. Zijn theorie van het bloed, aldus Russell, verwierp ik als onzinnig ook al besefte ik toen niet dat dit stelsel uiteindelijk rechtstreeks naar Auschwitz zou leiden.

In 1922 zou Lawrence de overtocht naar de Nieuwe Wereld wagen. Samen met Frieda bezocht hij Ceylon, zij verbleven in Australië en voeren via Tahiti naar Amerika. In het jongste continent, Australië, situeerde Lawrence zijn roman *Kangaroo.* Men heeft Lawrence aangevallen voor het feit dat hij de strijd voor politieke macht als thema had gekozen zonder kennis van (of belangstelling voor) de details van politieke organisatie. Deze kritiek is niet ongegrond. Maar anderzijds is de roman te plaatsen in de Engelse traditie van denken die door Carlyle is beïnvloed. In een brief van 4 mei 1908 al had Lawrence bevestigd te lijden aan een intense vorm van *Carlyliophobia.* Het thema van *Kangaroo* blijft in lijn met de cultuur- en maatschappijkritiek die Lawrence had geuit in vroeger scheppend werk en in zijn brieven.

Is het niet duidelijk, had Carlyle in 1840 gevraagd, dat achter het democratisch geraas, het gekletter van stembussen, het oneindige en pijnlijke geruzie, al dan niet noodzakelijk, de wens en bede van het menselijk hart schuilgaat die altijd en alom dezelfde blijft: 'Geef mij een leider, een waarachtig leider... die mij de juiste weg wijst en aan wie ik mijn trouw kan betuigen'.[4.]

Carlyle, de meest felle criticus van de sociale effecten van het ongeremd liberalisme, zou de profeet van het Victoriaanse tijdperk worden, de boeteprediker van het industrialisme. En - zoals dat bij profeten het geval is - zijn boodschap was allerminst eenduidig of coherent.

Carlyle's instelling was anti-democratisch. In *Chartism* betoogde hij dat in een democratie de mens was beroofd van één van zijn fundamentele rechten, het recht om door de wijzere en bekwamere geleid te worden. De mens wil orde geen anarchie

en het fundament van goed bestuur kan alleen liggen in 'wise obedience and wise command'.

De positie die Carlyle innam was radicaal. Voortdurend wees hij op de noodlottige gevolgen van massale werkeloosheid. Hij vervloekte de geest van Mammon die alle geestelijke en spirituele waarden had ondermijnd. Zelfs de religie was het domein van de speculant geworden: een kleine inzet hier voor een grote winst hierna. Anderzijds kwam in het denken bij deze puriteinse denker van Schots calvinistische achtergrond de nadruk te liggen op dood, actie en werk. Alleen door arbeidzaamheid zou de mens zich kunnen redden van religieus scepticisme (en daar ligt dan één van de verklaringsgronden voor de complexe invloed van Carlyle in het 'werkzieke' Engeland - in de woorden van Heine: de overwerkte John Bull).

Volgens Carlyle openbaarde God zich in de grote persoonlijkheden, in creatieve giganten, die in tijden van duisternis de weg naar het licht wezen. Zijn geschiedschrijving was een biografie van grote persoonlijkheden. de pre-fascistische trekken in het werk van Carlyle zijn aangetoond. Een concreet gegeven, een getal, werpt daar nog zijdelings licht op. Tussen 1926 en 1932 werden er in Duitsland 300.000 exemplaren verkocht

van een selectie uit het werk van Carlyle. Zelfs de term 'anti-semitisme' schijnt niet - zoals dikwijls vermoed - van Duitse oorsprong te zijn en geformuleerd rond 1870: men treft de term aan in Carlyle's *Life of John Sterling* van 1851, zij het niet aangewend in een racistische context.

Ik ken niemand in ons anarchistische Engeland, schreef Carlyle aan Ralph Emerson, die de gelijke van John Ruskin is: in zich draagt hij de 'divine rage' tegen het onrechtvaardige, valse en lage.[5.]

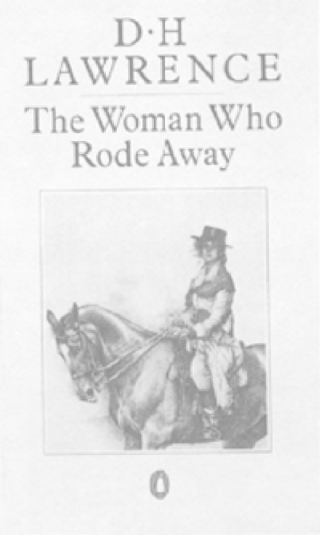
Ruskin begon zijn loopbaan als kunsthistoricus - de 'Luther van de kunst' noemden William Morris en Burne-Jones hun leermeester. Rond het midden van de eeuw begon zijn werk een feller cultuurkritische inslag te krijgen en zijn meest krachtige aanval op liberalisme en democratie is vastgelegd in *Unto the Last* (1862).

Democratie, aldus Ruskin, leidt tot desintegratie en anarchie. Hij zocht naar een sterke autoriteit van de staat waarbij de kerk zou moeten waken over het morele gedrag van de mens. Tegenover het winstbeginsel van het kapitalisme en het botte materialisme dat daaruit voortvloeide, propageerde Ruskin vormen van coöperatie en hij prees de staat als werkgever aan. De onderdrukking van de vrije concurrentie zou de hevigste noden van armoede en werkeloosheid kunnen lenigen.

Het beeld van de samenleving dat Ruskin voor ogen stond was op autoritaire beginselen gegrondvest, orde en gehoorzaamheid zijn sleutelwoorden in zijn beschouwingen. Achter Ruskins nadruk op autoriteit, klinkt de angst voor de 'massa' op. Ook Ruskin hoopte de verzwakte aristocratie weer tot verantwoordelijk leiderschap te wekken. Aan de waarde van de monarchie twijfelde hij niet. Ruskins staatsidee bewaart feodale trekken: hij projecteerde een statische maatschappij waarin klasse-onderscheidingen streng behouden bleven.

Ruskin deelde in zijn denken een aantal aspecten met andere Victoriaanse critici van de democratie. In een tijd van snelle veranderingen poneerden zij het ideaal van een statische staatsvorm. Met de uitbreiding van het kiesrecht en de organisatie van de arbeidende klasse, spraken zij de angst uit voor de massa en beklemtoonden de verstandelijke inferioriteit van de kleine man. Tegen de achtergrond van een voortgaand proces van democratisering zochten zij naar een herstel van absolute autoriteit in de samenleving. De argumenten die deze denkers aanvoerden waren deels historisch (het decadentie-idee duikt steeds weer op) en deels natuurwetenschappelijk, d.w.z. ontleend aan de biologie van Darwin en Spencer. En naarmate het biologisme sterker gaat doordringen, ziet men de humanitaire beginselen in toenemende mate vernietigd. Dat blijkt uit het werk van latere critici van de democratie.

James Fitzjames Stephen begon in 1872, terugreizend van India naar Engeland, het werk aan een studie waarmee hij kanonschoten wilde afvuren op John Stuart Mill en de 'pseudoreligie' van democratie. Het resultaat: *Liberty, Equality, Fraternity* - een verheerlijking van de aristocratische elite, minachting voor de inferieure massa die desnoods met geweld onder de duim gehouden moet worden ('één wijze man is meer waard dan een miljoen dwazen'). Het boek is een eerbetoon aan macht en kracht en absoluut heerserschap, een verheerlijking van het 'vivere pericolosemente'.



Sir Henri Maine - een befaamd rechtsgeleerde - had ook al in India gediend. In de tijd dat in Engeland het liberalisme hoogtij vierde en het geloof in de vooruitgang onaantastbaar scheen, publiceerde hij in 1885 zijn vier essays over *Popular Government.* Hij keerde zich tegen de vooruitgangswaan en het geloof in de democratie. Met historische en natuurwetenschappelijke argumenten verdedigde hij de rechten van een natuurlijke en erfelijke aristocratie tegenover die van een onwetende massa. Hij verzette zich tegen de gedachte dat mobiliteit het kenmerkende aspect van een moderne samenleving zou zijn (een opvatting die hij Rousseau verweet). De mens, meende Maine, wil geen verandering maar stabiliteit, geen vooruitgang maar status quo, geen stroom maar anker. ‘The immobility of society is the rule; its mobility the exception’ (tweede essay).

Wat Stephen en Maine delen is dat zij Darwins hypothese van de overleving van de sterkste hebben omgewerkt tot - in de woorden van Thomas Henry Huxley - een ‘tiger ethic’. Zij ontleenden een concept aan de biologie waarin overwegingen van morele of ethische aard geen functie hebben en pasten deze zonder aarzeling toe op sociale verhoudingen.

Een boek van soortgelijke strekking is William Lecky's *Democracy and Liberty* (1898) Hij verzette zich tegen de democratie maar zijn vijand is een nieuwe: het socialisme. Lecky bespotte de ‘absurde’ ideeën van Hyndman, Webb en Morris. Hij vreesde de revolutie. De pessimistische ondertoon in het werk van de historicus tekent de verdedigende houding van een Engelse ‘middle class’ die rond de eeuwwisseling aan macht begon te verliezen.

De politieke en maatschappelijke denkbeelden van Lawrence zijn in deze traditie van Brits protest te plaatsen. In Italië kwam Lawrence in contact met contemporaine tendensen in sociologie en filosofie die nauw aansloten bij het antidemocratische denken van Carlyle en zijn volgelingen.

De thematiek van *Kangaroo* is die van leider en volgelingen, van elite en massa. In hoofdstuk XVI van de roman wilde Lawrence zijn kennis van de moderne sociologie doen blijken door een analyse van de 'mob spirit' te geven (Phoenix edition, p. 300): 'it is a collection of all the weak souls, sickeningly conscious of their weakness, into a heavy mob, that lusts to glut itself with blind destructive power'.

Sociologen en psychologen wijdden hun wetenschappelijke aandacht aan de massa, de horde vormt de dreigende achtergrond in Max Nordau's duister-getinte studies. De Italiaanse socioloog Sighele bestudeerde de 'misdadige massa', maar de onbetwiste autoriteit op het gebied van de psychologie van de menigte was Gustave le Bon. In 1895 had deze arts en sociaal-psycholoog zijn *Psychologie de la foule* gepubliceerd, een boek dat o.a. in het Engels was vertaald en dat in 1925 een 31ste druk bereikte. Lawrence was vrijwel zeker door Le Bon geïnspireerd (in Nederland werd de studie door Marsman met instemming gelezen).

De inhoud van Le Bons boek is somber: in de massa verliest het individu zijn denkvermogen - ontwikkelde en analfabeet bewegen zich op een gelijke diepte van niveau. Massa-psychologie en anti-parlementarisme zijn in die jaren niet van elkaar te scheiden. Le Bon schrijft het parlement dezelfde negatieve karakteristieken toe als die welke hij in de massa herkende: intellectuele gevoelsmatigheid, irritabiliteit en volgzaamheid, d.w.z. altijd in de ban van dominerende figuren.

Le Bon poogde de elite-gedachte wetenschappelijk te funderen. Hij stond niet alleen. In de filosofie had Lawrence de gedachte bij Nietzsche gevonden. In de kunst was hij vertrouwd met werk en streven van de Italiaanse futuristen. In Italië ook was hij - direct of indirect - bekend met het denken van de erfgenamen van Machiavelli: Vilfredo Pareto, Gaetano Mosco en Robert Michels. Deze denkers gaven de sociologie een scherpe wending in oriëntatie van liberalisme en democratie naar aristocratie en elite. In de klassieke tegenstelling van leeuw en vos maakten zij het pad vrij voor de eerste om de politiek te domineren - de havik kreeg de duif in zijn klauwen. De volgelingen van Machiavelli uitten hun ongeloof in bourgeoisie, intelligentsia en vooruitgang; in parlementarisme, democratie en humanitarisme.

Lawrence deelde deze oriëntatie, maar het paradoxale in

zijn opstelling is dat hij zijn *Rananim* zocht in (jongere) continenten waar het proces van democratisering verder was doorgestoten dan in Europa. In Australië zag Lawrence een samenleving die - naar zijn mening - de gelijkschakeling naar de laagste standaard tot stand had gebracht, naar een niveau van algemene middelmaat.

Australië is het meest democratische land dat ik ken, schreef Lawrence op 13 juni 1922 aan Else Jaffe (de zuster van Frieda, zij vertaalde het werk van Lawrence in het Duits). En hoe meer ik de democratie ervaar, hoe dieper ik het systeem haat. Alles wordt teruggeschakeld naar het vulgaire niveau van lonen en prijzen, van elektrisch licht en toiletten. Verder houdt het leven niets in, *nichts, nullus, niente.* De mensen kleden zich goed, verdienen behoorlijk, zijn gezond tot in het imbeciele en vliegen rond in automobielen. Alles is op het materiële gericht, de winkelier is de aristocraat, het leven is mechanisch en volslagen uiterlijk - als in een fantastisch verhaal van Wells. Het innerlijke negeert men en is dood. Nergens heb ik mij meer buitenstaander gevoeld - ik heb de mensen absoluut niets te vertellen.

De situatie in en de ontwikkeling van Europa was door Lawrence vervloekt - eenmaal uit het oude continent verplaatst werd hij door een diepe nostalgie overvallen. In *Kangaroo* toont de hoofdfiguur Richard Lovat Somers diezelfde ambivalente houding (Richard en zijn vrouw Harriet zijn onverhulde portretten van Lawrence en Frieda). Somers - een dichter en essayist - was naar Australië getrokken omdat hij in Europa niet langer kon ademen. Hij zocht hoop en nieuw leven in het jongste continent op de globe (p. 8):

> In Europe he had made up his mind that everything was done for, played out, finished, and he must go to a new country. The newest country: young Australia!

Maar in de rechte en regelmatige straten van Sydney wordt hij door wanhoop overvallen. Hij weet zich verloren in een land van wijdse, onverantwoordelijke vrijheid en anarchistische democratie, een continent zonder innerlijke beschaving en geestelijke verfijning. Hij verlangt intens terug naar Europa:

> Oh God, to be in Europe, lovely, lovely Europe that he had hated so thoroughly and abused so vehemently, saying it was moribund and stale and finished.

Somers - als Lawrence - wist zich door onverbrekelijke banden met Europa verbonden, hij voelde ‘a long navel string fastening him to Europe’.

De innerlijke onrust die Lawrence tot reizen dwong (in deze roman geprojecteerd op de figuur van Somers), laat zich samenvatten in twee regels van Horatius:

> At Rome you hanker for your country home; Once in the country, there is no place like Rome.

De regels werden geciteerd door Robert Burton in het hoofdstuk ‘Signs of the Mind’ van *The Anatomy of Melancholy* (eerste uitgave 1621).

In *Kangaroo* beschrijft Lawrence de botsing tussen socialisten en de leden van de patriottische Diggers Club. Het is mogelijk dat hij een deel van zijn materiaal ontleende aan de conflicten die in Australië hadden plaatsgevonden een jaar voor zijn aankomst tussen socialisten en de nationalisten van de ‘Returned Soldiers' Political League’. Daarnaast was Lawrence getuige geweest van de heftige botsingen

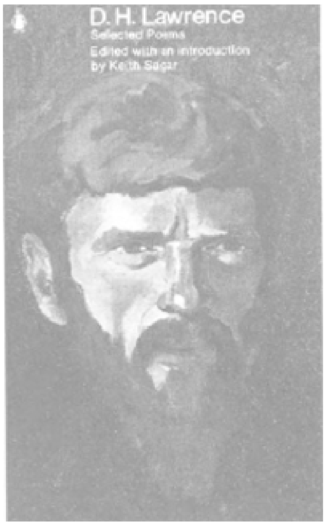
tussen socialisten en fascisten in Florence (hij verwees daarnaar in het slot van *Aaron's Rod*).

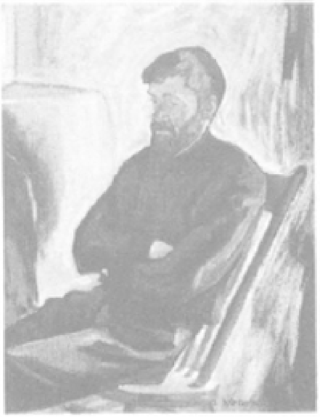
Via een buurman in Murdoch Street (Sydney), de ex-officier Jack Callcott, komt Somers in contact met de Diggers beweging. Deze groepering van voornamelijk ex-soldaten die in de oorlog hadden gevochten, bestond zo'n achttien maanden en was gebouwd op de organisatie van geheime loges. De mannen werden in militaire stijl getraind, politiek geïndoctrineerd en voorbereid op revolutionaire ontwikkelingen in Australië.

De uitgangspunten van de Diggers zijn anti-democratisch en vooral anti-socialistisch, de idealen negatief, de doelstellingen vaag geformuleerd. In de woorden van Callcott (p. 91):

> The Labour people, the reds, are always talking about a revolution, and the Conservatives are always talking about disaster. Well, we keep ourselves fit and ready for as soon as the revolution comes - or the disaster. Then we step in, you see, and we are the revolution... We stand for Australia, not for any of your parties. (Callcott richt zich hier tot Somers).

Nauwelijks een politiek programma waarmee men maatschappelijke problemen zou kunnen oplossen, maar Somers voelt zich tot de beweging aangetrokken.





De joodse figuur Benjamin Cooley is de leider van de Diggers, de kangoeroe van het verhaal (in zijn voorkomen lijkt hij op het beest). Somers deelt talloze denkbeelden met deze figuur: als Cooley haat hij bovenal de grijsheid van de democratie (de 'democratische mierenhoop') en het rood van socialisten en vakbewegingen. Maar de kangoeroe weet hem niet over te halen tot de beweging toe te treden. Hij verlangt

er vurig naar zich voor een zaak in te zetten: maar welke? en waartoe? Somers toont een 'bitter mistrust of seventh heavens and all heavens in general' (p. 131).

In zijn dagboek had Bertrand Russell Lawrence's hoop een gemeenschap van gelijkgestemde zielen te vinden spottend van de hand gewezen. Maar nauwelijks twintig pagina's verderop in dit werk (p. 38) blijkt dat ook hij - als Lawrence - onder het eigen scepticisme leed en in een woestijn naar het water van menselijk contact zocht:

> Mijn hele leven heb ik ernaar verlangd mij één te voelen met grote groepen mensen zoals dit wordt ondergaan door individuen binnen enthousiaste menigten. Dat verlangen was vaak sterk genoeg om tot zelfbedrog te leiden. Ik heb mij afwisselend voorgehouden liberaal te zijn, of socialist of pacifist, maar in de diepste zin heb ik nooit werkelijk tot enige groepering behoord. Altijd was daar het sceptisch verstand dat, juist wanneer ik het niet horen wilde, mij twijfels influisterde, dat mij afstand deed nemen van de eenvoudige geestdrift van anderen en mij wegdreef naar wanhopige eenzaamheid.

De losgeslagenheid van de denker/kunstenaar die met wanhoop de Europese zelfvernietiging had aanschouwd, heeft Lawrence in de sterk autobiografische figuur van Somers willen symboliseren. In hun ideeën stond Russell en Lawrence tegenover elkaar, maar op beiden had de oorlog een gelijk effect van intellectuele vereenzaming veroorzaakt.

In *Kangaroo* droomt Cooley van een samenleving onder het - zijn - gezag van een charismatisch tiran, een patriarch, een paus. Australië moet voor hem een Kerk worden waarin men de levenskrachten vereert, hij poneert een staatsvorm die minder dogmatisch zou zijn dan de roomse kerk, maar vitaal en genereus. En in deze orde is gehoorzaamheid een leidend principe. Cooley's staatsidee heeft de messianistische trekken van het fascisme en de vooroordelen die daaraan inherent zijn: Cooley heeft een 'heaven-inspired scheme of saving Australia from the dingoes, rabbits, rats and starlings, humanly speaking' (p. 118). Het continent moet van ongedierte gezuiverd worden, van revolutionaire socialisten, negers, buitenlanders en cosmopolieten.

Door zijn scepticisme zou Somers de leider van de Diggers van zich afstoten. Somers wilde er alles voor geven om democratie en industrialisme te ondermijnen, maar hij beseft dat een omwenteling maar weinig verandering zou brengen.

Cooley wordt in een straatgevecht tussen socialisten en Diggers neergeschoten en de stervende man smeekt Richard het woord van vriendschap voor hem uit te spreken. Somers weigert, Cooley sterft en Richard en Harriet vertrekken naar Amerika. En daarmee is de merkwaardige geschiedenis afgesloten.

Oorzaak van Richards ‘harde kern’, zijn uiteindelijke onbewogenheid en onverschilligheid over het lot van de mensheid, is aangeduid in het lange twaalfde hoofdstuk (‘The Nightmare’). Het hoofdstuk is nauwelijks in de roman geïntegreerd, maar vormt een klassiek hoogtepunt in een over het geheel abstract boek.

De inhoud van dit hoofdstuk vertaalt tot in detail de vervolging die Somers/Lawrence tijdens de oorlog in Engeland heeft moeten verduren. Het is een fel protest tegen de massahysterie van de oorlog en de vernietiging van individuele waardigheid. Door die ervaring was de ziel van Somers gebroken en hij wenste niets anders dan ‘to let loose the hell-rage that was in him’. Dit hoofdstuk in *Kangaroo* moet tot de meest krachtige en aangrijpende veroordelingen behoren van het militarisme en de geest van geweld.

11

Ik ben doodmoe van Europa, had Lawrence op 10 december 1921 aan Koteliansky geschreven. Europa is een dode hond die ondraaglijk begint te stinken. Ik wil naar Amerika, een dame heeft ons onderdak geboden in Taos, Nieuw Mexico.

Deze dame was Mabel Dodge Sterne (later: Mabel Luhan), een beschermster van de schone kunsten. Zij zou Lawrence en Frieda de Flying Heart Ranch schenken (door Lawrence aanvankelijk Lobo en later Kiowa Ranch genoemd; men vindt er nu een museum aan de schrijver gewijd, beheerd door de Universiteit van Nieuw Mexico).

Van Australië voeren Lawrence en Frieda naar San Francisco en op 11 september 1922 arriveerden zij in Taos. Een week later al (18 september) formuleerde Lawrence een scherp en negatief oordeel over Amerika. Min of meer wat ik had verwacht, schreef hij aan Koteliansky, *shove or be shoved.* Maar in ieder geval adem je hier ruimte en je voelt een zekere ruwe vrijheid die mij bevalt. Ik haat de benauwende smalheid van Engeland.

De eerste impressies van het Nieuwe Continent wekten zijn afkeer, gevoelens van haat zelfs - vrijwel onmiddellijk drukte hij de wil uit naar Europa terug te keren. In Amerika bewondert men de wil, observeerde hij (27 september, aan Else Jaffe), een krachtige en negatieve wil die het spontane leven verwoest. Gevoel, mededogen en medeleven zijn omklemd in een wurgende greep van een individuele, zelfzuchtige wilskracht. Men heeft hier geen vertrouwen in het leven tenzij men er *controle* over kan uitoefenen. Daarom is Amerika vrij noch moedig, een land van lafaards. Ik geef geen zier om het Land van Vrijheid, ik ga terug naar Europa.

Lawrence beschouwde Azië het werelddeel van het meditatieve, Europa dat van het gevoel, Amerika het continent van daad en actie. Het meditatieve leidde tot inactiviteit, het gevoel was vervallen tot een suikerachtig sentimentalisme, de dadendrang vernietigde alle innerlijke waarden. De wereld was te klein geworden voor Lawrence.

Waarom trek ik eigenlijk rond? vroeg Lawrence zichzelf in een brief aan Catherine Carswell (29 september). Al dat reizen is een vlucht. Je vormt geen enkele innerlijke band met de landen die je bezoekt, vooral niet met Amerika. Ik voel mij geïsoleerder en stoïscher dan ooit tevoren.

Het isolement ging zwaar tellen in de latere jaren van het kunstenaarschap van Lawrence. Als schrijver was het isolement onontbeerlijk: Lawrence was een eenling, een Columbus die doordrong in de onontdekte gebieden van menselijke ervaring, een karthograaf van de ziel. Maar voor de eenzaamheid betaalt men een hoge prijs: het voorbeeld van Nietzsche was afschrikwekkend.

Enkele jaren later (?14 november 1927) zou Lawrence in een brief aan Aldous Huxley zijn situatie met die van Beethoven vergelijken:

> I'm reading Beethoven's letters - always in love with somebody when he wasn't really, and wanting contacts when he didn't really - part of the crucifixion into isolate individuality - *poveri noi.*

De trots van het individu die op eigen krachten omhoog klimt om het licht op de berg te zoeken, verduisterde tot de eenzaamheid van de grot waarin hij slechts de echo van zijn stem hoorde weergalmen. Dit besef van isolement en de onmiskenbare verzwakking van Lawrence's vermogens als romanschrijver, heeft mede bijgedragen tot die rusteloosheid waarmee hij de laatste jaren van zijn leven over de aardbol zwierf.

In Amerika verlangde Lawrence intens naar Engeland terug, maar hij werd gekweld door het wrange gevoel dat hij in eigen land was miskend en vernederd. Hij wist zich een verschoppeling, een verloren zoon die vurig hoopte opnieuw te worden binnengehaald. Als een touw gebroken is, legde hij op 25 oktober 1923 uit aan Jack Murry, dan heeft het geeen zin om aan één einde een knoop te leggen. Beide zijden moeten aaneengeknoopt worden.

In Mexico werkte Lawrence van mei tot juni 1923 aan *The Plumed Serpent* en hij herschreef het manuscript in 1924/25.

De hoofdfiguur in de roman is Kate Leslie, een Ierse weduwe van veertig jaar. Zij heeft een volwassen zoon en dochter uit een eerste huwelijk. Ze was naar Mexico getrokken omdat Europa voor haar had afgedaan. Ze heeft alle banden verbroken om zichzelf in een crisisperiode van haar leven te her-vinden, de waarden van haar bestaan te her-denken.

Ze vindt Mexico City te veramerikaniseerd, teveel onder invloed van het westerse industrieel-commerciële denken. Zij zoekt het oude Mexico. Zelf verwoordt zij haar doel van de queeste in deze termen (Phoenix edition, p. 101): ‘Give me the mystery and let the world live again for me!... And deliver me from man's automatism!’

De roman zet krachtig in met een realistische beschrijving van een stierengevecht in Mexico City. Kate - in het gezelschap van twee Amerikanen die in de sensatie en hysterie van het gebeuren het ‘echte’ leven menen te ervaren - keert zich met afschuw van het spektakel af (p. 10):

> She had stil cherished some idea of a gallant show. And before she knew where she was, she was watching a bull whose shoulders trickled blood goring his horns up and down inside the belly of a prostrate and feebly plunging old horse.

De scène is door Lawrence tot in de bloedige en weerzinwekkende details beschreven: geen Hemingway zou hem in scherpte en precisie kunnen overtreffen.

Maar de roman verliest de toon van realisme vrijwel onmiddellijk. Kate komt via de historicus en archeoloog Don Ramón Carrasco in aanraking met de antieke, pre-christelijke godenverheerlijking onder de Mexicaanse bevolking van het primitieve land. Don Ramón is gedesillusioneerd over de idealen van vrijheid en democratie in de moderne wereld, hij vreest de vernietigende Amerikaanse invloed in Mexico.

Er bestaat geen vrijheid, poneert hij. Wij zijn slaven van een idee, van de conventie, van de publieke opinie, van het industrieel apparaat. Bolsjevisme of kapitalisme,

wat is het verschil (p. 68): ‘liberty is a change of chains’. Ramón zoekt de antieke goden van de Azteken die poëtische namen dragen als Itzpapalotl, Hiutzilopochtli en Quetzalcoatl.

Kate volgt hem en zij zal door haar vreemde ervaringen met goden-verering talloze van haar - steriele - westerse denkbeelden over liefde, leiderschap en religie opnieuw interpreteren of wijzigen. *The Plumed Serpent* is (voor mij) het meest ontoegankelijke boek van Lawrence.

12

Op 24 november 1926 meldde Lawrence aan Dorothy Brett dat hij het werk was begonnen aan een kleine roman en hij zou het verhaal situeren in de hem vertrouwde Midlands. Hij uitte het voornemen het werk kort te houden.

Deze opmerking werpt weer zijdelings licht op de wijze waarop bij Lawrence het werk tot stand kwam. Er bleek - en andere schrijvers hebben datzelfde verschijnsel in het scheppingsproces beschreven - voor Lawrence geen mogelijkheid zich te beperken, hij had geen ‘controle’ over zijn materiaal: de roman vorderde en ondanks het voornemen het werk kort te houden groeide dit uit tot een substantiële roman - zijn laatste: *Lady Chatterley's Lover.*

Dat het tempo van creatie explosief was, blijkt uit het feit dat Lawrence op 6 februari 1927 al aan E.H. Brewster kon berichten dat de roman vrijwel was voltooid. Het werk is zo ‘improper’

in taalgebruik en zo zuiver van geest, schreef hij, dat ik geen idee heb wat er met het boek zal gebeuren. Op 8 maart meldde hij aan Dorothy Brett dat het manuscript was voltooid. Tweemaal nog zou hij het gehele werk herschrijven. Uiteindelijk werd Lawrence gedwongen de roman op eigen kosten bij Orioli in Florence te doen uitkomen. De exemplaren van het boek moesten met behulp van vrienden Engeland en Amerika worden binnengesmokkeld.

Opnieuw koos Lawrence voor de huwelijksthematiek. In ‘Apropos of Lady Chatterley's Lover’ (1930) wees hij op de ondergang van het conventionele huwelijk als sociaal verschijnsel. De tragiek van het moderne levensbesef zou een oorzaak vinden in de verstarde opvattingen ten aanzien van het huwelijk. ‘Far greater than the revolt against governments is the revolt against marriage’.

In de beschrijving van seksuele verhoudingen heeft de subtiele suggestiviteit van de vroegere romans van Lawrence plaatsgemaakt voor een expliciete en directe duiding. Lady Chatterley's minnaar, Oliver Mellors, overtuigt haar van een simpele grondgedachte: ‘the root of sanity is in the balls’. In de lichamelijkheid schijnt Lawrence's Lady C. te concurreren met James Joyce's Mollie B. (ook al verweet hij Joyce vulgariteit).

In een brief van 28 december 1928 poneerde Lawrence aan Lady Ottoline Morrell dat de ‘common men’ - en Mellors is één van hen - een natuurlijker glans van bestaan hadden bewaard dan de door kennis verworden en verweekte erudiet, ‘because it was still possible for them to say fuck! or shit! without either a shudder or a sensation’.

Op 26 mei 1929 benadrukte Lawrence tegen de Amerikaanse uitgevers Speiser and Speiser (die poogden de illegale uitgaven van Lady C. te onderdrukken) dat het absoluut noodzakelijk zou zijn om de deuren naar de ‘gruwelkamer’ van de sex wijd open te gooien. Een eerste stap zou zijn om de taal van al het schimmige en dubbelzinnige te ontdoen, ‘the language needs to be freed of various artificial taboos on words and expressions. All these shut doors only make for social insanity’.

Lawrence bestreed een schijnheilig puritanisme maar preekte stellig geen libertinisme. Hij haatte Don Juan. De avonturen van Casanova die hij las tijdens de creatie van Lady C. wekten een diepe afkeer in hem. Maar ook Goethe's Wilhelm Meister had naar zijn idee veel kwaad gedaan. Voor Wilhelm was de vrouw louter een instrument in het proces van eigen geestelijke vorming en iedere vorm van instumentaliteit was voor Lawrence een kwaad. In de moderne en mechanistische wereld zouden de werkelijke emoties zijn verdrongen. Daartoe hadden film en pers en literatuur bijgedragen. Dit alles in negatieve zin. Waar dan ligt in *Lady Chatterley's Lover* de puurheid van verhoudingen?

In de roman is de buitenechtelijke verhouding van Connie en Mellors de enig vitale. Alle andere relaties zijn pervers: Mellors' huwelijk met Bertha Coutts was banaal geweest; Connie's vader - voor de tweede maal gehuwd - zet zelfs op oudere leeftijd de rokkenjacht van een Don Juan voort; het huwelijk tussen Connie en Sir Clifford vervalt tot obsceniteit met zijn huishoudster; en Hilda, Connie's oudere zuster toont na haar scheiding van een oudere man een afkeer van alle mannen - in Venetië onderhoudt zij intieme betrekkingen met een Nederlandse dame.

Wat bracht Connie tot Mellors, een man die in dienstbetrekking tot haar echtgenoot stond? Niet liefde in de eerste plaats, of seksualiteit, maar het besef bij beiden dat zij verloren waren geraakt in een razende en mechanistische wereld (hoofdstuk 10). In die zin is ook deze relatie in de kern een negatieve: beiden voelen zich ballingen in een wereld waaraan zij zich niet kunnen of willen conformeren:

> There, in the world of the mechanical greedy, greedy mechanism and mechanized greed, sparkling with light and gushing hot metal and roaring

> with traffic, there lay the vast evil thing, ready to destroy whatever did not conform... But he (Mellors) would protect her with his heart for a little while. For a little while, before the insentient iron world and the Mammon of mechanized greed did them both in, her as well as him.

De verhouding van Connie en Mellors vormt het centrale thema van de roman. Maar in Sir Clifford Chatterley heeft Lawrence een belangwekkend maar niet geheel overtuigend karakter gecreëerd.

Clifford is zowel industrieel als schrijver. In de eerste jaren van zijn huwelijk, zolang de geestelijke band met Connie vitaal blijft, concentreert hij zich op de literatuur en verwaarloost hij zijn taak als eigenaar van mijnen. Als Connie ontrouw blijkt en Clifford zich met zijn huishoudster gaat afgeven, dan verplaatst hij zijn aandacht naar de industrie. Hoe dieper hij in moreel opzicht valt, hoe kindser hij wordt, hoe meer succes hij oogst in de bedrijfswereld.

Hoe manifesteerde de jongere Clifford zich als schrijver?

Een andere en latere kunstenaar die literair gestalte heeft gekregen, biedt de mogelijkheid tot een belangwekkende vergelijking. W.F. Hermans' novelle *Geyerstein's dynamiek* verscheen ruim een halve eeuw na de publikatie van *Lady Chatterley's Lover*, maar het thema van het kunstenaarschap en de creativiteit biedt een verrassend verband en contrast. Paco Geyerstein was niet de eerste kunstenaar in een rolstoel.

De inzet van *Lady Chatterley's Lover* laat zich plaatsen naast het begin van Hermans' novelle: de vrouwelijke hoofdpersonen geven uiting aan een besef van tijd en tragiek. Individuele pijn is aan het tijdsbewustzijn verbonden. De lezer weet na de eerste alinea al dat de auteur een eigentijdse dimensie aan zijn verhaal zal verlenen: in beide werken zijn specifieke data vermeld. Er is een duidelijke cultuurkritische stellingname van beide auteurs, maar hun posities staan lijnrecht tegenover elkaar.

In Clifford Chatterley creëerde Lawrence een type schrijver dat hij verafschuwde, zoals Paco Geyerstein een type schilder is dat Hermans haat.

Clifford keerde als negenentwintigjarige luitenant verminkt van het Vlaamse slagveld terug, de eerste wereldoorlog had hem tot een bestaan in een rolstoel gedoemd. Het huwelijk met Connie was enkele maanden voor zijn verwonding tijdens een verlof in Engeland voltrokken. De geestelijke band tussen de partners zou verslappen en Connie zocht en vond bevrediging in een verhouding met Oliver Mellors, de jachtopziener (Paco Geyerstein is de zoon van een Oostenrijkse opperjacht-meester).

Clifford is een man zonder warmte, zonder ‘masculine glow’. Hij is getypeerd door zijn liefde voor Racine: ‘Emotions that are ordered and given shape are more important than disorderly emotions’. In het familiehuis - Wragby Hall - functioneert alles punctueel, methodisch en zonder innerlijke warmte.

Deze karaktertrekken komen tot uitdrukking in de verhalen van Clifford. De critici bejubelen zijn werk als *modern* (hèt kritisch kriterium) en zien hem als een belangrijk vertegenwoordiger van het intellectualisme in de kunst. Zijn werk verschijnt in alle *moderne* tijdschriften. Overgevoelig voor kritiek, zet hij buigzame critici naar zijn hand. Hij heeft één ambitie, hij dient de ‘bitch-goddess’: Succes. Lawrence's haat tegen het intellectualisme in leven en kunst, zijn verzet tegen de tirannie van het rationele ten koste van het bloed of fallisch bewustzijn, is gesymboliseerd in de moderne schrijver in zijn rolstoel.

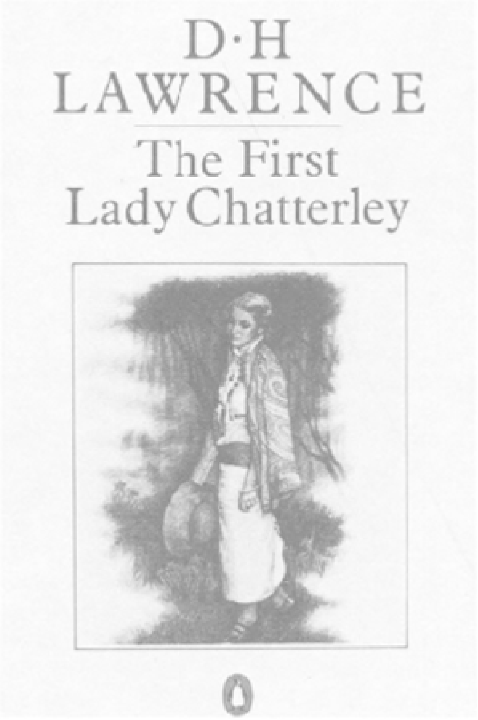
Geyerstein is een schilder in de late nadagen van zijn loopbaan, hij heeft succes en dient de commercie. Zijn huis is chaotisch en stijlloos als zijn werk, ‘een trap, die er uitzag of hij eerst een hoge stapel teakhouten planken was geweest, door een reus half omgegooid...’ (p. 26). Paco heeft twee wereldoorlogen overleefd en twee

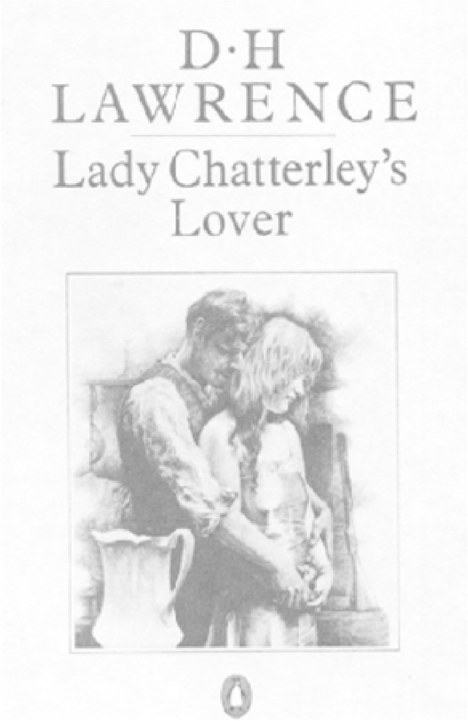
benen verloren (één voor Duitsland en één voor Frankrijk). Hij is een experimenteel kunstenaar in een rolstoel.

Hermans heeft zijn afkeer van het experimentele in de kunst beschreven in zijn essay ‘De lange broek als mijlpaal in de cultuur’, opgenomen in Carel Willink's boek *De schilderkunst in een kritiek stadium* (1981). In 1953 al benadrukte hij in het opstel over ‘Experimentele romans’ dat het experiment geen enkele zin had omdat de Nederlandse literatuur nauwelijks een klassieke roman had voortgebracht.

Het scheppingsproces bij Geyerstein is woest en furieus, hij straft zijn panelen af met kwasten. Clifford schept zijn werken koel en onbewogen en rationeel. De eerste is louter passie, de laatste puur verstand. Voor Lawrence was Clifford exponent van het moderne en valse in de kunst, voor Hermans symboliseert Geyerstein die gruwel. Het woord modern blijkt zonder betekenis. In beide gevallen kan de moderne kunstenaar letterlijk niet langer op eigen benen staan: hij wordt voortgerold

door critici en bewonderaars, de hofnarren in een paleis van pose.





In 1928 zag Lawrence in het intellectualisme een kracht die de Europese cultuur naar de ondergang dreef, in 1982 beschreef Hermans een type kunstenaar dat - zoals hij schreef in het genoemde essay over de experimentele schilderkunst (p. 71) - alleen nog experimenteert, tot niets in staat blijkt en alle aandacht trekt - dat betekent het ‘einde van alle cultuur’.

Geyerstein heeft de kunst en kritiek in ons tijdperk gedomineerd, Clifford eist opnieuw zijn rechten op. In de tegenstelling tussen deze kunstenaarsgestalten voelt men iets van de onafgebroken spanning die in de Europese cultuur werkzaam is tussen inspirtie en intellect, tussen vrijheid en discipline, tussen het Dionysische en Apollinische. Voor Lawrence was de kunstenaar de eeuwige vrijbuiter.

Met de schepping van *Lady Chatterley's Lover* onderstreepte Lawrence zijn idee van het belang het menselijk bewustzijn te bevrijden van alle taboes in het seksuele. In de gevreesde doolhof van de sex vond Lawrence een krachtige rivaal - een domein dat hij als het zijne had opgeëist, was betreden door een andere balling van eigen land, een schrijver die de censor grijze haren bezorgde: James Joyce. De laatste werd vereerd in de - door Lawrence gehate - kring van Engelse en Amerikaanse auteurs die zich in Parijs rond het tijdschrift Transition had gegroepeerd.

In een brief van 9 juli 1922 aan zijn vriend Koteliansky al bleek Lawrence zich bewust van de storende aanwezigheid van Joyce. Lawrence overwoog in die tijd naar Amerika te reizen. Zodra ik er aankom, schreef hij, zal ik eindelijk in staat zijn om dat befaamde boek *Ulysses* in te zien. Zelf heb ik mijn nieuwe roman (*Kangaroo*) bijna voltooid - maar wat een werk! Zelfs de ‘Ulysseans’ (de volgelingen van Joyce) zullen er naar spugen.

De meest felle en irrationele verguizing van het werk van zijn Ierse rivaal klonk op in de brieven die Lawrence schreef rond het midden van augustus 1928 nadat hij de aflevering van Transition had doorgelezen. In twee brieven (beide gedateerd 15 augustus) maakte hij Joyce uit voor een vuilschrijver, voor een *olla putrida* en een *olla podrida.* Hij verweet hem een journalistieke sensatiezucht, zijn werk was een ‘stamppot van sigarettepeuken, koolstronken en bijbelse citaten en dat alles opgediend als het allermodernste en nieuwste in de literatuur’.

In een brief van 6 september wordt de naam van Joyce nogmaals genoemd. Aan Harry Crosby - schrijver en redacteur voor de Black Sun Press in Parijs waar het laatste prozawerk van Lawrence: ‘The Escaped Cock’ zou verschijnen - bevestigde

hij dat het werk van Joyce hem mateloos irriteerde. Hij beschouwde die geschriften als *would-be* en *done-on-purpose* (vernietigende termen in het kritische jargon van Lawrence), men treft daarin geen spontaniteit of waarachtig leven.

In de eerste maanden dat de privé-gedrukte exemplaren van *Lady Chatterley's Lover* in Engeland en Amerika ondergronds faam begonnen te verwerven, stelde Lawrence zich haatdragend tegenover Joyce op. Creatieve afgunst en rivaliteit zijn hier bepalend: zonder twijfel had niet Lawrence maar Joyce zich de reputatie opgebouwd van de 'writer's writer'.

Lawrence heeft altijd geweten dat zijn werk de burgerij zou schokken en dat de publikatie van zijn werk niet zonder moeilijkheden kon verlopen. Zijn werk *moest* voor hem dat effect van opschudding veroorzaken, daarin zag hij een functie van zijn, van *de* roman. De gebruikelijke en minzame verhouding van schrijver tot publiek, van acteur tot toeschouwer, verwierp hij. Aan de Italiaanse criticus Carlo Linati - auteur van essays over o.a. Lawrence en Pound - schreef hij op 22 januari 1925 dat een boek een bandiet moest zijn, een rebel, een man in het midden van de menigte. De lezer moet voor zijn leven rennen of zich in het gevecht met de schrijver wagen.

Tot het laatste jaar van zijn leven is Lawrence door de censuur achtervolgd. Lady C. ging illegaal van hand tot hand. De publikatie van zijn bundel gedichten/'pensées' onder de titel *Pansies* (1929) kon pas plaatsvinden nadat de censor het werk 'gezuiverd' had en in juli van dat jaar werden dertien van Lawrence's schilderijen verwijderd van een expositie in Londen. De reprodukties verzameld in *The Paintings of D.H. Lawrence* werden vernietigd.

Censuur, schreef Lawrence in een brief van 10 november 1928, is de laagste en meest vernederende van menselijke activiteiten. Onze beschaving kan het zich niet veroorloven de censor-dwaas los te laten. Hij haat niets meer dan de verruiming van het menselijk bewustzijn. Brengt men die verbreding tot stilstand dan zullen we slechts dwazen voortbrengen en dat kan alleen een gek zich wensen.

Lawrence's relatief gebrek aan succes in eigen land tijdens zijn leven heeft hem hard getroffen en hij liet er zich dikwijls in bittere termen over uit. Hij verweet de Engelsen middelmatigheid en lafheid. Ironisch genoeg gaf de confrontatie met de censor hem een indicatie van de waarde en het belang van zijn werk.

13

Tijdens de laatste jaren van zijn leven werd Lawrence als een boksbal tussen Europa en Amerika heen en weer geslagen. Amerika stootte hem af, maar Europa bleef hem deprimeren. Hij kon de Europese cultuur en traditie niet missen, maar van-

vervolg op pagina 80

Eindnoten:

1. Phoenix. *The Collected Papers of D.H. Lawrence.* Londen 1936, p. 133 en p. 137.
2. E.M. Forster. *Aspects of the Novel.* Londen 1927, Appendix D.
3. W. Blake. *Poetry and Prose.* Ed. by G. Keynes. Londen 1939, p. 777.
4. T. Carlyle. *Chartism.* Londen 1840, p. 55.
5. *The Correspondence of Carlyle and Emerson.* Boston 1883, dl. II, p. 352.

Peter de Boer
Voor en tegen 6
Speelse zwartkijkerij: nieuwe poëzie van H.H. ter Balkt

In 1979, met de verschijning van *Waar de burchten stonden en de snoek zwom*, deed H.H. ter Balkt definitief afstand van zijn pseudoniem Habakuk II de Balker, onder de potsierlijke dekking waarvan hij tot dan toe zeven dichtbundels had gepubliceerd. Er is over Ter Balkts voormalige alias eertijds heel was afgeschreven. De kritiek werd niet moe te benadrukken dat 'Habakuk II de Balker' als een dubbele verwijzing opgevat diende te worden: naar de oudtestamentische profeet Habakuk namelijk, en naar het opstandige, burleske geluid dat des ezels is en waarvoor het woordenboek de term 'balken' heeft gereserveerd. In de *Grote Winkler Prins* - die dergelijke kritieken altijd ijverig excerpeert, indikt en vervolgens voor een stukje van eigen vinding door laat gaan - staat Habakuk II de Balker sinds 1976 dan ook te boek als 'een ware, romantisch bevlogen onheilsprofeet' en 'een antipoëet, een oproerkraaier in de wereld der poëzie'.

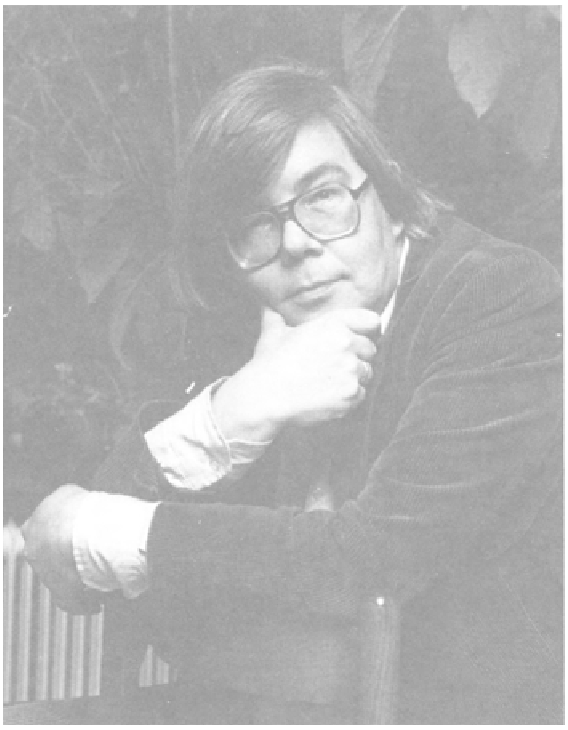
Ter Balkt heeft zich herhaaldelijk groen en geel geërgerd aan de gewoonte van critici en andere 'frikken' om een dichter - ik citeer - 'een plaatsje in hun eigen herbarium op (te) dringen'. Ik kan me zijn afkeer van de inkapseling wel indenken, maar zeg er onmiddellijk bij dat critici, en lezers in het algemeen, wel tot het einde der tijden dóór zullen gaan met het modelleren van literaire werken tot vereenvoudigde kopieën die hun geestelijk spijsverteringsproces niet al te zwaar zullen belasten. Trouwe lezers lezen al zoveel en die schrijfsels moeten allemaal in dat ene hoofd, zodat het vereenvoudigen en veralgemeniseren van de literaire 'boodschap' voor hen vaak een bittere noodzaak is. De *Grote Winkler Prins* werkt in wezen volgens hetzelfde principe. Hij heeft van de nood een profijtelijke deugd gemaakt en alle personen en zaken die hij omvat met enkele forse streken in zijn 'herbarium' neergezet.

Ter Balkt een onheilsprofeet en oproerkraaier, - de typering klopt wel, *ongeveer*, en voor het overige is ze in haar algemeenheid zo weinigzeggend dat een ieder dit zwartwittableau naar eigen inzicht kan inkleuren. Toch doet de WP Ter Balkt niet helemaal recht. Bezien we opnieuw zijn vroegere pseudoniem. Hugo Brems heeft er in zijn boekje *Al wie omziet* terecht op gewezen dat dit pseudoniem - behalve als verwijzing naar de profeet Habakuk en het gebalk van een ezel - ook anderszins heel betekenisvol is. Uit de klankassociatie tussen 'Balker' en 'Ter Balkt' spreekt een overduidelijke voorkeur voor het *taalspel*, voor (Brems:) 'een dik in de verf gezet gebruik van klanken en ritmische frasen. Ik vond, en vind nog, dat deze naam al heel sterk de taalsfeer tekent van de gedichten: het niets ontziende, natuurlijke, niet gepolijste geluid, dat doet denken aan hikken en boeren, aan bloed en aan snot.'

Wat Brems hier zegt over Ter Balkts barokke, Boeotische taalplastiek is heel essentieel, zó essentieel dat in een encyclopedisch lemma dat grote woorden hanteert als 'onheilsprofeet' en 'oproerkraaier' het woord 'speels' niet had mogen ontbreken. Het taalspel is, ongeacht de al dan niet droefgeestige inhoud, een van de belangrijkste kenmerken van het doorsneegedicht van Ter Balkt. Of hij nu de revolutie predikt of op een komieke wijze het platteland idealiseert, het jongleren met de taal ontbreekt nooit. Ter Balkt is altijd op zoek naar het spectaculaire effect, gewaagde klankassociaties en beelden, bizarre personificaties en dergelijke, wat uitmondt in een gepassioneerde poëzie waarin ernst en spotternij onlosmakelijk verbonden zijn.

Ter Balkt heeft vertrouwen in de zeggingskracht van de taal. Van *zijn* taal wel te verstaan, die door en door retorisch is en het gebruik van grote woorden, een

‘bewogen’ syntaxis en het begeleidende ritueel van machtige gebaren niet schuwt. Daarbij zal het burleske, dat al in zijn voormalige schuilnaam vervat lag, zelden ontbreken: de titels van bepaalde bundels, zoals *Uier van 't oosten* (1970) en *De gloeilampen/De varkens* (1972), spreken wat dit betreft voor zich. Om zijn opstandige bevlogenheid en de Rubensachtige contouren van zijn werk heeft de dichter zelf ongetwijfeld weleens hartelijk gelachen. Niet voor niks noemde hij zijn enige roman *Zwijg* en publiceerde hij die onder het pseudoniem Foel Aos, dat in het Twentse dialect ‘malle idioot’ betekent.



H. ter Balkt. Foto: Louis Drent.

Het navolgende gedicht uit de debuutbundel *Boerengedichten* (1969) laat goed zien tot welke resultaten Ter Balkts afwisselend ernstige en humoristische speelsheid gewoonlijk leidt:

Hoera! de herfst komt

De roodkoperen kont van de kunst
wordt door velen gekust,
zo komen ook op de 60watts gloeilamp
vliegen en torren af bij miriaden

denkend: waar 't licht is is 't lekker
De schrik van de torren ontlaadt zich
in minuskule stipjes, hun altaren
die zij bouwen op het glas van de gloeilamp

Hoera! de herfst komt! veel duister
veel lampen veel vleugelslag
Lezer onder je gloeilamp hef je hoofd op:
de trekvogels gaan, de uiltjes komen.

Bij al het geklapwiek is dit een opvallend aards gedicht. Zowel idiomatisch (de 'roodkoperen kont van de kunst') als naar de strekking krijgt de poëzie zelf een bescheiden plaats toegewezen, met hoeveel retorisch aplomb ze zich ook manifesteert. De ware grootheid der natuur, zo luidt immers de boodschap, ligt niet in de poëzie, of onder de leeslamp, maar daarbuiten: in de akkers, weiden en beemden die Ter Balkt door de jaren heen onophoudelijk bezongen heeft. Vandaar die spottende aansporing aan het slot: de lezer wordt het gedicht uit en de wei in gestuurd waar 'de trekvogels gaan, de uiltjes komen'. Deze discrepantie tussen de 'gewone' poëzie en de 'hoge' werkelijkheid waarop zij niettemin betrokken is, is een constante in Ter Balkts werk.

De al genoemde bundel *Waar de burchten stonden en de snoek zwom* markeert een duidelijke wending, die Ter Balkt formeel kracht heeft bij willen zetten door zijn bundels voortaan onder eigen naam uit te geven.

Zijn overdadig geornamenteerde stijl is er enigszins in aan banden gelegd, zijn cynische humor is niet zelden in ironie, zijn woede in berusting omgeslagen. Niet alleen stilistisch, ook inhoudelijk is de dichter bescheidener geworden. De onbereikbare verre verschieten (ideaal geachte, maar voorbije tijdperken, de geïdealiseerde natuur) blijken, onverwoordbaar als ze immers zijn, naar de achtergrond verdwenen. Tegelijkertijd echter doet Ter Balkt op een metafysisch plan een heel 'onbescheiden', althans hoog gegrepen claim. In navolging van de beeldend kunstenaar Joseph Beuys en onder het motto 'Alles is één' brengt Ter Balkt in *Waar de burchten stonden en de snoek zwom* allerlei attributen bijeen die binnen het bestek van het afzonderlijke gedicht een even wonderlijk als hecht bouwsel vormen dat daarbuiten onbestaanbaar zou zijn. Een voorbeeld van dit Beuysiaanse procédé is 'Hoe een wijnkelder te beginnen':

> Neem vijftig flessescherven
> Honderd stevige flessescherven
> Flessescherven die goed gebouwd zijn
> Vijfhonderd gelukkige flessescherven
>
> Het is erg interessant om de scherven
> in een jutezak of wijnkist te stoppen,
> de groene scherven op de groene of
> de witte op de witte te stapelen
>
> Scherven van wijnkruiken, wijnflessen
> Scherven van frankrijk en duitsland
> Voor het oog van de wijnetiketten
> zijn alle flessescherven gelijk
>
> Omdat het oog het zijne wil, voeg
> aan de kelder aarde toe, zout, vuilnis
> Mooier nog: de adel van een straatkat
> verongelukt in een goed wijnjaar

Het fascinerende van dit gedicht is dat het, ondanks of juist dank zij de ingetogen dictie en het onpoëtische materiaal - scherven, zout, vuilnis -, iets oproept dat in de werkelijkheid niet kan. 'De adel van een straatkat verongelukt in een goed wijnjaar' (wat een prachtig beeld trouwens!) - tracht daarvan eens een analogon in de alledaagse werkelijkheid te vinden. Het lijkt wel of Ter Balkt de verhouding tussen kunst en werkelijkheid radicaal omkeert: het gedicht roept voorstellingen op die door de werkelijkheid onmogelijk adequaat uitgedrukt zouden kunnen worden.

Ter Balkts latere gedichten flitsen als een jojo tussen relativisme en absolutisme heen en weer. Vaker dan voorheen maakt de dichter een pas op de plaats voor die aspecten van de werkelijkheid die onverwoordbaar zijn, maar navenant vaker exploiteert hij de evocerende kracht van de taal om dimensies op te roepen die een onmiskenbare (psychologische) realiteit bezitten, dimensies waarvoor de tastbare werkelijkheid als het ware geen woorden heeft. En precies dit maakt zijn werk zo boeiend.

Alle interessante poëzie is per slot op deze uitersten - absolutisme en relativisme - betrokken.

Beide polen zijn in Ter Balkts onlangs verschenen nieuwe bundel *Hemellichten* aanwezig. Het openings- en tevens titelgedicht is illustratief voor de meer berustende, relativerende kant van Ter Balkts wezen:

Hemellichten

Het onweer veranderde
van betrekking
werd ladenlichter
in een comestibleszaak

De rivieren, gebroken
ruilden hun kristallen
tegen mijnhouwelen om
en sprongen in zee

Stervensmoe sleepten
walvissen zich aan land
Eindelijk echte kerken!
zonder Jona erin

Hemellichten, schijnend
vanaf het eerste begin
verhingen zich in schuren;
werden rijp en ijzel

De hemellichten
zoek je die nog?
Ze glinsteren op kermissen,
spotlichtjes van de herfst

Dit frêle gedicht sluit de schitter der poëtische bevlogenheid van meet af aan uit, wat de dichter getuige de vertwijfelde vraagzin ‘De hemellichten/zoek je die nog?’ met gemengde gevoelens vervult. Al in de eerste strofe gaan de hemellichten de doofpot in: het onweer heet er ‘ladenlichter’; vervolgens komen ze in het teken te staan van gebroken rivieren die hun schitterend kristallijnen oppervlak aan stukken gehouwen zien, en van walvissen die zich stervensmoe aan land slepen. In de vierde strofe wordt hun licht gedoofd doordat ze zich - heel terre à terre - verhangen in schuren, om vervolgens als ‘spotlichtjes’ (!) nog even op te lichten.

Het begrip ‘dovend licht’ speelt ook elders in de bundel een rol in uitdrukkingen als ‘zwarte voetlichten’ en ‘het uitdovende sneeuwlicht’.

Het moet Ter Balkt - voorheen zo'n eruptief dichter - in zijn ‘relativistische’ gedichten te moede zijn of de Parnassus een uitgewerkte vulkaan is geworden. Van een halfvolle, sinds jaar en dag onaangeroerde fles brandspiritus zegt hij bijvoorbeeld: ‘Zoveel talent voor vuur!/Triomfpoorten van as/konden voor hem zijn gebouwd.’ Je kunt dit interpreteren als: het heilige vuur is er wel, althans in potentie, maar in de praktijk van het dichten komt het er niet uit. Komt het er tóch uit, zoals in ‘Sigaretten’

Aan het nachtelijk blauw boven 't dak
stralen brandende sigaretten
als hemellichten

dan houdt het licht nooit érg lang stand:

Het leven van de sigaretten
verloopt kort en teugelloos
Ze verlichten en bevleugelen
de sekonden

Zo lichten sterrenregens
even op in de ruimte, brandden
eens, kleine troostende vuren
langs de donkere weg

Gedichten als even opflakkerende ‘kleine troostende vuren’, meer mag men van de poëzie blijkbaar niet verlangen. Een meer humoristische uiting van dit weemoedig relativisme is het gedicht ‘Meerkoet’. Ter Balkt heeft het beestje Einstein gedoopt en voert het sprekende op: ‘“E=MC^2, tingting,//nog even iets interessants doen/met mijn metaaldetector!/Kijk het ijs houdt.../En wat de relativiteit aangaat”’ De slotstrofe plaatst

in een in meerdere opzichten breekbaar idioom de relatieve waarde van al het menselijk streven op de voorgrond: '“Al jullie uitroeptekens/zijn ook maar riet, hoor” - krak/zakt hij door het dunne ijs/en duikt'.

Maar als gezegd: *Hemellichten* bevat ook gedichten waarin een gooi naar het absolute wordt gedaan. Ter Balkt is zeer bedreven in het schetsen van fantastische tafereeltjes die ondanks hun ongewoonheid maar al te reëel lijken. Er gaat meestal iets dreigends van uit. In 'Wekker, appel, muis' werkt de dichter nog volgens het beproefde Joseph Beuys-recept.

In een container stapelt zich allerlei rommel op en er ontstaat een mysterieuze eenheid in verscheidenheid. De dichter zelf echter gaat aan zijn eenheidsdrang ten gronde, want ook hij komt in de container terecht 'en huil(t) met het glas/met de scherven met de weckflessen/met de muizevallen met de appelpitten/in de container'. Zelf ben ik op dit bijeenbrengen van verschillende objecten die dan zogenaamd een eenheid vormen wel een beetje uitgekeken; nu het nieuwtje er af is blijft slechts het maniertje over. Veel overtuigender zet Ter Balkt een surreële wereld neer in de onderling sterk verwante gedichten 'Valse slotenmaker', 'Nonnen' en 'Rasp en vijl', die zich laten lezen als een sprookje voor volwassenen. Opnieuw is er sprake van een onbestemde dreiging, maar zij wordt getemperd door een ietwat belegen en ironisch taalgebruik. Het duistere duo Rasp en Vijl moge dit bewijzen:

Rasp en vijl
verbleven in het dorp
waar een kookhuis was

Gezangen zingend
Omhels ons, Omhels ons *(sic)*
Wij willen omhelzen

Rasp en vijl dronken
tot de gasten omvielen
Zulke wrede gereedschappen

Slechtaards op doorreis
Jaag ze weg van huis
O grendel je deuren

Als ze aankloppen
rode rasp, rode vijl
Blijf achter je drempel

Dit is wreed gezelschap
drinkend tot hemel en aarde
rood zijn als rasp en vijl

Ter Balkts *spielerische* temperament heeft hier het volle pond gekregen.

Het komt me voor dat het hem in dit soort gedichten evenzeer om het spel, de grillige voorstelling te doen is als om het bezweren van onbestemde werkelijkheidsgebieden. Rasp en vijl horen thuis in die toverachtige wereld waar aardgeesten, kabouters, reuzen en dergelijke hun snode plannen smeden. Bij andere dichters kom je zulke fabelwezens ook wel tegen. Hun anders-zijn komt vaak alleen al in hun bespottelijke namen tot uiting: denk maar aan het kipachtige wezentje Jeldican bij Vroman, de kleine Iwosyg bij Lucebert, Bargaluut, Schorkenool en Kraddewimpel bij L.Th. Lehmann en Jubal Jubelslee bij Gerrit Komrij. Met deze

dichters heeft Ter Balkt, bij alle verschillen waaraan ik nu maar stilzwijgend voorbij ga, de voorkeur voor de humoristisch aangezette bizarrerie gemeen, en dat neemt mij voor hem in want naar mijn smaak is de genietelijkheid van de dichtkunst er zeer bij gebaat wanneer er zo nu en dan óók eens wat te lachen valt. Zwartkijkers zijn veelal grote humoristen. Ter Balkt mag wat hem in aanleg als luguber voorkomt graag in lacherigheid smoren, hetgeen knotsgekke tafereeltjes oplevert als in ‘De mieren’: ‘Zou ik in stukken uiteenvallen/bij de gootsteenkast,/dan droegen zij zoete porties lip;/mieren-honderdmannen torsten/mijn niet langer funktionerende oogbol/Wat zou de lopende band ratelen,/daar in de diepte’.

Veel ‘absolutistische’ gedichten bestaan uit een mêlée van verschillende, elkaar uitsluitende werelden. In ‘Potvissen’ heeft een diepzeelandschap veel weg van een onder water gezet dorpstafereel: ‘Tussen de klokslagen in/jaagt de potvis, Ton van Diogenes/Olievat groot als een dorpsstation/Levende bronzen klok gonzend/boven de plavuizen van de diepzee/Gegoten in ijzeeën luidt hij/Rondtollend Reimerswaal/ver van de klokkengieterijen op 't land’. In ‘Tacitus op 't noordzeestrand’ lopen de Germaanse en Romeinse wereld, in ‘Kinderen’ fictie en werkelijkheid door elkaar. Ook tussen stad en land brengt Ter Balkt vreemde dwarsverbindingen aan, zoals in ‘Volle zalen met aarde’, ‘Het kadaster’ en ‘Grond’. In het laatstgenoemde gedicht begeeft de grond, ‘gehuld in een aarden jas’, zich naar de stad (een typisch Ter Balktachtige personificatie), dwaalt ‘over de stadsplattegronden’ en bonst op de deuren op zoek naar onderdak. De confrontatie met de cultuur loopt voor de natuur slecht af: ‘Vernederd sleept de grond zich/als na een verloren duel/over de stenen trottoirs’. De Boeotiër die Ter Balkt is en blijft laat er geen twijfel aan bestaan bij wie (of wat) zijn sympathie ligt: ‘Arme, arme grond!’ Vermeldenswaard in dit verband zijn nog twee beeldgedichten op etsen van Günter Grass: ‘Haai boven 't land’ en ‘Grote verrijzenis’. Analoog aan Grass tovert Ter Balkt ons hierin een verontrustende dubbelwereld voor die we te land moeten situeren, maar waarop de zee en rivieren een beheksende invloed uitoefenen.

Ik ben nogal een systeemneuroot dus haast ik mij aan het slot van deze bespreking te zeggen dat weliswaar veel, maar niet alle gedichten in *Hemellichten* onder het hierboven op maat gesneden hoedje van het relativisme dan wel absolutisme te vangen zijn. Ik zou tenminste ‘Lijkenhuisje’ - een boutade tegen de hamburgermagnaat McDonald's - niet met behulp van dit termenpaar kunnen beschrijven, het nonsensgedicht ‘Gevonden voorwerpen’ evenmin, en de fragmentarische niemendalletjes in ‘Spreuken van 't landschap’ en ‘Afgronden’ al helemaal niet (het korte, aforistische vers is Ter Balkts fort niet). En er is nog wel meer. ‘Vlaggenfabriek’, het misschien wel mooiste gedicht van de bundel, heeft wel iets van de sfeer van ‘Rasp en vijl’, maar staat als verkapte hekeling van (eng) nationalisme en de onlosmakelijk daarmee verbonden voorkeur voor pronte symboliek toch geheel op zichzelf. De vaandeldragers kunnen dit in hun zak steken:

> Soms schijnen zij mij vleermuis-
> vleugels, omgekeerd hangend
> in een sombere winterse halfslaap
> aan een toren die nu volligt met steenkool
>
> Maar het werk is schoon en betaalt goed
> En smetteloos zijn de strakke banen
> Ja, in onze vlaggenfabriek
> ratelt tevreden de stikmachine
>
> Als de radio marsmuziek speelt
> verdubbelt de innigheid van de machine
> Hij snort als een ingelukkige kater
> die van vinkevleugeltjes droomt

Helderder kleuren vind je in geen museum!
Smaragdgroen, kobaltblauw en vermiljoen
in strenge rechthoeken geordend
en straks wapperend in de wind

Soms denk ik dat het jammer is
Ze prijs te geven aan de verwoesting,
aan de regen en 't rondvliegend stof
dat de ochtend in schemer verandert

De vroegere verfstof van vlaggen
was donkerrood bloed, ketels vol,
om draketongen te schilderen
en moordzuchtige adelaarssnavels

Nu waait boven koudbloedige landstreken
de vlag met leeuwen, doodstil brullend
en boven landen dampig van moerassen
klapperen vlaggen met een veelvoud aan sterren

Boven mijn hoofd knikkebolt de tl-buis
en hogerop spreidt een dundoek van stof
Vlaggen zijn de hanekam van de wetten
en de stikmachine stikt hun triomf

Voor strakke metra en rijmschema's moet je bij Ter Balkt niet wezen, ook dit gedicht illustreert dat weer, - zijn versificatie is soms ronduit slordig. Maar daardoor wint zijn taal juist aan natuurlijke zeggingskracht. Bovendien zijn de klankpatronen en beelden zo prachtig, de wonderlijke voorstellingen zo suggestief dat Ter Balkts gedichten je vrijwel onmiddellijk overrompelen. De dichter weet speelsheid, hartstocht en zwartkijkerij op een aangename wijze te combineren. Er gaat een aangename beklemming van zijn gedichten uit, een direct appel dat geen mens - nar of kniesoor - onberoerd kan laten.

NOOT
H.H. ter Balkt, *Hemellichten.* Amsterdam 1983, De Harmonie, 59 p., f 19,90.

[Vervolg 14 Verhalen]

vervolg van pagina 30
Cille Mhoire (eiland Skye) in Dochgarach, dicht bij Inverness, en in Paisley. Is thans hoofd van een nieuwe lagere school in Renfrew. Was medewerker van het tijdschrift An Cabairneach, waarvoor hij proza en poëzie schreef, en van het vier maal per jaar verschijnende tijdschrift Gairm. Toneelstukken voor de radio. Vertaalde Ribbon of Fire.

Cailein Tormod MacCoinnich werd in 1917 geboren op het eiland Tharasaidh ten westen van Harris. Na de lagere school op het eiland bezocht hij de middelbare school in Kingussie en daarna St. Andrew's University. Hij is dominee van de Schotse Kerk in Zuid Uibhist. Werd in 1952 ‘gekroond’ als dichter op de Mòd (jaarlijks cultureel Keltisch festival). Schreef diverse verhalen en boeken. Vaak op de radio te beluisteren met lezingen en verhalen. Schreef ook voor kinderen. Nog steeds actief als schrijver.

Fionnlagh I. MacDhòmhnaill werd geboren te Scarasda (eiland Harris). Bezocht de middelbare school te Portree (eiland Skye) en daarna Glasgow University. Werkte voor de BBC vanaf 1945; ‘stapte over’ op drama in 1954. Is hoofd van de afdeling Televisie-Dokumentatie. Zette samen met Ruaraidh MacThòmais het tijdschrift Gairm op in 1952. Had gedurende vijf jaren wekelijks een rubriek in The Weekly Scotsman. Verhalen in het Gàidhlig in Gairm.

Gòrdon Donald, Engelsman, geboren in Londen in 1929. Vestigde zich lang geleden in Tiree, werkt bij het Weerinstituut op het eiland. Heeft vloeiend Gàidhlig geleerd. Werk van zijn hand in Gairm.

Teàrlach MacLeòid: Was hoofd van een lagere school op het eiland Lewis. Overleed in 1983.

Iain Moireach werd geboren in 1938 te Barabhas (eiland Lewis). Opleiding Nicolson Institute (Stornoway) en daarna Edinburgh University. Was acht jaar bij het onderwijs; leraar Engels te Musselburgh. Vanaf 1969 redakteur van The Gaelic Books Council. Prijswinnaar BBC voor kort verhaal in 1969. Heeft verhalen, poëzie en toneelstukken geschreven voor Gairm, radio en toneel.

Eilidh Watt geb. NicAsgaill. Geboren 1908 op het eiland Skye. Bezocht aldaar de middelbare school van Portree en daarna Glasgow University. Bij het onderwijs in

Tarbert (eiland Harris), terug naar Portree en ten slotte de meisjesschool Ness-side in Five. Begon al lang geleden met het schrijven van verhalen en toneelstukken. Schreef voor de Scotsman en Gairm. In 1972 twee boeken; schreef ook voor kinderen. Na pensionering actief gebleven als schrijfster.

Rarlon Seixias: schuilnaam voor de Eerw. Dòmhnall T. MacDhòmhnaill. Geboren 1938 in Noord Uibhist. Middelbare school Portree (eiland Skye), daarna Glasgow University. (Hoofd S.R.C. en redakteur (G.U.M.). Dominee in East Lothion vier jaar lang, vanaf 1966 in Partick Glasgow. Verhalen en poëzie in het Gàidhlig en Engels.

[Vervolg Schrijven Rondom een leegte]

vervolg van pagina 37

de rechters in Neurenberg, Speers gedragingen in de Spandaugevangenis. Het toneelstuk is een beschrijving van een aftakeling en een verdwijning, die de hoofdrolspelers - Hitler en Speer - tegen trachten te houden. Zij richten in hun dromen bouwwerken op om de tijd te verbrijzelen en de dood de wacht aan te zeggen.

> Dit is onze droom, het hoogste dat de Duitse wetenschap vermag: van het leven een machine maken, een perpetuum mobile, dat de geschiedenis overwint. De techniek brengt een middeleeuws visioen binnen handbereik: de Graal.

Maar gelukkig, Hitler en Speer zijn voorgoed verdwenen, alhoewel niet vergeten mag worden - te midden van Bernlefs boeken die elke keer opnieuw over verdwijning gaan - dat er nog knechten van het fascisme rondlopen.

Eerder in dit opstel heb ik geschreven, dat Bernlef een ontwikkeling heeft doorgemaakt, die je zou kunnen omschrijven als ‘van Barbarber naar Raster’, *maar niet helemaal.* Bernlef is niet een typische Raster-auteur. In Raster 9/1979 breekt Bernlef, in een discussie met J.F. Vogelaar over Peter Handke, een lans voor literatuur die ruimte geeft aan ‘meededogen, solidariteit met de eenzaamheid van anderen, troost.’, woorden die Bernlef eigenlijk niet gebruiken wil omdat ze zo nietszeggend zijn. De romankunst die louter de kritische reflectie hanteert, die als het ware copuleert op afstand en ‘die de inleving, de herkenning zo dogmatisch aan de kant wil zetten als Vogelaar het wil’ zet zich volgens Bernlef op dood spoor. ‘In de literatuur gaat het inderdaad om “mensenboeken”, zoals Vogelaar zo schamper opmerkt.’ Waarmee Bernlef ongetwijfeld niet gezegd wil hebben, dat Vogelaar onmenselijke boeken zou schrijven...

Tóch plaatst Bernlef zich met zijn thema's - het anoniem maken van het kunstwerk, het verwerken van gelezen literatuur, de reflectie over zijn schrijvende waarnemers en het relativeren van de persoonlijkheid en de originaliteit in de kunst - in de modernistische traditie van Robert Musil, Paul Valéry, Jorge Luis Borges en Vladimir Nabokov. Een moderne auteur dus, en nog ‘leesbaar’ ook... Wat wilt u nog meer?

[Vervolg D.H. Lawrence]

vervolg van pagina 76

wege een gebrek aan vitaliteit en veerkracht in het oude continent bleef Amerika lokken. Naarmate zijn gezondheid achteruitging, scheen zijn afkeer van Europa toe te nemen.

Europa is een stervend varken dat nog op verwaande toon krijst (13 juni 1927). En op 16 november van dat jaar schreef hij aan Lord Glevany: Europa is een gevangenis. Ik *moer* naar Amerika als tegengif, want ik ben ziek van Europa.

Lawrence zou door zijn ziekte niet in staat blijken opnieuw naar Nieuw Mexico te reizen. Maar zijn minachting voor de Europese indolentie en zijn voorgevoel van een naderend einde van alle cultuur in het continent, bleven tot in de laatste brieven opklinken.

Met instemming las Lawrence een somber verslag van ontwikkelingen in Norman Douglas' boek *What About Europe?* Douglas heeft gelijk, schreef Lawrence op (?)20 november 1929 aan Pino Orioli (de Florentijnse uitgever die een privé-gedrukte uitgave van *Lady Chatterley's Lover* had verzorgd). De situatie is hopeloos. Europa bezit geen greintje vitaliteit meer.

Tot kort voor zijn dood - Lawrence verbleef in een sanatorium in Zuid-Frankrijk - koesterde hij hoop naar Nieuw Mexico terug te keren. Ik vecht tegen mijn ziekte, schreef hij aan Dorothy Brett (een kunstenares die Lawrence in Taos had ontmoet, zij bleef er wonen), maar indien ik hier blijf zal ik sterven. Dit oude en afgedane Europa vermoordt mij.

Lawrence stierf op 2 maart 1930 in Vence, Zuid-Frankrijk. Na zijn crematie volgde een laatste intercontinentale reis: zijn as werd naar een tombe op Lobo Mountain in Nieuw Mexico overgebracht. In Amerika zou deze teleurgestelde Europeaan zijn laatste rustplaats vinden.